

Sodics Dominika

## AZ ARS HUNGARICA KÖNYVSOROZAT (1932–1938) ÉS A GRESHAM-KÖR 2.<sup>1</sup>

„Minden kornak új művészettörténetet kell írnia.”<sup>2</sup>  
Az *Ars Hungarica* kettős programja

„A sorozat célja: a magyar múltból és jelenből minél több művészi értéket napvilágra hozni. Kimeríthetetlen kincsestár áll előttünk s hogy célunkat megközelíthessük, hosszú esztendők céltudatos programját kell megvalósítanunk. Munkatervünk felőleli mindazoknak az értékeknek feldolgozását, amiket az Árpádoktól napjainkig Magyarországon művészeink megalkottak.” – olvasható az *Ars Hungarica* 1932 novemberében megjelent első körlevelében, melyet a kiadó vélhetően a sorozat programjának kidolgozójával, Genthon Istvánnal közösen fogalmazott meg.<sup>3</sup> Genthon a Farkas Ferenc-hagyatékban fennmaradt egyik kézírata alapján rekonstruálható, legalábbis részben, a sorozat eredetileg tervbe vett, de meg nem valósult kötetének tematikája.<sup>4</sup> A 100 tételből álló felsorolás nyomán valószínűsíthető, hogy eredetileg ugyanennyi kiadvány megjelentetését tűzték ki célul, bár az 1935-ben megjelent Éber László és Gombosi György-szerkesztette *Művészeti lexikon* második kiadásának szócikkében már csupán 50 tervezett kiadvány szerepel.<sup>5</sup> Hasonlóan, a Genthon és Zádor Anna szerkesztésében 1965-ben megjelent *Művészeti lexikon* is 50 kötetes tervezetet említ.<sup>6</sup> A kéziratban található kötetcímek némelyike mellett a majdani szerzőre vonatkozó javaslat is szerepel, a 9–18. tételeket tartalmazó oldal pedig sajnálatos módon hiányzik. A szöveget már csak kiemelkedő forrásértéke miatt is érdemes egészében idézni: „1. A magyar szent korona és a koronázási jelvények (Mihalik, Falke)<sup>7</sup> 2. XI. századi templomaink 3. Korai magyar ötvösművészek és

<sup>1</sup> A szerző a Szépművészeti Múzeum doktorandusz munkatársa (ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskola, Művészettörténeti Doktori Program).

Ezúton szeretném megköszönni Gosztonyi Ferencnek, hogy felhívta a figyelmem a témában rejlő lehetőségekre, illetve folyamatos szakmai támogatásával segítette a dolgozat létrejöttét.

<sup>2</sup> Az *Ars Hungarica* második körlevele, 1933. november. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 48.

<sup>3</sup> Az *Ars Hungarica* első körlevele, 1932. november. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 47.

<sup>4</sup> Farkas J. A. 2007. 47–48.

<sup>5</sup> Éber-Gombosi 1935. 51.

<sup>6</sup> Genthon-Zádor 1965. 105.

<sup>7</sup> Mihalik Sándor (1900–1969), művészettörténész, az Iparművészeti Múzeum munkatársa, elsősorban

zománcos munkák 4. Aquamanilek a XI–XIV. századból (Árp. bronzművesség) 5. XII. századi templomaink 6. Román oszlopfejek (az utóbbi kettő össze van kötve) 7. Pécsi szobrok és domborművek 8. A jáki székesegyház [9–18. hiányzik] 19. Erdélyi erődtemplomok 20. Zsigmond király műkincsei (Horváth)<sup>8</sup> 21. Magyar elefántcsontnyergék 22. Korai magyar táblaképek 23. Magyar ereklyetartó-karmák 24. A magyar fa szobrászat régebbi emlékei (Kampis?)<sup>9</sup> 25. Szepességi festőművészet a XV. században 26. Gótikus kőszobrok 27. A kassai főoltár 28. Figurális sírszobrászat a XV. században 29. XV. századi templomok 30. A kassai dóm 31. XV. századi miniatúrák 32. Magyar faszobrászat a későgótika idején 33. MS mester s a dunai iskola Magyarországon (8)<sup>10</sup> 34. Gótikus bútorok 35. A sodronyzománcos ötvösség 36. Ötvösművek a XV. századból 37. A reneszánsz szobrászat Magyarországon (9) 38. A budai vár a XV. században 39. Gótikus sírszobrászat 40. Mátyás király műkincsei (10) 41. Magyarországon készült Corvin-kódexek 42. Magyar üvegfestmények 43. A török művészet emlékei Magyarországon 44. Régi kályhacsempék 45. Magyar festőművészet a török világ idején 46. Sírkövek és epitáfiumok 47. A pártázatos építkezés Magyarországon 48. Felvidéki barokk 49. A magyar fayence 50. Erdélyi ötvösség a XVI–XVII. században 51. Az ónművesség Magyarországon 52. Erdélyi tallérok 53. Násfák és ékszerek 54. Az úri hímzés 55. Magyar üvegművesség 56. A barokk építészet Magyarországon 57. Magyar barokkszobrok 58. Egyházi festők a XVIII. századból 59. A magyar porcellán 60. Donát János 61. Régi magyar rajzok 62. Szentpétery József 63. Budai paloták 64. Ferenczy István és szobrász kortársai 65. Régi pesti házak 66. Hild József 67. Magyar zeneszerszámok 68. Marastoni Jakab 69. Feszli Frigyes 70. Elfelejtett biedermeierfestők 71. Borsos József 72. Molnár József 73. Izsó Miklós 74. Székely Bertalan 75. Lotz Károly 76. Lechner Ödön és a magyar építészeti stílus 77. Az ismeretlen Munkácsy 78. Ferenczy Károly 79. Nagybányai festők 80. Strobl Alajos 81. Csók István 82. Rippl-Rónai József 83. Lajta Béla 84. Beck Ö. Fülöp 85. Csontváry Tivadar 86. Bohacsek Ede 87. Nemes Lampérth József 88. Uitz Béla 89. Medgyessy Ferenc 90. Egrý József 91. Ferenczy

ötvösművészettel foglalkozott. Otto von Falke (1862–1942) a berlini múzeumok egykori főigazgatója 1928-ban tekinthette meg a Szentkoronát, 1929-ben az *Archaeologiai Értesítőben* publikálta meglátásait. Otto von Falke: A szent korona. *Archaeologiai Értesítő*, 43. 1929. 125–137. – ld.: Szakács Béla Zsolt: Egy levelezőlap a Szentkoronáról. *Ars Hungarica*, 24. 1996. 219–221.

<sup>8</sup> Horváth Henrik, az *Ars Hungarica* 12. kötetének (*A magyar szobrászat kezdetei*) szerzőjének neve már a kezdetektől felmerült. Horváth a témában megjelent nagy jelentőségű művét 1937-ben publikálta: Horváth Henrik: *Zsigmond király és kora*. Budapest, 1937. (Budapest székesfőváros várostörténeti monográfiái, 8.)

<sup>9</sup> Kampis Antalnak 1932-ben jelent meg *A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig* című műve (doktori disszertációja), nyomdai munkálatait a Bíró Rt. végezte. Ld. jelen szöveg első része, 138. Művéről Genthon István is közölt recenziót. Genthon 1933. Az *Ars Hungarica* szórólapja 1936 tavaszán még Kampis *A középkori magyar faszobrászat* című kötetét is beharangozta, azonban ez nem került kiadásra. Farkas J. A. 2007. 61.

<sup>10</sup> A 33., 37. és a 40. tétel után zárójelbe írott számok jelentését ezidáig nem sikerült azonosítani.

Noémi 92. Ferenczy Béni 93. Modern bútorok 94. Pátzay Pál 95. Az építészet a világháború után 96. Szőnyi István 97. Új magyar grafika 98. Zádor István 99. Bernáth Aurél 100. Magyar karikatúrák.”

Látható, hogy a nagyigényű program az Árpád-kor művészetétől egészen a kortárs alkotók munkásságáig ível, az építészet és képzőművészet mellett hangsúlyt helyezve az iparművészeti alkotásokra is. A vázlat azonban nem csupán az *Ars Hungarica*, hanem a húszas-harmincas évek művészettörténet-írása elé állított talán legnagyobb kihívás, a művészettörténeti szintézis megalkotásának összefüggésében is jelentős – különösen Genthon esetében. A program kidolgozásának feltételezhető ideje ugyanis szorosan egybeesik Genthon más, szintén a magyar művészettörténeti szintézisre vonatkozó vállalkozásával.<sup>11</sup> Az *Ars Hungarica* első kötetére 1932 márciusában született megállapodás,<sup>12</sup> feltételezhető tehát, hogy a program ezt megelőzően már mindenképpen készen volt, sőt, a hosszas előkészületekre való tekintettel vélhetően legkésőbb 1931 végén tisztázódott.<sup>13</sup>

Körülbelül egy évvel az *Ars Hungarica* koncepciójának kidolgozása előtt, 1930 szeptemberében nyújtotta be Genthon „*A magyar művészet*” című tervezett kötetének szinopszisát az írásait a későbbiekben rendszeresen közlő Magyar Szemle Társasághoz.<sup>14</sup> Az eredetileg elképzelt „kb. 250–300 lapos könyv” helyett, melynek „célja a magyar művészet útjának bemutatása a honfoglalás korától napjainkig”<sup>15</sup> végül a szűkebb fókuszú és soha el nem készült, *A magyar képzőművészet története* című műre szerződött a kiadóval.<sup>16</sup> A könyv megírásától végül Genthon egyetemi professzora, Gerevich Tibor javára elállt, aki Genthon lemondó nyilatkozata szerint szintén a témában írt könyvet, melyet a *Magyar Szemlének* ajánlott fel kiadásra. Genthon a „bánatpénzként” kiutalt összegért két könyv megírását és további cikkeket ígért a kiadónak, melyek közül azonban csak az 1932-ben megjelent *Budapest múltja és művészete* készült el.<sup>17</sup> Mindeközben Gerevich a saját magának fenntartott témát nem írta meg, így a főszerkesztő Szekfű Gyula egy, az eredeti megállapodásban meghatározotthoz hasonló kötet megírására tett ajánlatot Genthonnak tartozása elengedéséért cserébe. A kötet véglegesnek bizonyuló tematikáját, az „Ujabbkori magyar festészet”-et az egyébként a szerkesztő és a művészettörténész között közvetítő Balogh József javasolta

<sup>11</sup> Az *Ars Hungarica* koncepciója és Genthon a művészettörténeti szintézis megírására irányuló törekvései közötti, a továbbiakban is ismertetett összefüggésekhez ld.: Farkas J. A. 2007. 42–46.

<sup>12</sup> Bernáth Aurél levele Farkas Ferencnek, 1932. március. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Ld.: Farkas J. A. 2007. 79.: 88. jegyzet.

<sup>13</sup> Farkas J. A. 2007. 47.

<sup>14</sup> Gosztonyi 2004. 40

<sup>15</sup> OSzK Kézirattára, Fond 7/654/3. (A Magyar Szemle Társaság iratai) – Gosztonyi 2004. 44.: 39. jegyzet. Ld. még: Farkas J. A. 2007. 45.

<sup>16</sup> Gosztonyi 2004. 40.

<sup>17</sup> Genthon István: *Budapest múltja és művészete*. Budapest, 1932. (A Magyar Szemle Kincsestára, 50.) Az el nem készült másik kötet a *Budapest gyűjteményei* lett volna. Gosztonyi 2004. 42.

Genthonnak.<sup>18</sup> Így a szintézis egy „részlete”, a fiatalkori fő mű, *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig* 1934 karácsonyára megjelent.<sup>19</sup> Külön utakon, még 1932-ben (valójában már 1931 végén)<sup>20</sup> Genthon egy másik „részletet” is publikált: *A régi magyar festőművészet története a XV–XVI. század táblaképfestészetének feldolgozása*, Genthon utolsó jelentős munkája a régi művészet témakörében, egy pályaszakasz lezárása.<sup>21</sup> A harmincas évek elején Genthon számára a történeti szempont, a művészettörténeti szintézis megalkotása az egyik legaktuálisabb kérdés volt: „A magyar festőművészet ezeréves fejlődésének tüzetes feldolgozása régóta foglalkoztat.” – írta *Az új magyar festőművészet* jegyzet-utószavában, ahol a megjelent munkáira, mint a készülő nagy mű fejezeteire hivatkozott.<sup>22</sup> Bár, mint ekkor, 1935-ben megjegyezte, a „hátralévő munkának ma még csak a körvonalai látszanak”,<sup>23</sup> a tervezetek és a publikált szövegek együttes vizsgálata az *Ars Hungarica* nagyvív és meg nem valósult programjának egy-két alapelvéhez is közelebb visz.

A sorozat kéziratos vázlatából rekonstruálható koncepció és az 1930-as szinopszis összevetése is tanulságos. A szinopszisban kijelölt időbeli határok az *Ars Hungarica* esetében szűkebbek: előbbi a honfoglalás korától, utóbbi az Árpád-kortól vezetné végig a magyar művészet történetének alakulását. Genthon a szinopszisban külön hangsúlyozta, hogy a könyv „legrészletesebben a XIX. és XX. század művészetét ismerteti.”<sup>24</sup> Az *Ars Hungarica* a vázlat alapján tulajdonképpen a 60. tételtől, a Donát János művészetét tárgyaló tervezett kötetből a szinopszisban kijelölt időszakot tárgyalta volna – ez a kötetek több mint harmadát jelenti. Mindebből a huszadik századi művészet szoros értelemben véve is, több mint húsz kötetet tett volna ki. Az egyes művészettörténeti korszakokat tárgyaló részek terjedelmének egymáshoz viszonyított aránya Genthon számára alapvető fontosságú volt. Genthon Péter András 1930-ban publikált két kötetes *A magyar művészet történetéről*<sup>25</sup> írott recenziójában a könyv legnagyobb erényének a helyes „arányosítást” tartotta, mely nem csupán a barokk művészetre irányuló figyelemben nyilvánult meg szerinte, hanem abban is, hogy Péter „tekintélyes helyet szentel a legújabb irányoknak.”<sup>26</sup> Péter könyvének szintén körülbelül egyharmada foglalkozik a 19–20. század művészetével, közvetlenül a „legújabb törekvésekkel” pedig a legutolsó, mintegy 50 oldalas egység.

<sup>18</sup> Gosztonyi 2004. 42.

<sup>19</sup> Genthon 1935.

<sup>20</sup> A *Pesti Hírlap* már 1931. december 19-i számában közölt recenziót a kötetéről.

<sup>21</sup> Genthon 1932a.; Marosi 2004. 19.

<sup>22</sup> Genthon 1935. 276.

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> OSzK Kézirattára, Fond 7/654/3. (A Magyar Szemle Társaság iratai) – Gosztonyi 2004. 44.: 39. jegyzet.

<sup>25</sup> Péter 1930.

<sup>26</sup> Genthon 1931a. 161.

Recenziójában Genthon elmarasztalta viszont az iparművészeti emlékenyarg tárgyalásának hiányát, ugyanis ezek „nélkül a művészetünk múltjáról nyert fogalmak igen-igen hézagok maradnak.”<sup>27</sup> Már az 1930-as tervezetében is hangsúlyozta az iparművészeti alkotások kutatásának fontosságát, „melyek – mint fogalmazott – olykor többet mondanak az építészet, szobrászat vagy a festészet emlékeinél vagy éppen hézagpótlók.”<sup>28</sup> Genthon jegyzi az 1930-ban publikált *Magyarország történelme, földje, népe, élete, gazdasága, irodalma, művészete Vereckétől napjainkig* ötödik kötetének *A magyar iparművészet és népművészet-fejezetét*,<sup>29</sup> illetve több alkalommal közölt rövidebb iparművészettel foglalkozó cikkeket, kiállítás kritikákat iparművészeti tárlatokról,<sup>30</sup> önálló iparművészeti tárgyú munkája azonban nem jelent meg. Az *Ars Hungarica* vázlatá, 20 iparművészeti vonatkozású kötetet említ, mely különösen annak fényében feltűnő, hogy a felsorolásban mindössze 14 építészeti tematikájú tétel szerepel. Az arány még úgy is meglepő, ha számításba vesszük, hogy a 9–18. tételek hiányoznak és szélsőséges esetben megfordíthatnák az erőviszonyokat. Az *Ars Hungarica* megjelent kötetek között – érthető okokból Fettich *A honfoglaló magyarság művészete* című kötetét leszámítva – egy sem foglalkozik iparművészeti témával. Oltványi Farkas Ferencnek címzett, 1934 áprilisában kelt levele arról tanúskodik, hogy a kiadó bizonyosan támogatta Genthon eredeti elképzelését a műfaji szűkítés elhagyására vonatkozóan és elsősorban Oltványi lehetett az, aki ragaszkodott a szorosán értelmezett képzőművészeti tematikához. „Kedves Ferikém, – hivatkozással a Kozma-ügyben tegnap folytatott beszélgetésünkre, kérnélek, hogy ebben a dologban további megbeszélést az érdekeltekkel nem (!) méltóztassál folytatni. [...] Baráti körömmel való megtárgyalás alapján ugyanis úgy látom, hogy idő előtti volna megbontani azt az egyértelmű és egységes szellemű programot, amelyet eddigi kötetek és az első 12 kötetre megállapított sorrendünk, azt hiszem, igazán impozánsan dokumentál. Természetesen nem Kozma értékeléséről van jelenleg szó, minthogy őneki úgyis szántunk a továbbiakban egy kötetet, hanem mindössze arról, hogy a megindulásnál a szűk értelemben vett képzőművészet talaján maradjunk.”<sup>31</sup> Farkas Ferenc baráti kapcsolatban állt Kozma Lajossal, így a „tárgyalások” természetesen nem csupán az eredeti program megtartása melletti elvi állásfoglalásként értelmezhető, mindenesetre jól megvilágítják a kiadó és a szerkesztő között a korábbiakban már említett sorozatos konfliktusok egy újabb gócpontját.

<sup>27</sup> Uo., 160. Ld. még: Farkas J. A. 2007. 45.

<sup>28</sup> OSzK Kézirattára, Fond 7/654/3. (A Magyar Szemle Társaság iratai) – Gosztonyi 2004. 44.: 39. jegyzet.

<sup>29</sup> Genthon 1930.

<sup>30</sup> Ld. többek között Genthon István írásait: Mátyás király ötvösművei. *A Műgyűjtő*, 2. 1928. 80–81; Képzőművészeti szemle. Az Iparművészeti Múzeum régi egyházművészeti kiállítása. *Napkelet*, 8. 1930. 709–714.; Képzőművészeti szemle. Az Iparművészeti iskola jubiláris kiállítása. *Napkelet*, 9. 1931. 87–89.; Képzőművészeti szemle. Az Iparművészeti Társulat kiállítása. *Napkelet*, 10. 1932. 70–73.

<sup>31</sup> Oltványi-Ártinger Imre levele Farkas Ferencnek. 1934. április 18. – Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 59.

Az incidens ezen túl bizonyítékkal szolgál arra nézve is, hogy Oltványi elsősorban a „baráti társaság” érdekeit tartotta szem előtt, vagyis a bármiféle „kitekintésről” csak azt követően lehetett szó, hogy a társaságba tartozó, vagy Oltványi által fontosnak ítélt képzőművészekről már megjelent a monográfia. A megjelent és a dokumentálhatóan tervbe vett kiadványok között ugyanis (a „12 kötetre megállapított sorrendet” mégis megbontó két történeti kiadványt leszámítva) valóban csak képzőművészek monográfiájával találkozunk. Bernáth, Egry, Szőnyi, Ferenczy Noémi, Medgyessy, Czóbel, Derkovits, Farkas István, Kernstok, Beck Ö. Fülöp monográfiái, illetve az el nem készült Pátzay-Berény-Szobotka-kötetek mellett<sup>32</sup> egy helyen még egy Aba-Novák Vilmosról szóló kiadvány terve is felmerült.<sup>33</sup> Az *Ars Hungarica* 1933 november-decemberében kiadott második szórólapja pedig a Bernáthékat megelőző generációhoz tartozó művészekről szóló köteteket, Csók István-, Ferenczy Károly-, Rippl-Rónai József- és Szinyei Merse Pál-monográfiákat ígért a potenciális vásárlóknak.<sup>34</sup> Látható az is, hogy a megjelent, illetve tervezett kötetek tematikája ellentmond Genthon eredeti, időrendben számozott történeti programjának. Bizonyos, hogy a kortárs (képző)művészek bemutatása felé tolódó – vagy inkább a történeti és iparművészeti köteteket mellőző – tendencia Oltványi fellépésével és egyre hangsúlyosabb, egyenesen a szerkesztői posztig ívelő szerepvállalásával, illetve ezzel párhuzamosan Genthon háttérbe vonulásával meglehetősen muníciót kapott, az eredetileg tervezettnél szélesebb skála foglalkozott az aktuális jelen vagy a közelmúlt művészetével. A sorrend meghatározása, az időben visszafelé haladás azonban természetesen nem magyarázható Oltványi jó szándékú, de olykor propaganda-ízű akcióival, illetve azzal az esetleges gyakorlati indokkal sem (bár ez nyilván hasznos volt), hogy az első két monográfia szövege alapvetően már készen állt. A kortárs alkotókat népszerűsítő és az olykor – mint például Ferenczy Noémi esetében<sup>35</sup> – egészen egzisztenciális indíttatású szándék magától értetődően nem hiányozhatott az eredeti elképzelésből sem, azonban a sorrend megfordítása mögött átfogóbb, Genthon (és a Gresham) (művészet)történeti szemléletét megvilágító program állt.

A fordított sorrendet maga a kiadó (és Genthon) az *Ars Hungarica* első, a Bernáth-monográfiával egy időben, 1932 novemberében kiadott körlevelében rövi-

<sup>32</sup> A Pátzay- és Berény-kötetet Oltványi, a Szobotka-kötetet Jajczay János írta volna. Ld. a Medgyessy- és Kernstok-kötet kolofonját. Farkas Z. 1934.; Körmendi 1936.

<sup>33</sup> Kállai Ernő a bécsi Galerie Neumann und Salzer-ben 1936 március-áprilisában rendezett *Ungarische Maler in Wien* című kiállítás katalógusbevezetőjének végén ajánlotta az *Ars Hungarica*-kiadványokat. Megemlítette, hogy a Berény-monográfia mellett egy Aba-Novákról szóló kötet is előkészület alatt áll. Ld. jelen szöveg, 132.; Kállai 1936a.

<sup>34</sup> Az *Ars Hungarica* második körlevele, 1933. november. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 48.

<sup>35</sup> „Úgy hallom, Noémiről is jelenik meg könyve magyarul. Nagyon jól tette, hogy írt róla. Talán hasznára lesz. Úgy hallom, Pesten él, s igen nehezen.” Ld.: Fülep Lajos levele Tolnai Károlynak, Zengővárkony, 1934. január 19. Fülep 1995. 279. (1980. sz.)

den azzal indokolta, hogy a sorozat az élő művészekről szóló kötetek kiadásával kezdődik, ugyanis a jelen művészete áll a legközelebb az olvasóhoz.<sup>36</sup> A gondolat bővebb kifejtésére és ezzel tulajdonképpen a sorozat koncepciójának végleges meghatározására az eseménytelen 1933-as évben kiadott második körlevélben került sor. Szövegezésében az *Ars Hungarica* kiadásába egyre intenzívebben bekapcsolódó Oltványi is részt vehetett,<sup>37</sup> a koncepció azonban még Genthon elképzelését tükrözi. „[Az *Ars Hungaricát*] A szokásos művészettörténetektől megkülönbözteti azonban a monografikus forma és az, hogy a mából kiindulva és időben visszafelé haladva óhajt összefoglaláshoz jutni. Elsősorban az élő jelenségek helyét kívánja a magyar művészetben kijelölni és csak azután foglalkozik a közvetlen elődökkel és az elődök elődjeivel. A múlt nagyjainak tárgyilagos művészettörténeti jelentőségén kívül főleg annak megállapítására törekszik, hogy mi bennük a ma is hatóerejű érvény. Minden kornak új művészettörténetet kell írnia. Az *Ars Hungarica* a ma művészetszemléletén keresztül mutatja majd be a múlt művészetét is, abban a hitben, hogy ha a régi nagy mesterek egyéniségéből lehántja mindazt, ami csak korjelenség és korhatás és kidomborítja művészetükben az általánosan emberit, ezzel újra eleven erőként kapcsolja őket a mostani nemzedék életébe. Hidat ver a jelen és múlt között s a különböző egyéniségek egységes szempontú szemlélete révén talán alkalmas arra is, hogy kötetiből a magyar művészet bölcséletének körvonalai bontakozzanak ki.”<sup>38</sup>

Az *Ars Hungarica* indulásakor Genthon számára a történeti szempont, a magyar művészettörténeti összefoglalás megírásának ambiciózus célkitűzése rendkívül aktuális, de már ekkor sem önmagáért való kérdés volt. Lényegében az előbbi idézet világítja meg az *Ars Hungarica* kettős programját: a jelen művészetszemléletének definiálását és történeti helyének kijelölését. A sorozat egyik fontos téje nem csupán a Gresham történeti hagyományba való bekapcsolása, hanem egyenesen egy történeti sor végpontjaként való meghatározása. Az *Ars Hungarica* programjának összefüggésében ugyanakkor a Gresham nem csupán végpont lesz, hanem egyúttal, visszamenőlegesen, a szelekció eszköze is. A „ma művészetszemléletén keresztül” bemutatott múlt meghatározása tulajdonképpen lehetőséget biztosított arra, hogy a Gresham elvei tükrében nem fontos, vagy a „folyamatosság” szemszögéből nem értelmezhető alkotók és irányzatok szinte teljes mértékben kimaradjanak a tárgyalásból. Az értékalapú és a „fejlődéstörténeti” nézőpontú szelekció Genthon *Az új magyar festőművészetének* módszertani kérdéseket is tárgyaló utószavában is előkerül. „Ugyanazok az elméleti és formai szempontok irányítottak e munkában is, mint társaiban irányítottak és irányítanak: céloom a lehetőleg teljesen összegyűjtött emlékek érték szerinti kiválogatáson alapuló fejlődéstörténeti bemutatása volt. [...] csak azokkal foglalkozom, kiknek itt, vagy ott, a fejlődés szempontjából, vagy érték-

<sup>36</sup> Az *Ars Hungarica* első körlevele, 1932. november. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 47.

<sup>37</sup> Farkas J. A. 2007. 49.

<sup>38</sup> Az *Ars Hungarica* második körlevele, 1933. november. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 48.

belileg nagy a jelentősége, eleve elvetve a lexikális teljesség apróbb monográfiákhoz illő igényét.”<sup>39</sup> Genthon, természetesen összefoglaló munkájában sem hagyott kétséget afelől, hogy számára a fejlődés aktuális végpontja, illetve az „érték” definíciója a Gresham-kör tevékenységében ragadható meg. A kötet történeti elbeszélése az absztrakt irányok és az „éppen csak jelentkező újklasszicizmus” közé ékelte „derékhad”, ezen belül elsősorban az „Egry-Márffy” és a „Bernáth-Szőnyi-Berény-Derkovits csoport” tevékenységében kulminál, „melynek mai művészetünk legnagyobb értékeit köszönhetjük.”<sup>40</sup>

Az *Ars Hungarica* további (szintén utólagos) programszövegének tekinthető Oltványi már a korábbiakban említett, Sámán András álnéven írott 1934-es, a *Magyar Írásban* megjelent kritikája.<sup>41</sup> A szöveg már csak azért is külön figyelmet érdemel, mert az idézett körlevelekben nem közölt adalékokkal szolgál a könyvsorozat (illetve Oltványi) általános célkitűzéseire vonatkozóan. Az *Ars Hungarica* összefüggésében itt kapott először kiemelt szerepet a nagybányai tradícióval való történeti-generációs párhuzam, így pedig a szöveg a szakirodalomban, illetve a vélhetően utólagosan kreált „posztnagybánya” kifejezésben rögzült Nagybánya-Gresham azonosítás egyik fontos momentumaként is értelmezhető. Oltványi a nagybányai festőkre való hivatkozásával tulajdonképpen az *Ars Hungarica* szűkebb értelemben vett történeti programját is explicitté tette. Fontos, hogy Oltványi számára a Nagybánya-hagyomány mint a magyar festészeti tradíció megtestesítője elsősorban nem a stiláris párhuzamok folytán válik érdekessé, hanem az új generációra váró feladatok és az adott történeti szituáció azonossága miatt. „A magyar művészeti élet mai állapota sokban hasonlít a nagybányaiak impresszionizmusának diadalát közvetlenül megelőző évek viszonyaihoz. Az a középkorú nemzedék, amely a nagybányaiakéhoz hasonló küzdelmeken esett át, ha nem is folytatója az ő életművüknek – bennük látja a magyar piktúra első, egyetemesebb jellegű és értelmű csoportos kivirágzását, és bennük érzi a magyar festői sajátosságok első ízben való megnyilvánulását.”<sup>42</sup> A nagybányai és az új művészek művei közötti összefüggést „nem képeik külső alkata” mutatja, „hanem magyar tradíciót kívánó hajlamuk, szellemi rögzítettségük és az az egyértelműség,<sup>43</sup> amelyet festészetüktől megkövetelnek.”<sup>44</sup> A fülepi reminiscenciákat sem nélkülöző felfogásban a Nagybánya által megteremtett magyar művészeti tradíció meggyökereztetésének, az „elszigeteltségből” való kimozdításának feladata hárul az új generációra. Az *Ars Hungarica* célkitűzése pedig tulajdonképpen ebből következik:

<sup>39</sup> Genthon 1935. 276.

<sup>40</sup> Uo., 246.

<sup>41</sup> Oltványi-Ártinger 1934a.

<sup>42</sup> Uo., 16.

<sup>43</sup> Az „egyértelműség” kifejezés esetén nehéz nem a Genthon Bernáth-monográfiájában feltűnő „egyértelművé tevés” fogalmára gondolnunk, különösen annak fényében, hogy Oltványi tanulmányának második fele a már megjelent négy kötet recenziója.

<sup>44</sup> Oltványi-Ártinger 1934a. 17.

az vár a „harmincévesek” krónikásaira, amit Nagybánya elismertetésében Lyka Károly, Petrovics Elek, Réti István és Rózsa Miklós már elvégeztek.<sup>45</sup> Természetesen a nagybányai festők és a Gresham közötti kapcsolat ismét csak az egy évvel később megjelent *Az új magyar festőművészet története* lapjain teljesedik ki és helyeződik történeti dimenzióba.<sup>46</sup>

Oltványi értelmezésében a nagybányai „örökség” egyúttal a külföldi művészeti tendenciáktól való függetlenségre is rámutat: bár „Nagybánya művészete még külföldről kapta az indító erőt”,<sup>47</sup> az új művészetnek „idegen” inspirációra már nincsen szüksége. Részben ide kapcsolódik a programszöveg egy másik fontos megállapítása is, miszerint a nagybányai művészek hasonlóképpen léptek át az akadémizmus korlátain, mint ahogy Bernáthék „átvergődtek a XX. század első negyedének hol uralkodó, hol csak divatos izmusain. [...] Naturalista, impresszionista, kubista, expresszionista, novecentista áramlatok kavargtak, erjedtek, főszerepe azonban a német expresszionizmusnak és a Picasso-Braque-Matisse iskolának jutott.”<sup>48</sup> A nagybányai tradíciót hangsúlyozó szűkebb történeti programban az avantgárd válik tehát ellenpólussá. Ami a genthoni koncepcióban egyszerű elhagyásban nyilvánult meg – a tervezett kötetek listájában a tízes évek magyar avantgárdjára Nemes-Lampérth és Uitz szerepeltetésével mindössze csak utalás történik – Oltványi szövegében már határozott elutasító stratégiává válik. Hasonlóan, míg Genthon a jelen művészetét tulajdonképpen egy az egyben „kisajátítja” a Greshamnek, Oltványi kijelöli és a külföldi hatás hangsúlyozásával diszkreditálja is a többi szereplőt. Szerinte az új generáció művészeinek hatása „a náluk is fiatalabb generációra minden kiállításon nyilvánvaló akkor is, ha ez a hatás közvetlen, akkor is, ha ellenzésben jelentkezik, akár az École de Paris újabb felkarolásával, akár pedig az olasz novecentizmus klasszicisztikájának átvételével.”<sup>49</sup>

Az *Ars Hungarica* Genthon előzetes, nagy volumenű tervezete nyomán, illetve Oltványi már később írott, az utólagos magyarázat szándékától sem mentes cikkében kibontakozó programja tehát a Gresham pozícióját a magyar művészet (egyedüli) történeti letéteményeseként, a magyar tradíciót jelentő nagybányai hagyomány továbbadójaként, a „folyamatosság” biztosítójaként határozta meg. Adott a kérdés, hogy a programokban kifejtett múltszemlélet, illetve a jelen művészetének az utalás szintjén felmerülő értékdefiníciója az *Ars Hungarica* kötetekben, az egyéni életművek összefüggésében milyen módon jelenik meg. Bár a gondolatkísérlet és az átláthatóság kedvéért kijelöltem bizonyos tematikus egységeket, ezek természetesen nem mereven szétválaszthatók, teljes értelmüket csupán összefüggéseikben nyerik el.

<sup>45</sup> Oltványi a Nagybánya-tradíció kialakítása és a résztanulmányok kapcsán Lyka Károly, Petrovics Elek, Réti István és Rózsa Miklós elméleti tevékenységére hivatkozik. Oltványi-Ártinger 1934a. 17.

<sup>46</sup> Genthon 1935.

<sup>47</sup> Oltványi-Ártinger 1934a. 16.

<sup>48</sup> Uo., 17.

<sup>49</sup> Uo., 16.

## KÖZELI OLVASAT

*A múlt művészete*

„A múlt sohasem válik semmivé, mert a szellem mindenkori jelen alkata az összes korábbi fokozatait magában foglalja.” – írta Genthon István az *Ars Hungarica* első kötetének bevezető soraiban.<sup>50</sup> Megállapítása egyrészt az egyéni életművek, az alkotók saját stílusának kialakulása szempontjából, másrészt pedig egy egész művészgeneráció műltszemléletének vonatkozásában is értelmet nyer. A helyesen értelmezett múlt, vagyis minden idők jó művészete – Genthon Bernáth 1930-as *Önarcképének* kapcsán egyenesen a quattrocento angyali üdvözléteire hivatkozott<sup>51</sup> – mindenkor aktuális párhuzam marad, azonban egyik esetben sem válik közvetlen inspirációs forrássá. Más indoklással ugyan, de lényegében hasonló megállapítást tett Tolnai is: „Ferenczy Noémi művészetének tíz év előtti nagy fordulatát nem lehet külső művészi benyomások hatásából levezetni. Az analógiák Giotto ritmikus kompozíciójával és tömörszerűen leegyszerűsített alakjaival, Bruegel és Cézanne szubsztancialitásával: csak szimptomái, nem okai az új stílusnak”.<sup>52</sup>

A „hatás” fogalma mindössze addig érvényes, és addig is elsősorban negatív minőségben, míg az adott művész meg nem találja saját, rendszerint az 1930 körüli időszak művészi termésében kulmináló stílusát. A másodkézből átvett hatások, melyek gyakran az alkotó „jelküvetével” ellentétesek, pusztán formalizmust eredményeznek a szerzők szemében, legyen szó akár a régi művészetről, akár a közeli múlt alkotásairól. Ennek egyik legmarkánsabb példája Oltványi Derkovits-szövegében található, ahol a művész korai, aktos kompozíciói kapcsán a Kernstokon keresztül megértett Marées-hatásról szólva a szerző megjegyzi: „Az a bensőség, amellyel a valóságot eszményi ritmusba foglalta, már Kernstok őszinte és szellemes átírásában is veszített erejéből, Derkovits utánérzésében pedig tisztára formalisztikussá vált. Nyilvánvaló szerkesztési készsége egyedül nem bizonyult eléggé tartalmasnak ahhoz, hogy éltető közvetlenséggel hevítse át az idegen érzületre épített festményeket”.<sup>53</sup> Hogy a múlt művészetéből való bármilyen genealógiai felhangú levezetés ennek fényében mennyire abszurdnak tűnik, jól mutatja Genthon megjegyzése: „Tudatmezőnkön szinte állandóan nyüzsögnek az új élményobjektumok, művészetünk sem lehet olyan, mint a tegnapi volt.”<sup>54</sup> Így válik értelmezhetővé az a többször előforduló, de lehangsúlyosabban Oltványi Egry-szövegében megjelenő gondolat is, miszerint a művészek megtalált stílusa teljesen individuális, nem rendelkezik elődökkel. A régi művészet jelentőségének értelmezésében Fenyő Iván Szőnyi-kötete

<sup>50</sup> Genthon 1932d. 9. Az *Ars Hungarica*-kötetektől származó idézeteket mai helyesírással közlöm.

<sup>51</sup> Genthon 1932d. 14. – Bernáth Aurél: *Önarckép sárga kabátban*, 1930. – Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

<sup>52</sup> Tolnai 1934. 24.

<sup>53</sup> Oltványi-Ártinger 1934c. 12.

<sup>54</sup> Genthon 1932d. 13.

mutat nagyobb eltérést. „A történeti út, mellyel már oly sok régi festő működését sikerült megvilágítani, értékelését helyes irányba terelni, éppen olyan jogos a festőkortársnál is. [...] A közelmúlt romantikus hajlamú műtörténete gyakran megfeledezett a nagy egyéniségek történelmi előzményeiről; elhallgatta az eredetet, hogy annál jobban kidomborítsa az eredetiséget.”<sup>55</sup> Talán a hangsúlyosan történeti szemlélet – Fenyő ezt követően Szőnyi művészetét az Uitz-, Rembrandt-, és Marées-hatás vonatkozásában vizsgálja – eredményezhette, hogy a kiadás előtt probléma merült fel Fenyő szövegével kapcsolatban. „Fenyő kézírata nem volt megfelelő – ennek elbírálásában én nem játszottam közre” – idézte fel Farkas Ferenc az Oltványinak írott 1934-es ominózus levelében.<sup>56</sup> Vélhetően a szerkesztőnek lehetett kifogása a szöveg ellen, méghozzá éppen a történeti szempontrendszer alkalmazása miatt, aminek végül recenziójában hangot is adott: „Fenyő tisztán történeti szempontból kívánta megrajzolni Szőnyi művészi egyéniségét. A teljesen mereven alkalmazott történeti szempontnak hozzáférhetetlen marad az élő jelenség és bizonyára ez az oka annak, hogy Fenyő Iván nem tudta elibénk vetíteni Szőnyi István jellegzetes és a fiatalabb generációban talán legnagyobb hatású művészetét.”<sup>57</sup> Fenyő könyve valóban nélkülözte azt a recenziók alapján ideálisnak tartott esszéstílust, melyben az alkotó személyiségének megrajzolása is fontos szerepet játszik. Az is bizonyos azonban, hogy a történeti szempont objektivitása miatt Fenyő szövege jóval tartózkodóbb, a programadás szándéka a többi kötethez képest kevésbé hangsúlyos.

Az új generáció művészetének autonómiája, bármilyen preconcepciótól való mentessége történeti vonatkozásban két irányból is védelmet, vagy legalábbis markáns elhatárolódást igényelt. Az elhatárolódás téje pedig tulajdonképpen a genthoni (és fülepi) *korszertű* és *nemzeti* fogalmának (újra)definiálása.

## Izmusok

A Gresham alkotóival kapcsolatos, egyik leggyakrabban előforduló megállapítás, lényegében szakirodalmi közhely, hogy az izmusok „viharin” túljutott művészek a megbízható tradíció ösvényére lépve, ismét a természeti látványból kiindulva hozták létre esztétikai szempontból kiemelkedő, de összességében kockázatmentes, l'art pour l'art művészetüket. Az *Ars Hungarica* programja és kötetei, valamint általában a kortárs szövegek viszont éppen azt mutatják, hogy az elméleti háttér kidolgozására, az alkotások vizuális jellemzőinek teoretikus megalapozására rendkívüli hangsúlyt helyeztek a művészettörténészek és kritikusok, illetve maguk a művészek is – gondoljunk csak Bernáth Aurél a harmincas évek második felétől megszorodó elméleti munkáira. A Gresham körüli művészek egyik leginkább magyarázatra szoru-

<sup>55</sup> Fenyő 1934a. 11–12.

<sup>56</sup> Farkas Ferenc levele Oltványi Imréhez, 1934. október 12. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Farkas J. A. 2007. 54.

<sup>57</sup> Oltványi-Ártinger 1934a. 18.

ló tette az avantgárd izmusoktól való elfordulás, mely egyes alkotók, mint például Bernáth vagy Szobotka életművében valóban gyökeres fordulatot jelent. Az elfordulás éppen a szövegek szintjén válik határozott tagadássá, mely az autonóm művészetszmény létrehozásának feltételeként jelenik meg. Az „izmusok utáni piktúra” a Gresham körüli alkotók szempontjából elsősorban az expresszionizmust követő új állapot meghatározása miatt volt fontos. A Franz Roh-féle *Nach-Expressionismus*, az avantgárd mozgalmak utáni „lecsendesedés”, a hagyományosabb művészetszemlélethez való visszatérés kísérlete a húszas-harmincas évek európai művészetében általános tendenciának számít.<sup>58</sup>

Az *Ars Hungarica* művészmonográfiáinak mindegyike foglalkozik az izmusok kérdésével, sőt a reprodukciók révén egy másodlagos narratíva is létrejön. Ennek talán legparadigmatikusabb példája a Bernáth-monográfia, ugyanis Genthon esszéje bevezetésében rögtön kijelentette, hogy Bernáth életműve lényegében a „kereső” korszak lezárulta után, a húszas évek expresszionista műveit követően, az 1926-os, Bernáth saját elbeszélésében is szimbolikus pozícióba emelt *Riviéra* című vászonnal kezdődik.<sup>59</sup> „Amit azóta alkotott, azt hisszük – pars pro toto – az egész Bernáthot jelenti. [...] Bernáth azóta Bernáth, mióta szembekerül a múlt lidérceivel, ezóta váltak művei az izmusok utáni piktúrának olyféle eredményeivé, melyekhez foghatót csak az új művészet java termésében lehet találni.”<sup>60</sup> Ugyanilyen tanulságos a kötet végén, időrendben elhelyezett reprodukciók kiválogatása is: a legelső kép a *Riviéra*,<sup>61</sup> a többi alkotást pedig nagyrészt a legújabb, 1930 körüli képteremből választották ki. Az arány, a szöveg és a reprodukciók szintjén egyaránt, még ha nem is ennyire markánsan, de szinte minden monográfia esetében hasonló.

Az *Ars Hungarica* elbeszélésében az izmusok kora a zűrzavar időszaka, amikor a tartalom és a forma egysége az alkotó „szubjektív döntésének” esik áldozatul.<sup>62</sup> A szövegek értelmezésében az ebből következő nagyzó „egyénieskedés”, „a tiszta emóció, a tiszta imagináció (expresszionizmus, szürrealizmus) vagy pedig a tiszta formai spekuláció (kubizmus)”<sup>63</sup> egyaránt tévút. Oltványi monográfiájának szövegében az expresszionizmus érzelmessége és Derkovits tárgyias felfogása került ellenétbe. Sőt, a *Halas csendélet* „mercizmusát” Oltványi sajátos eltévelyedésként értelmezte: „[Derkovits] ellenkezése az expresszionizmus viharos iramával és elnagyolásával szemben állandó volt. Ennek az elfojtott ellenkezésnek feszültségét és

<sup>58</sup> Franz Roh: *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig, 1925. Nem elhanyagolható tény, hogy Kállai Új magyar piktúrája, hasonló következtetésekkel szintén ebben az évben jelent meg. A kérdéshez ld.: Zwickl 1998. 21–22.; Szücs 2002. 90–92.

<sup>59</sup> Bernáth Aurél: *Riviéra, 1925–1926*. – Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

<sup>60</sup> Genthon 1932d. 9–10.

<sup>61</sup> Bernáth Aurél saját „természetelvű” fordulatát, tulajdonképpeni „festővé válását” a *Riviéra* című festményéhez köti. Ld.: Bernáth 1960. 427. Rum 2010. 39–40.

<sup>62</sup> Tolnai 1934. 9.

<sup>63</sup> Uo.

tárgyi konkretizálásra irányuló hajlamát szemmel láthatóan bizonyítja az, hogy hirtelen kirobbanása a *Halas csendélet*-en a mercizmusig hajtotta Derkovitsot”.<sup>64</sup> Majd természetesen gyorsan fel is mentette a művészt: „Derkovits egyébként sohasem ábrázolt ennyire durva anyagszerűséggel, de lélektanilag rendkívül érdekes és indokolt tünete a visszahatásnak, melyet az expresszionizmus sztenogramja váltott ki belőle.”<sup>65</sup> Nyilas-Kolb Jenő ugyancsak Farkas István individuális alkotói hozzáállására vezette vissza, hogy a művész munkásságában a Párizsban, a fiatal Szobotka és Csáky József mellett közéről is megtapasztalt kubista formaadás hatása nem maradt tartós.<sup>66</sup> Hasonlóan, Jajczay szerint Szobotka is „egészséges művészi ösztöne” miatt fordult el a kubizmustól: „[a művész] a konok kubista következetességben veszélyt érzett: félt, hogy művészete geometriai, matematikai »tudománnyá« válik”.<sup>67</sup> Berényről írott esszéje bizonyítja, hogy Oltványi az izmusok egyik legfenyegetőbb következményének a képi egység megbomlását tartotta: „Berény idejében belátta, hogy a »szellem nyugtalansága még nem a nagyság jele« s hogy a vásznon való töprengés örök akadály a kiteljesülésnek, oka azoknak a »holt területeknek«, melyek az elmúlt évtizedek »kereső« festészetének legtöbb alkotásán felbukkannak a festői hangulat és gondolat egységes érzékítésének rovására.”<sup>68</sup>

Farkas Zoltán Medgyessy-kötetében azonos alapon utasította el a korszak köztéri szobrászatát még ekkor is meghatározó kiüresedett akadémizmust, mint az avantgárd izmusait: „[Medgyessy] a művészetnek egy sablonossá vált és sablonjaiból többféle irányban is akadémiaát gyártó korában új, őszinte és nem csekély erejű formákkal jött. Nem fontos, hogy ezzel párhuzamosan pro és kontra nem keresett elméleti alátámasztást, sohasem analizált, hanem annál erősebben megérezte vágyaihoz.”<sup>69</sup> Hozzátette, hogy „[Medgyessy] nem tartozik ama programszerűen primitíveskedő művészek közé, akik a századforduló tájékán tömegesen jelentkeztek Európa művészetében. Medgyessy primitív, de nem ravasz intellektuális megfontolásokat kergetve, hanem az egész érzésvilágával, lelke minden megnyilvánulásával egyszerű.”<sup>70</sup> Gombosi György bár szorosán véve a 19. századi akadémizmusról beszél, mint olyan törekvésről, mely a szobrászat „lényegével” nem összeegyeztethető, soraiból nem nehéz kiolvasni az izmusok bírálatát sem: „A múlt század versengett önmagával a művészi alkotásban felhalmozható érzelmi élmény fokozásáért, azt hitte, műve annál nagyobb, minél ríkítóbb eszközökkel ostromolja az érzékeket, minél kihívóbb kifejezésének hangja. A huszadik század szakított ezzel a versengéssel, amely a soha meg nem nyugvás vitiosus curriculumusával fenyegette.”<sup>71</sup>

<sup>64</sup> Derkovits Gyula: *Halas csendélet* I., 1928. – Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

<sup>65</sup> Oltványi-Ártinger 1934c. 14–15.

<sup>66</sup> Nyilas-Kolb 1935. 13. Farkas István: *Piros kalitka*, 1928. (Magántulajdon).

<sup>67</sup> Jajczay 1938. 276.

<sup>68</sup> Oltványi-Ártinger 1936.

<sup>69</sup> Farkas Z. 1934. 22.

<sup>70</sup> Uo., 14.

<sup>71</sup> Gombosi 1938. 8.

Az *Ars Hungarica* szerzői az izmusok egyik legmeghatározóbb negatív következményét a képi gondolat közvetítésének nehézségeiben fedezték fel, melyet az önkényes formaválasztásra vezettek vissza. Ennél azonban elemibb problémát jelentett, ha az alkotás „tartalma” a művészet szféráján kívülről származik és legfőképp, ha verbalizálható. Fenyő Iván például így írt Szőnyi korai korszakáról: „Bár egész fiatalkori munkáinak formafelfogásában rokonság mutatkozik a német expresszionizmus néhány képviselőjével, ez a fajta festészet mégis teljesen távol áll a művészi érzelmeitől. Temperamentumának nem felel meg az, hogy azoknál a látás maga csak másodlagos jelentőségűvé lesz azáltal, hogy a hangsúly a szellemi tartalmon, a lelki hangulaton és egyszersmind valami romantikusan elvont »világnézeteknek« formákba-törésében van, melyek által a festmény erősen irodalmi mellékízt kap.”<sup>72</sup> Fontos hozzátenni, hogy Oltványi Egry-monográfiájában a látás fogalma hasonló jelentést nyert, mikor a szerző Egry „előd-nélküliségének” egyik eredményeként az „emlékképektől zavartalan látását” nevezte meg.<sup>73</sup> Az elbeszélhetőség kérdése több kötetben is felmerül, jelentése pedig túlmutat az írói szabadkozás bevett formuláin. A tiszta festői-szobrászi tartalom „elbeszélése” a szövegek tekintetében önmagában véve is abszurdum, a szerző a szavak segítségével pusztán megközelíteni tudja a *kép*, illetve *szobor* tárgyát. A megfogalmazhatóság beiktatása a vizuális-érzéki kifejezőmód logikájával, az immanens képi és plasztikai értékekkel, és általában a művészet autonómiájával nem összeegyeztethető.

Szintén az izmusokkal való „leszámolás” egyik, az előbbivel is részben összefüggő következménye a festői szépség értékének rehabilitálása. „Oly hosszú száműzetés után a szépség ismét helyet kap a művészet tárgyi kelléktárában. Az impresszionizmus óta eltűnt a porondról. A művészek hűtlenek lettek hozzá a »jellegzetes« és a »kifejező« címkékbe csomagolt rútkedvéért oly dolgokra szentelték figyelmüket, amit nem helyeztek a világban, s csodálatosképpen ezt jelenítették meg esztétikai formák között.” – írta Bernáth képeiről Genthon.<sup>74</sup> A szép értékének visszaállítása, mint általános európai tendencia jelenik meg a Szőnyi-monográfiában is. Fenyő interpretációjában Szőnyi „egyenes, kísérletezéstől mentes útján a természet festőies szépségeit egyéni formanyelven kiaknázva arra a stílusfokra jutott el, ahova ma már az expresszionizmus, az új tárgyilagos stílus, de a francia dekoratív síkszerkesztésű festészet is elérkezett a maga göröngyös, kanyargós ösvényein, miközben sokszor a legkitűnőbb festők is, nem egy munkájukban az elveknek estek áldozatul. Már a legújabb német festményekben is megtalálható a kitisztult szépség utáni vágy”.<sup>75</sup>

Előbbiek fényében feltűnő, hogy az *Ars Hungarica* Genthon-féle előzetes programjában Bohacsek Ede, Uitz Béla és Nemes Lampérth József nevét is ott találjuk. A szelekció talán Genthon saját preferenciáinak tükrében válik érthetővé. Bár a húszas években rendre jelentek meg az avantgárd irányzatokat elítélő kritikái,

<sup>72</sup> Fenyő 1934a. 11.

<sup>73</sup> Oltványi-Ártinger 1932. 12.

<sup>74</sup> Genthon 1932d. 18.

<sup>75</sup> Fenyő 1934a. 21.

Uitzról és Nemes Lampérthről elismerően nyilatkozott.<sup>76</sup> „Mai törekvései az egész kor törekvéseit reprezentálják s megoldása egy jövődő stíluskorszak kibontakozását jelenti. S aki végignézi az új művészet jellemző képviselőin, megnyugvást és örömet érezhet, hogy egy ilyen művész került a korszerű törekvések legéleire.” – írta 1924-ben Uitz rézkarcmappájáról.<sup>77</sup> *Az új magyar festőművészet történetében* bár az aktivizmusnak mindössze fél oldalt szentelt, Uitz és Nemes Lampérth alkotásairól, mint a következő generációra is nagy hatással bíró művészetről, hosszan értekezett.<sup>78</sup>

### **Impresszionizmus, Nagybánya**

Az izmusok diszkreditálása természetesen magában rejtette az impresszionizmushoz való visszatérés veszélyét. A természeti látvány és a szépség értékének visszaállítása már csak a fogalmi megkülönböztetések tisztázatlansága miatt is lehetővé tette volna, hogy a csoport művészete kapcsán az impresszionizmus és ne annak meghaladása váljon elsődleges hivatkozási alappá. Ez a lehetőség csak azért is elfogadhatatlan lett volna, mert a csoport felfogása szerint már maguk az izmusok is kiutat kerestek a naturalizmus végső megnyilvánulásának tartott impresszionizmus felületességéből. Bár az avantgárd törekvések kudarcot vallottak, a teljes „visszatérés” fejlődéstörténeti vonatkozásban, illetve az aktuális jelen „élménygazdagságának” megörökítése szempontjából sem volt járható út.

Az impresszionizmus pillanatnyiségének bírálata hangsúlyos elem a Szőnyi-monográfiában. Fenyő szerint a művészt a Monet-féle festésmódtól elsősorban az választja el, hogy különböző időpillanatokban keletkezett „reflexek millióit sűríti egy képbe”.<sup>79</sup> Szőnyit Fenyő értelmezésében az impresszionizmus felületességétől a „tónusok romantikus hangsúlyozása választja el.”<sup>80</sup> Oltványi Egry-kötetében szintén az impresszionizmus „felületiségére” rámutatva tett különbséget a képteret „kitöltő” és az Egry-képeket jellemző „betöltő” alkotói módszer között.<sup>81</sup> Hasonló megállapításra jutott a Czóbel-kötetben Kállai is. Kállai a művész festményei és az impresszionizmus képalkotása közötti különbséget abban látta, hogy Czóbel képein a fény nem vibráló, illékony, felületi jelenség, hanem sűrű anyaggá, színné válik, amelynek kiterjedése nem sík, hanem befelé sugárzó. „[A fény] viszont nem is szóródik széjjel az impresszionista plein air értelmében és nem bontja ezernyi tarka reflexzé a testhez és anyaghoz álló lokálszínt. Czóbel sűrű, összevont, tónusos színfoltokat fest.”<sup>82</sup> Kállai ezzel együtt az impresszionizmus fontos eredményének tartotta, hogy a képzőművészetet megszabadí-

<sup>76</sup> Genthon 1924. Genthon István: Nemes Lampérth József. *Magyar Írás*, 5, 1925, 7. 95–96.; Genthon István: Nemes Lampérth József. *KUT*, 1, 1926, 6. 2–4. – ld.: Gosztonyi 2004. 32.

<sup>77</sup> Genthon 1924. 89.

<sup>78</sup> Genthon 1935. 235–237.

<sup>79</sup> Fenyő 1934a. 10.

<sup>80</sup> Uo., 19.

<sup>81</sup> Oltványi-Ártinger 1932. 12.

<sup>82</sup> Kállai 1934b. 10.

totta a „patetikus motívumok” ábrázolásának kényszerétől.<sup>83</sup> Hasonlóan, Körmendi András a Kernstok-kötetben az impresszionizmus jelentőségét a képalkotó elemek ábrázoló funkció alóli függetlenítésében állapította meg: „A színt, a vonalat, a tónust – a művészi kifejezés elemeit – az impresszionizmus szabadította fel azon merev, zárt törvények alól, amelyekkel a valóságosság szolgálatában a művészet magát körül-bástyázta.”<sup>84</sup> Bernáth kapcsán az egyik, ha nem a legtöbbet idézett gondolat Genthon a művész képeinek „mélyfényűségére” vonatkozó megállapítása. A „mélyfényűség” jelentése azonban nem csupán, és nem is elsősorban egy bizonyos vizuális jellemző megragadásában érhető tetten. Bernáth belülről világító, izzó színeit Genthon az impresszionizmus „felületi fényeivel” állította ellentétbe: „Szempontunkból az impresszionizmus legfontosabb tulajdonsága az volt, hogy az atmoszféra-festésből kifolyóan a felületi fényekre építette a képet. [...] Bernáth fejlődéstörténeti jelentőségének javát abban látjuk, hogy a felületi fények alkalmazásával szembefordult s a mélyfényűséget találta meg kifejező formául.”<sup>85</sup> Genthon azonban ennél is tovább ment: a szövegben többször előkerülő „grand art”-hivatkozások indoklása is a mélyfényűség fogalmában kulminál: „A mélyfényűség a festőművészet régi kincse, mely főképp az impresszionizmus idején ment feledésbe. [...] Bernáth a régi mesterekkel megegyezik abban, hogy a világító erejű áttetszőséget hozzájuk hasonlóan a mélyfényűségből nyeri, de sajátos fejlődéstörténeti helyzete mégis elválasztja e csoporttól, mellyel csak a technika alkalmazásában rokon. Ez a mai mélyfényűség, mely kiváltképp Bernáth művészetében ér el teljességhez, különbözik a régitől. A történelem csak általános-ságaiban ismétli önmagát, nem részleteiben.”<sup>86</sup>

A szobrászat esetében az impresszionizmus bírálata a műfaj hitelességének és az önálló szobrászati értékek megőrzésének kérdésével függött össze. Farkas Zoltán Medgyessy művészetét a barokk, a naturalizmus, illetve az impresszionizmus törekvéseivel állította ellentétbe. Farkas az impresszionizmus „festői” törekvéseit a szobrászat immanens értékeivel nem tartotta összeegyeztethetőnek: „Mentől több lelki tartalmat önteni a műbe, festői hatásokra törekedni, impressziókat adni, megfogni valamely különlegesen érdekes lelki vagy testi pillanatot, inkább festői és mozgalmas mint nyugodt szobrászi beállításban.”<sup>87</sup> A szobrászaton Farkas szerint a Rodin-féle impresszionizmus „pillanatnyi mozgáskeresése izgatott taglejtésekre biztatta, melyek egyensúlyától méginkább megfosztották, még nyugtalanabbá tették és zárt körvonalak helyett szaggatott, csak egy pontról megálló vonalvezetésre szoktatták.”<sup>88</sup> Oltványi Pátzay-esszéjében a szobrász *Fúj a szél* című művéről írta, hogy „gazdaságosan felépítve, belülről idomulnak a formák a szél erejéhez, nem impresszionisztikus, hanem logikus természetességgel.”<sup>89</sup>

<sup>83</sup> Uo., 12.

<sup>84</sup> Körmendi 1936. 12.

<sup>85</sup> Genthon 1932d. 23.

<sup>86</sup> Uo., 24.

<sup>87</sup> Farkas Z. 1934. 12.

<sup>88</sup> Uo., 13.

<sup>89</sup> Oltványi-Ártinger 1938. 81. Oltványi a *Fúj a szél* című alkotásra, mint vázlatra hivatkozik. Nem

Az impresszionizmushoz való viszony kérdése természetesen magában hordozta a magyar naturalista-impresszionista hagyomány letéteményesének tekintett nagybányai művészet helyének meghatározását is. Akárcsak Oltványi a korábbiakban tárgyalt programszövegének összefüggésében, Nagybánya festészete az *Ars Hungarica* szövegeiben is elsősorban a magyar tradíció és a lehetséges önálló művészeti fejlődés szimbólumaként szerepel – igaz, meglepően kevés alkalommal. Oltványi Egyr-köte-tében a nagybányai alkotók jelentőségét a korszerűség követelményének beteljesítésében látta: „A magyarság, amely az elmúlt században mindig csak jóval későbbben kullogott az európai áramlatok után, a nagybányaiakkal, – magyar művészeti reform-mozgalomnak e legimpozánsabb és legrokonszenvesebb kollektív megnyilvánulásával – már lépést tartott Európával”.<sup>90</sup> A nagybányaiak művészete mint az első helyi, magyar eredetű művészet jelenik meg a Szőnyi-monográfia bevezetőjében is: „A század elején Nagybányán sajátos jellegű stílus bontakozott ki, minden külföldi hatás ellenére is oly helyi zamatú festészet, amilyenre addig a magyar művészet történetében még nem volt példa.”<sup>91</sup> Kállai elbeszélésében Czóbelt Nagybánya művészete a dekoratív vonal elhagyásában segítette.<sup>92</sup> Az *Ars Hungarica*-kötetekben a nagybányai tradícióval való kapcsolat Oltványi programszövegének értelmében jön létre, bár a két generáció közötti párhuzam közel sem olyan markáns, mint a szerkesztő kritikájában, vagy éppen általánosan a kortárs szövegekben. Persze nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy Genthon a könyvsorozat eredeti programjában külön kötetet szentelt Ferenczy Károlynak és a nagybányai festőknek is. A Ferenczy-monográfiát ráadásul az *Ars Hungarica* második körlevelében ismételtelen kilátásba helyezték és ekkor került be a magyar impresszionizmus és Nagybánya „magányos” előfutára, Szinyei Merse Pál neve is a tervezett kötetek sorába.<sup>93</sup>

Fontos egy megjegyzés erejéig hozzátenni azonban – és ezzel talán a Gresham-Nagybánya kapcsolat további elemzésének szükségességére is rámutathatunk –, hogy a harmincas évek közepétől nagyrészt Genthon *Az új magyar festészet történetének* és Bernáth elméleti írásainak köszönhetően, az előbbivel párhuzamosan egy alternatív és differenciáltabb elképzelés is kialakult Nagybánya elveinek a jelenre vonatkoztatható hatásairól.<sup>94</sup> Bernáth rövid, ám annál jelentőségelteljebb írása Ferenczy Károly *Háromkirályok* című művéről 1935-ben jelent

---

tudjuk, de sejthető, hogy az 1934-es *Dunai szélről* vagy ehhez nagyon hasonló problémát felvető szoborvázlatról lehet szó. – Pátzay Pál: *Dunai szél*, 1934. – Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

<sup>90</sup> Oltványi-Ártinger 1932. 28. – vö.: Fülep (1923) 1971. 103-107. és Genthon 1935. 176.

<sup>91</sup> Fenyő 1934a. 9.

<sup>92</sup> Kállai 1934b. 14.

<sup>93</sup> Az *Ars Hungarica* második körlevele, 1933. november. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Ld.: Farkas J. A. 2007. 48. – vö.: Genthon 1935. 161-175.

<sup>94</sup> Nagybánya művészetének két világháború közötti recepciójáról ld.: Csorba 1996. 18-20. Ferenczyhez: Kopócsy 2011. A „konstruktív impresszionizmushoz”: Gosztonyi 2019. 131. Bernáth alkotásait Cezanne művészetével Meier-Graefe is éppen ebben az időben állította párhuzamba. Ld.: Meier-Graefe 1935.

meg a *Magyar Művészetben*.<sup>95</sup> „A Három Királyok konstruktív impresszionista elgondolás.” – írta Bernáth.<sup>96</sup> A nagybányai festők közül Ferenczy kiemelkedik, és a tanulmány végpontján művészete Cezanne életművével kerül párhuzamba. „Az ő [Cezanne], sajnos, befejezetlenül maradt nagy képei (Fürdőzők) megható tanúságtételei annak a küzdelemnek, ahogy ő a naturalizmus-impresszionizmus lefokozott igényű világából el akart jutni egy magasabban értelmezett világba. [...] Mindketten megvívták harcukat ezzel az új művészi szemlélettel. [...] Átmentették mindketten az impresszionizmust és szinkultúrájával gazdagabbá tették a festészetet.”<sup>97</sup> Az impresszionizmusra és Nagybányára vonatkozó, megszüntetve megőrző hozzáállás, illetve Ferenczy és az impresszionizmust megszilárdító Cezanne művészetének kiemelése Bernáth teoretikus fő művében, a két évvel később megjelent *A kompozíció sorsa az újabb festészetben* című tanulmányában került tágabb összefüggésbe,<sup>98</sup> tiszta ars poeticává pedig Bernáth 1939-es Ernst Múzeumban rendezett kiállításának előszavában vált, melyet maga a művész írt.<sup>99</sup> A problémát látszólag tovább bonyolítja, hogy Bernáth a par excellence „szerkezetes” Ferenczy-képet nem a Genthon által „képszerűnek” tartott késői korszak művei közt, hanem az 1898-as *Háromkirályok*ban találta meg.<sup>100</sup> Talán az *Ars Hungarica* szempontjából sem mellékes, hogy Oltványi számára az értékek „átmentése” és az előzmények túlzott kihangsúlyozása még ekkor sem volt teljesen elfogadható álláspont. Bernáth katalógusbevezetőjére reagálva így írt: „Az impresszionizmus tartalma és technikai fegyvertára talált kincs, s gazdagsága mindvégig ebből az egyszerű kincsleletről táplálkozik. A nagybányaiak művészete boldog, kívánságteljesítő álmó módján váltódik valóságra. Bernáthéké bonyolultabb, s indulásában sokoldalúbb szellemidézés.”<sup>101</sup> Bár Ferenczyról 1935-ben írott soraiban feltűnik a „tiszta festői feladat” és a „szín- és folthatás térábrázoló jelentősége”, Ferenczy Oltványi számára továbbra is a természet „gyengéd költészettel nemesített képének” festője maradt.<sup>102</sup>

### Látvány és kép

Ez alapján csak sejthető, hogy Oltványi ellenérzése elsősorban azzal állhatott kapcsolatban, hogy Bernáth a konstruktív Ferenczy-kép kialakításával a harmincasoknak tulajdonított legnagyobb és a szavak szintjén is talán legbiztosabban meg-

<sup>95</sup> Ferenczy Károly: *Háromkirályok*, 1898. – Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

<sup>96</sup> Bernáth 1935. 368.

<sup>97</sup> Uo.

<sup>98</sup> Bernáth 1937.

<sup>99</sup> Bernáth 1939.

<sup>100</sup> Genthon 1935. 192–193. *A Háromkirályok* „kategóriáját” Bernáth a továbbiakban kiterjesztette a Genthon által említett késői aktos képekre is. Bernáth 1937. 168.

<sup>101</sup> Oltványi-Ártinger 1939.

<sup>102</sup> Oltványi-Ártinger 1935. 42–43.

ragadható eredményt egy generációval előrébb helyezte. Ugyanis, mint az a fenti idézetekből is érzékelhető volt, az *Ars Hungarica* kötetében az impresszionizmus felületességéből, illetve az izmusok elrugaszkodott és értelmetlennek tartott formavilágából egyaránt a látvány szerkezetes, az autonóm kép szabályait követő felépítése és annak individuális, érzelmeken nyugvó „átszellemitése”, „festői tartalmakkal” való megtöltése jelentett kiutat.

Fontos ismételten hangsúlyozni, hogy a sorozat elbeszélésében a természettel való kapcsolat – elsősorban persze a nagybányai művészetre való hivatkozásokkal – a tradíció nélküli izmusokkal szemben a magyar művészet folyamatosságának biztosítása okán is kiemelt szerepet kapott. A tárgyi ábrázolástól, a „természetelvűségtől” való elszakadás a kor művészeti irodalmában általában is olyan tulajdonság, mely a magyar „lelkiséggel” nem összeegyeztethető. A nemzetkarakterológiai felhangú megállapítás jelen van Kállai *Új magyar piktúrájában* és Genthon *A magyar festőművészet történetében* is.<sup>103</sup> A magyar művészet definíciójával összefüggésbe hozott természetelvű festészet az *Ars Hungarica* szövegeiben is megjelenik, nem meglepő módon, leghangsúlyosabban Kállai Czóbel-kötetében,<sup>104</sup> de Kernstok két világháború közötti korszakának a látványhoz való erőteljes visszakanyarodását Körmendi is részben magyarságával hozta összefüggésbe. Kernstokot, aki mint a modern magyar festészet egyik kulcsszereplője, generációs előfutára jelenik meg a sorozatban, Körmendi az előbb említett alapon menti fel az aktualitástól való elszakadás vádját alól is.<sup>105</sup> Hasonlóan Nyilas-Kolb Jenő is azt írta, hogy Farkas István túlságosan magyar festő volt ahhoz, hogy megtagadja a természetet.<sup>106</sup>

A Nagybányával leghangsúlyosabban párhuzamba állított Szőnyi festészete Fenyő szerint nem áll meg a „tradíciótszeteletnél”, hanem „ott leli meg a szilárd alapot, melyre azután a maga végtelen sok, új és egyéni mondanivalóját felépíti.”<sup>107</sup> A természet formáinak egyszerű „lefestését” Genthon az új művészet lényegével ellentétesnek tartotta. „A festő számára a természet nem cél, hanem eszköz, a művészet nem másolja, hanem szabadon alakítja mondanivalóját. A művészi valóság szuggesztív ereje nem a természeti formák lerögzítéséből fakad, hanem a festő élményének mélységéből és vizuális képzeleteinek szintjéből és tartalmasságából.”<sup>108</sup> Ennek megfelelően Genthon a művészi valóságot határozottan elválasztotta a külvilág realitásától. Hogy a kettő nem összeegyeztethető, Genthon szerint arra utal, hogy „minden idők művészete absztrakt”, illetve, ezzel összefüggésben, az objektív realitás képre vitele nem lehetséges.<sup>109</sup> A művészet és a valóság dimenziói közötti kapcsolatot Genthon az „egyértelművé-tevés” fogalmának bevezetésével világította

<sup>103</sup> Kállai (1925) 1990.; Genthon 1935.

<sup>104</sup> Kállai 1934b.

<sup>105</sup> Körmendi 1934.

<sup>106</sup> Nyilas-Kolb 1935. 20.

<sup>107</sup> Fenyő 1934a. 10.

<sup>108</sup> Genthon 1932d. 24.

<sup>109</sup> Uo., 20-21.

meg: „Eszztétikai egységet más módon, mint egyértelművé-tevéssel nem lehet elérni. A tárgy egyértelművé válik környezetével, az alakzat a síkkal, tehát az alkotási processzus során a tárgy vizuális jegyeinek – ha azok más irányúak mint a képé – meg kell változniuk.”<sup>110</sup> Ilyen módon „képtelmű”, és nem „tárgyértelmű” alkotás jön létre.<sup>111</sup>

A természet elmeinek kiválogatása az alkotó saját, szubjektív, a „képtelműséget” középpontba állító döntése. A látható természet egységes rendszerbe foglalása és az aktív képszerkesztés az autonóm *kép* létrehozásának feltétele. A látvány és a kép összefüggéseinek tisztázása Genthon szövegében jelenik meg a legkoncentráltabb formában, definíciós törekvéseit ráadásul Bernáth alkotásain túlmutatva az egész generáció művészetére kiterjesztette. Az *Ars Hungarica* köteteiből számos szöveg-helyet idézhetnénk, ahol a szerzők a kép szerkezetének létrehozásáról, a képelemek szoros összefüggéséről, a természetben létező, de a kép szférájában már nem releváns esetlegességekről írnak, előképként pedig szinte minden esetben Cézanne-ra hivatkoznak. Oltványi szerint Egry az atmoszférafestést a kép szerkezetén keresztül valósította meg, Derkovits-kötetében pedig így írt: „[A művész] legfőbb építő elve a nyitott és zárt alakzatoknak értelmes felosztása. Képeinek sorsa tehát ezeknek a pozitív és negatív formáknak a síkon, az eszmei térben való elrendezésén múlik.”<sup>112</sup> Tolnai szintén hangsúlyozta a szerkezet fontosságát Ferenczy Noémi alkotói módszerében, Nyilas-Kolb pedig Farkas István és mestere, Mednyánszky László között az alapján tett különbséget, hogy Mednyánszkyval ellentétben Farkas „kompozíciókat szerkeszt.”<sup>113</sup> Sejthető, hogy a sorozat összefüggésében Kernstok Károly Nyolcak időszakához köthető munkásságának jelentősége is a szerkezetesség tekintetében válhatott különösen fontossá és emelte ki a művészt a modernista előfutár univerzális szerepéből.

A szerkezetes képalkotás követelményének bevezetése mellett az *Ars Hungarica* festőmonográfiáiban a *kolorizmus* fogalma vált a generáció művészetét egyesítő jellemzővé. Akárcsak a természethez való viszony kérdésében, ez esetben sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a színesség – lévén a kép érzelmi vonatkozásával összekapcsolt jelenség – a kor művészeti irodalmában szintén nem mentes a nemzetkarakterológiai vonatkozásoktól. Már csak az *Új magyar piktúra* szempontrendszerének fényében sem meglepő,<sup>114</sup> hogy a szín és a szerkezet (vonallal) kettőssége leghangsúlyosabban Kállai Czóbel-monográfiájában kapott helyet. Kállai szerint Czóbel második párizsi korszakában festett műveinek legfontosabb alkotóeleme a súlyossá, sűrűvé és így egyúttal szerkezetivé váló szín. „Czóbel úgy alkalmazza a színt a maga nyers anyagi voltában, akár a szőnyegszövő a színes fonalat. Színeinek dús, anyagi lerakódása nem kendőzi, hanem plasztikus valósággá telíti a vászon síkfe-

<sup>110</sup> Uo., 21.

<sup>111</sup> Uo., 16.

<sup>112</sup> Oltványi-Ártinger 1934c. 16.

<sup>113</sup> Nyilas-Kolb 1935. 15.

<sup>114</sup> Kállai (1925) 1990.

lületét. A kép ennek a lerakódásnak a síkszerű, színes mintázata.”<sup>115</sup> A kettősség Oltványi Derkovitsról<sup>116</sup> és Berényről szóló szövegének is markáns eleme. „A képszerkesztés módjának egyéni sajátosságai mellett azonban festészetének minden korszakon át legjellemzőbb s máig is épen megőrzött vonása az eredendő, zamatos kolorizmus.” – írta Berényről.<sup>117</sup> Bár Egrý-monográfiájában kiemelte, hogy a művész nem érdeklődik a szín kérdései iránt, képleírásaiban különös érzékenységgel és részletességgel jellemezte a festmények színbeli tulajdonságait.<sup>118</sup> A belülről sugárzó, „mélyfényű” színezésről és a kifinomult kolorizmusról mint az impresszionizmus felületiségével ellentétes jelenségről Bernáth művészete kapcsán már volt szó. Hasonlóan, Tolnai Ferenczy Noémi gobelinjei leírásakor a formák „mélyén fészkelő”, „mélytűzű színeiről” beszél: „Ferenczy Noémi felfedezte a színnek harmadik dimenzióját; a színszépségnek, a színek kifejező erejének új lehetőségeit revelálta.”<sup>119</sup>

### ***A dolgok „festői léte”***

„Ha magyarázni kell azokat a formai sajátosságokat, melyek az új művészetben s vele Bernáth művészetében jelentkeztek, elsősorban arra kell felhívni a figyelmet, hogy nem a tárgy a téma, hanem annak festői léte” – írta Genthon a Bernáth-monográfiájában.<sup>120</sup> A „festői lét”, illetve a más szövegekben is rendszeresen használt „festői” fogalma a (hétköznapi) látvány átirásának formai eszközein, a „szerkesztett” kép és a kolorizmus érvényesítésén túl összetettebb képalkotó folyamatot jelöl. A képi dimenzió létrehozása magától értetődő módon nem merülhet ki a formai „ügyeskedésben”, hiszen ez szükségszerűen az *Ars Hungarica* szövegeiben élesen bíralt és elsősorban az izmusokra vonatkoztatott l’art pour l’art művészet vádját vonná maga után. Az autonóm kép *festői tartalmat* közvetít, mely azonban kizárólag a vizualitás, a *festői formák* útján hozzáférhető, „érezhető”, és következőképpen nem „kimondható”. „A művészi valóság szuggesztív ereje nem a természeti formák lerögzítéséből fakad, hanem a festő élményének mélységéből és vizuális képzeleteinek szintjéből és tartalmasságából.”<sup>121</sup> A kép így lesz „önértelmű zárt lét,” mely „a tiszta festői látásból eredő alakító képzelet szülötte.”<sup>122</sup> A felszín alatt rejtőző, a formákba kódolt asszociatív tartalmak a művész egyéniségének, saját „lelkivilágának” szintjén jönnek létre, viszont jelentőségük a művészet szférájában univerzálissá és valóságon túlivá válik.

Előbbiek talán legköltőibb összefoglalása Genthon szövegének végkövetkeztetése: „A gondolatok kiszabott útja itt végül a képeken keresztül elérkezett az emberhez.

<sup>115</sup> Kállai 1934b. 13.

<sup>116</sup> Oltványi-Ártinger 1934c. 22.

<sup>117</sup> Oltványi-Ártinger 1936. 71.

<sup>118</sup> Ld. például: Oltványi-Ártinger 1932. 18–21.

<sup>119</sup> Tolnai 1934. 20.

<sup>120</sup> Genthon 1932d. 20.

<sup>121</sup> Uo., 23.

<sup>122</sup> Oltványi-Ártinger 1934c. 17.

Sok és sokféle kép, a tevékeny ember termése egyforma intenzitással mutat rá az alkotóra. Mindabból, amit említettünk, arra a következtetésre lehet jutni, hogy Bernáth Aurél, ki művészetével az asszociatív tartalmak és a képzetek uszályát húzza maga után, transzcendentális ihletű művész a szó legjobb értelmében. Spirituális festő, mint ilyen, oeuvre-je eleven ellentéte a múlt század csak tárgyias érdeklődésű szemléletének, abba az óriási revíziós mozgalomba kapcsolódik, mely napjainkban indul meg. A mai ember gondolatai és érzései, kusza és erjedő tevékenységei találnak megfelelőt ebben a gyönyörű művészetben, melynek izgalmas voltát emberi közelsége és áhítatos tisztasága oly nemessé tesz.”<sup>123</sup>

Kállai szerint Czóbel műveiben a művész saját érzelmei és a rejtett, egyetemes, „egylényegű” tartalmak egyszerre jelennek meg. Czóbel „az anyagszerűség kötelme alól feloldott” színei nem „a természet külsején észlelt anyagszerűséget ábrázolják, hanem a festő érzéseit hivatottak kifejezni”,<sup>124</sup> miközben mélyből jövő, sejtelmes sugárzásuk a „dolgok rejtett lelkét” teszi láthatóvá. „Czóbel képeinek látható színei és formái mögött ott lappang a metafizikum láthatatlan háttere, a dolgok »második arculata«, a »lélekjárás«. Ezen a rejtélyes »aláfestésen« múlik Czóbel képeinek sajátos varázsa. Befelénylő szemmel csüggenek a világ fojtottfényű, színes tükrözésén. És ez a befelé való nézés, ez az elmélyülés másként, mint a festői kifejezés jelképes módján nem is tudná megsejtetni velünk azt, ami tekintetét révületbe ejtette.”<sup>125</sup> Nyilas-Kolb Jenő Farkas István életművét a művészet „mindenkori fokmérőjeként”, az autonóm kép feltételeként értelmezett „átszellemítés” fogalmának tükrében vizsgálta: „a művész, felülemelkedve az anyagon, egy következetesen megtervezett egysíkú világot valósít meg és teljesen áthatja egyéniségének fluidumával. Minden, amit a festő látott, érzett, átélt, amit idegeibe és jegyzőkönyvébe feljegyzett, csak arra volt jó, hogy mezők, tengerek, földek, égboltok átszellemített formájában valami meginghatatlanul véglegessé: örök képpé álljon össze.”<sup>126</sup> Mivel Farkas István a dolgok emlékeiből alkotja képeit, tárgyai már nem „jelenvalók”, hanem „elvonatkoztatott lények, az öntudatlanból feltörő, színben és formában tudatossá vált asszociatív emlékek.”<sup>127</sup> Már némileg ez alapján is látható, hogy Nyilas-Kolb Farkas István a látványhoz viszonyított alkotói módszerét, különösen figurális képei esetében a többi művészével ellentétesnek tettezte. Míg Bernáth, Czóbel, vagy éppen Berény inkább a látott képet „szellemíti át”, a látvány elemeiből „válogat”, ahhoz képest vesz fel egy „távolabbi” pozíciót, addig Farkas István belső, eleve adott érzelmeinek, álmainak és félelmeinek kifejezésére talál vizuális kifejezőeszközöket és természetből vett motívumokat. Farkas István képalkotói folyamatát a szerző így jellemezte:

<sup>123</sup> Genthon 1932d. 23. Genthon szerint a hétköznapi képtárgy kiválasztása is elengedhetetlen az „átszellemítés” eléréséhez, mely az asszociatív tartalmak szilárd alapját, és egyúttal a kontrasztját is jelentik.

<sup>124</sup> Kállai 1934b. 10.

<sup>125</sup> Uo., 24–25. – Forgács 1981. 24–27.

<sup>126</sup> Nyilas-Kolb 1935. 19.

<sup>127</sup> Uo., 18.

„Először mindig az eleve elrendelt alapézés van adva. Ebben megfogon a külső és belső ingerekből összetevődő aktuális hangulat. Bent, a képzelet és az alakítótehetség alkímista műhelyében kiformalódik a szín- és formaképlet. A kifejezési vágy hatása alatt vásznon és festékben testet ölt. [...] Ez a tisztán ösztönös és tisztán festői eljárás a tárgyi elemeknek csak alárendelt szerepet engedélyez. Farkas képei: csak képek és semmi egyéb.”<sup>128</sup> Ehhez képest például Jajczay Szobotka-esszéjében a művész legújabb korszakáról megjegyezte: „végre úgy tudja kifejezni magát, hogy tájképei »ábrázolják« ugyan a természetet, de a régi, szigorú kötöttség helyett a festői fantázia is szóhoz jut munkáiban.”<sup>129</sup> Berényről pedig Oltványi így írt: „Az élet gazdag jelenségeiből szabadon választja képötleteit és telt, teljes skálájú palettájának érzéki színeképei engedelmes hangzattal állanak a festői közlés szolgálatába.”<sup>130</sup> Minthogy motívumait a természet és a felszabadult képzelet sugallják, képei egészséges életközelséget árasztanak abban a költői értelmezésben, amely az ábrázolást szellemivé, művészetté varázsolja.”<sup>131</sup> A fentiek alapján megkockáztatható, hogy Oltványi az „átszellemítés” mozzanatát is hiányolhatta Fenyő Iván történeti szempontú Szőnyi-monográfiájából.<sup>132</sup>

Oltványi Egrý képeinek szerkezeti jellemzőit a lelki telítettség képi megnyilvánulásának látta: „nem tárgyi képzetekből, hanem festői érzését elöntő gáttalan lelkesültségből, pszichikai nyomatokból áll össze a képszerkezet, amelynek a vonalak, fények és színek nagyrészt csak szükséges eszközei.”<sup>133</sup> Mindezzel együtt Egrý „tudatában van a dolgok testiségének, de fizikai valóságukból azonnal művészi hitének sajátos törvények kormányozta világba szellemíti őket.”<sup>134</sup> A festő az asszociációs tartalmakkal telített képben közvetített „élménye azonos élménnyé változik a nézőben is, aki ellenállhatatlanul sodródik Egrý mélyrőlbúgó lírájának árába.”<sup>135</sup> Az itt említett „líra” Oltványi teljes szövegének tükrében nem csupán egyszerű jelzőként szerepel: a „mestermű” fogalmának esszenciáját jelenti. Amikor Oltványi a „lírai mesterművet” meghatározta, tulajdonképpen az egész generáció műalkotás-fogalmát azonosította a „líraisággal”: „[Egrý alkotása] mesterművé teljeseedik. Lírai mesterművé: a természeti tárgyak természeti és tárgyi megnyilatkozásukon túl, festői jelentőségükben, képi önállóságukban jelentkeznek, egy hatalmas érzékenységű művészlélek áhítatának lelkesült fényében.”<sup>136</sup> A líraiság Oltványi Derkovits-kötetében a mű jelentésének és tartalmának összefüggésében szerepel: „[Derkovits] Kolorizmusa mélyrehangolta a leghétköznapiabb képgondolatot is, minthogy az

<sup>128</sup> Uo., 24.

<sup>129</sup> Jajczay 1938. 276.

<sup>130</sup> Vö.: Berény Róbert: A festői közlés. *Nyugat*. 6, 1913, 7. (április 1.) 528-530.

<sup>131</sup> Oltványi-Ártinger 1936. 72.

<sup>132</sup> Oltványi-Ártinger 1934a. 18. Ld. jelen dolgozat, 118.

<sup>133</sup> Oltványi-Ártinger 1932. 15.

<sup>134</sup> Uo., 14.

<sup>135</sup> Uo., 15.

<sup>136</sup> Uo., 17.

élményállandóság tikkadt feszültsége nem a témába érlelődött jelenéssé és jelentéssé, hanem a színek vigasztalan hangzatában és riadt dinamikájában. Ízes körforgásuk érzékletes, ökonomikus rendjük nem illusztráció, hanem különálló tartalom: önértelemű, mélységes líra.”<sup>137</sup> Valószínűsíthető, hogy a líraiság fogalma Kállai *Új magyar piktúrájától* nem függetlenül került Oltványi műkritikusi szókészletébe, különösen annak fényében, hogy Kállai könyvében a *Lírikusok* című fejezet főszereplője nem más, mint Egry József, illetve, hogy az Egry-monográfiában emlegetett Ady-párhuzam is az *Új magyar piktúra* lapjain született meg.<sup>138</sup>

A gyakran szintén nemzetkarakterológiai jellemzőként használt<sup>139</sup> „líraiság” jelentésmódosulásának vizsgálata átlépi a jelen dolgozat kereteit, azonban fontos egy megjegyzés erejéig rámutatni, hogy használata a harmincas évek művészet(politika)i közegében egyáltalán nem számított ártatlan tettnek. Aba-Novák Vilmos vélhetően 1930 elején Gerevich Tibornak címzett, de végül el nem küldött levelében a római iskola és a „Berény-kvartett” közötti esztétikai és intézményes különbséget a „lírai” és „epikus” ellentétbe állításával érzékeltette.<sup>140</sup> A Molnos Péter közlésében olvasható levélben Aba-Novák feltételezte, hogy Margherita Sarfatti állítólagosan készülő összefoglaló művészettörténetéből Péter András közbenjárására kimarad a római iskola művészete. „Jól ismered álláspontom: a szférikus piktúra (Nagybánya) a líra jegyében született, monumentális feladatokra nem vállalkozhatik: célkitűzései egészen ellentétes póluson adattak meg. A Péter András szerelmei: Berény, Egry stb. tisztára a nagy-bányai szellemiség úgyszólván barokk kihajtásai.<sup>141</sup> Ma azonban – mikor korunk epikus lendületet mutat [...] egy Péter András-adta hátbatámadás elítélendő!”<sup>142</sup> A művész Genthon *Az új magyar festőművészet történetének* elolvasása után 1935-ben pedig így írt naplójába: „A »Berény-kvartett« – lírikus az utolsó ízéig! A nagy művészeti korok mindenkor epikusak, propagátorok voltak. A l’art pour l’art ha kapcsolatot az étellel mégis keres, az csak a líra lehet. Itt tart a »Berény-kvartett«. [...] A csak kizárólagos festőiség ma már nem elég. Ez akciórádiusnak – kevés. Ezen a ponton okozok én fájdalmat pusztá létemmel a Berény kvartettnek.”<sup>143</sup> Aba-Novák

<sup>137</sup> Oltványi-Ártinger 1934c. 20. A líraiság fogalma kisebb-nagyobb súllyal az *Ars Hungarica* más kötetiben is előkerül. Kállai Czóbel kapcsán pedig helyesbítette korábbi kijelentését, miszerint Czóbel lírikus festő lenne, a Czóbel-monográfiában már „víziós” művésznek látta. Kállai (1925) 1990. 118.; Kállai 1934b. 25.

<sup>138</sup> Kállai (1925) 1990. 112–114.

<sup>139</sup> Oltványi az Egry-monográfia zárófejezetében a líraiságot „magyar művészet” általános jellemzőjének tartotta. Oltványi-Ártinger 1932. 29.

<sup>140</sup> Aba-Novák Vilmos levele Gerevich Tibornak, 1930 első hónapjaiban – Molnos 2009. 26–28. és Sarfattihoz, uo.: 44–45. jegyzet.

<sup>141</sup> Péter 1930. 162–187.

<sup>142</sup> Aba-Novák Vilmos levele Gerevich Tibornak, 1930 első hónapjaiban – Molnos 2009. 27.

<sup>143</sup> Aba-Novák Vilmos naplóbejegyzése, 1935. január 18. – Molnos 2009. 29–30. A „Berény-kvartett” elnevezés, mely jelen esetben Berény, Bernáth, Egry és Szőnyi művészetére vonatkozik a csoport elnevezésére tett „ajánlatként” is értelmezhető.

bár talán fájdalmat nem, mindenesetre kellő mennyiségű fejtörést okozhatott a Gresham teoretikusainak. A példa természetesen kiragadott, de az ambivalens viszonyt talán megvilágítja, hogy a művész állandó szerződésben állt például a Fränkel Szalonnal, ahol 1936-ban a galéria többi állandó művészeivel, így többek között a „Berény-kvartettel”, Berénnyel, Bernáthtal, Egryvel és Szőnyivel együtt állított ki, sőt, Kállai a kiállítás bevezető tanulmányának a *Magyar festőiség* címet adta.<sup>144</sup> A kiállítás anyaga részben megegyezett ugyanazon év tavaszán Bécsben a Galerie Neumann und Salzerben rendezett *Zehn Ungarische Maler* című kiállításával, melynek katalógusában Kállai az *Ars Hungarica*-sorozat részeként publikálendő Aba-Novák-monográfiát is említett.<sup>145</sup>

### **Szobrászi tartalom**

Ahogy a festészet esetében, a műalkotás „tartalma” csupán az önálló, képi eszközök, a szerkezet és a szín révén válik megközelíthetővé, a szobor „jelentése” is immanens plasztikai tulajdonságain keresztül lesz érzékelhető. Gombosi az új szobrászat formai törekvéseit hildebrandi referenciával így foglalta össze: „A modern szobrász dolga volt, hogy az illusztráció feladatköréből kiszabadítsa a szobrot s a benne rejlő formai hatóeszközöket hozza felszínre. A figyelem elsősorban a szobrászi formában rejlő s nemzedékek óta teljesen elhanyagolt architektonikus tényezők felé fordult”.<sup>146</sup> A formai hatóeszközöket a szerző később részletesebben is definiálta: „Nem kívánja érzelmi élmények tüntető feltárását: többre becsüli, ha szépen érvényesül a kiegyensúlyozott test ritmusa, ha a szobor anyagi felépítés és funkcionális elrendezés szempontjából biztos és megnyugtató. A nagyságot nem a szobor méretében keresi, hanem a látás nagyságában: az egészet összefoglaló vonalat keresi, a kompozíció zártságát. A részlet nem akkor szép, ha élethűen, szemléletesen ki van dolgozva, hanem ha alá van rendelve az egész tömegének, ha bele van summázva a nagyobb egységekbe. A modern szobor tömege zárt.”<sup>147</sup> A pozitív formák, az egymásba záródó körvonalak, a szobor súlya és monumentalitása a Pátzay- és Medgyessy-szövegekben is kiindulópontként szolgál. Oltványi szerint Pátzay kőszobrai esetében „az összhangot a részek szobrászi összefüggése és az architektonikus felépítettség biztosítja, mert építészeti szellem nélkül nincs tömeghatás és lehetetlenné válik a konstruktív szintézis.”<sup>148</sup> Farkas Zoltán Medgyessy saját szavaira hivatkozva így fogalmazott: „ideája: a biztos nyugalom, a vaskos elemi erő. Szobrai igazán biztosak. Hatalmas súlyukkal meg nem ingathatóan a legteljesebb

<sup>144</sup> Aba-Novák Vilmos, Berény Róbert, Bernáth Aurél, Csók István, Czöbel Béla, Diener-Dénes Rudolf, Egry József, Fényes Adolf, Iványi-Grünwald Béla, Szőnyi István, Vass Elemér festőművészek kiállítása. Fränkel Szalon, Budapest, 1936. július 5–augusztus 31. Ld.: Kállai tanulmányát uo.: Kállai 1936b.

<sup>145</sup> Kállai 1936a. – Aba-Novák és a Gresham kapcsolatához ld. még: Molnos 2006. 66–70.; Molnos 2009. 26–33.

<sup>146</sup> Gombosi 1938. 7.

<sup>147</sup> Uo., 8.

<sup>148</sup> Oltványi-Ártinger 1938. 81.

egyensúlyban nehezednek talapzatukra. Heverő, ülő vagy álló formatömbök, amelyek kimozdíthatatlanul hirdetik szinte végzetes megkötöttségüket. Semmi vágyuk sincsen, hogy ettől szabaduljanak, hogy nehéz anyaguk súlyát le vessék, nem próbálnak könnyedek lenni, mintha maga a kő, a bronz állana ellen minden játékos kilendülésnek”.<sup>149</sup>

A szobrászi *monumentális* azonban a „szerkezetes” képhez hasonlóan nem öncélú, értelme nem merül ki a szobrászat formai értékeinek kihangsúlyozásában. „Pátzay művészetében állandóan gondolatok lüktetnek azzal a forró áramlással, amely nem irtja ki a művészi közvetlenséget, elméletekkel nem fagyasztja merevvé a műalkotást, hanem kettős vérkeringéssel csak fokozza életérvényét.”<sup>150</sup> Gombosi Beck Ö. Fülöp két világháború közötti művészetét a formai tökéletesítést követő *lírai* szakaszként jellemezte. „Beck új lírája nem a témában, a modell valamely attitűdjében fejeződik ki, hanem mint valamely láthatatlan fluidum, ott rejlik magában a mű stílusában, abban a szellemiségben, amely a művet produkálta és amelyet a mű tükröz.”<sup>151</sup> A felszabaduló líra szintézisbe került a szobrász tudatos (és formai) attitűdjével: „Beck lírikus alaptermészete felszabadulhatott, de levezetést csak tudatának útjain keresztül nyerhetett. Ez a tudatos, önirányító lelki tényező Beck természetének igazi és legmélyebb alapvonása”.<sup>152</sup>

A monumentális forma legfontosabb következménye Farkas Zoltán szerint a Medgyessy műveiben kifejeződő időtlenség. „Szobrai [...] időtlenekké válnak, esetlegességekhez nem kapcsolódnak. Ki vannak szakítva az élet feltételezettségéből, a hétköznapból és sub specie aeternitatis állnak előttünk, mint az archaikus szobrászatnak vagy a primitív nép plasztikájának meghökkentően egyszerű és hatalmas igaz termékei, melyek láttára minden korszerűséget feledve az emberinek legmélyebb és örök változatlansága jut eszünkbe.”<sup>153</sup> Az időtlenség ugyanakkor „olyan feltételezettséget jelent, mely minden gondolati elem bekapcsolása nélkül fűzi hozzá a néző lelkét ahhoz a maradandó képhez, melyet Medgyessy nyújt: innét közvetlen hatása”, a maradandó kép pedig a „lét ábrázolása”.<sup>154</sup> A tartalom, a lét ábrázolásának „állandósága és a formák monumentalitása emeli fel az alakítást olyan magaslatra, hogy valami ősi emberi vonatkozás megtestesítőjévé válják.”<sup>155</sup> Farkas Zoltán értelmezésében tehát Medgyessy sokat emlegetett naiv, ősi szemlélete egyetemes, állandó tartalmak közvetítője lesz, az alkotás átszemléltetésének eszközévé válik. Érdemes hozzátenni, hogy Genthon István az éppen ugyanekkor, 1934-ben megjelent *Az új magyar szobrászat* című tanulmányában Medgyessy éppen az egyetemességet kérte számon: „Medgyessy művészete igen jellegzetes, spontán erejű értékeinek ellenére is provinciális jellegű.”<sup>156</sup>

<sup>149</sup> Farkas Z. 1934. 14.

<sup>150</sup> Oltványi-Ártinger 1938. 80.

<sup>151</sup> Gombosi 1938. 24.

<sup>152</sup> Uo., 26.

<sup>153</sup> Farkas Z. 1934. 17.

<sup>154</sup> Uo., 24.

<sup>155</sup> Uo., 23.

<sup>156</sup> Genthon 1934a. 168.

## Politikum

A tisztán festői és szobrászi, illetve a nem verbalizálható, asszociatív tartalom kimutatása, mely az *Ars Hungarica*-kötetekben a műalkotás definíciójaként jelenik meg, a derkovitsi életmű értékelésének esetében jelentette a legnagyobb kihívást, és természetesen egyúttal megvilágítja a Gresham és a művész közötti ambivalens viszonyt is. Derkovits nem járt el a kávéház művészasztalához, összességében szorosabb szálakkal kapcsolódott a KUT csoportjához, mint a Greshamhoz.<sup>157</sup> Hogy alkotásai mégis helyet kaptak a legnevesebb, a csoporthoz kötődő magángyűjtők, mint például maga Oltványi, Fruchter Lajos vagy Márton Ödön kollekciójában,<sup>158</sup> valamint minden jelentős összefoglaló szándékú kortárs művészetről szóló szövegben, többek között Genthon 1935-ös könyvében vagy Tolnai brüsszeli előadásában, elsősorban műveinek kvalitása biztosította. Hogy a Gresham miként tudta „integrálni” a művészt, arra éppen Oltványi Derkovits-kötete az egyik legfontosabb forrás. A baloldali eszméket valló festő politikai állásfoglalását Oltványi a művészet szféráján kívülről érkező tartalom és Derkovits eredendő „festői érzületének” ellentétbe állításával igyekezett feloldani, amiből sorsszerű módon az életmű 1930 körül kezdődő szakaszában utóbbi került ki győztesen. „A fejlődés folyamatosságát hátráltatta ugyan különös művészet-elmélete, de ábrázolási technikájának tisztító hatalma végül is lerázta az elméleti szempontok jármát. A csalhatatlan festői érzés hosszasan viaskodott benne az irodalmias árammal: Derkovits ugyanis festői érzülete ellenére, zavaros politikai nézetek hatása alatt, programfestészetet, helyesebben propaganda-festészetet akart megvalósítani.”<sup>159</sup> Oltványi szerint az irodalmias téma erőteljes hangsúlyozása a kép autonómiájával ellentétesen hat és illusztratív jellegű ábrázoláshoz vezet: „a magyarázó, megértető illusztráció pedig sosem önértelmű zárt lét, mivel nem a tiszta festői látásból eredő alakító képzelet szülötte”.<sup>160</sup>

A szerzőnek az egész könyvét jellemző sajátos retorikai fogása, hogy Derkovits nézeteit alapvetően hibásnak állítja be. Oltványi értelmezésében a művész félreértette saját munkái és általában a művészet célját. Hogy Derkovits végül rátalált saját festői útjára, a rajzi értékekkel összhangba hozott kifinomult kolorizmusra, az új generáció, elsősorban Bernáth és Berény hatásának tulajdonította Oltványi. Derkovits már csak azért sem maradhatott a negyedik rend szószólója, mert hozzájuk „éppen művészvolta, magasrendű alkotó ereje és folyton csiszolódó kultúrája folytán már alig lehetett köze.”<sup>161</sup> Bár a művész festői értékei nem szorultak magyarázatra, a szerző rendkívüli igyekezettel súlytalanította Derkovits következetes világnézeti elköteleződését és hangsúlyozta művészetének formai, illetve általánosan a humánus középontba állító

<sup>157</sup> Kopócsy 2014. 76.

<sup>158</sup> Molnos 2014.

<sup>159</sup> Oltványi-Ártinger 1934c. 16.

<sup>160</sup> Uo., 17.

<sup>161</sup> Uo., 19.

jellemzőit.<sup>162</sup> Oltványi a könyvében lényegében a művész saját „festői hitvallásával” szállt szembe. Derkovits 1927-ben az Ernst Múzeumban rendezett kiállításának katalógusában így írt: „Össze kell kötni a képzőművészetet a mondanivalóval, mert az embernek biztosan van közölni valója. Mint festőnek és mai embernek érzem, hogy kötelességem az életünk és társadalmunk jelenségeit maradék nélkül kifejezni.”<sup>163</sup>

Mindazonáltal a Derkovits-monográfia még így is, bár részben persze kényszerűségből és direkt állásfoglalás nélkül, de többet foglalkozik a művészet és (baloldali) politika kérdésével, mint bármelyik másik kötet. Bár Oltványi például a megszokottnál többet ír esszéjében Berényi korai korszakáról, a Tanácsköztársaságban vállalt szerepéről, emigrációjának politikai indítékairól hallgat. Az 1919-es év eseményei bár a tárgyalt művészek nagy részét érintették, a szövegekben erről nem, vagy alig esik szó. Körmendi mindössze ennyit jegyzett meg Kernstok-monográfiájában a művész első világháború utáni szerepvállalásáról: „Humanista elkötelezettsége és szellemének tevékeny kedve, amely már a háború előtt is a magyar haladó szellemiség harcos táborába vonta, nem engedték meg, hogy kívülmaradjon az idők viharain. S ha nem is került az események sodrába, rokonszenve mindenesetre nyilvánvaló volt olyan gondolatok iránt, amelyek később népszerűségüket veszítették.”<sup>164</sup>

Az *Ars Hungarica* (és egyébként általánosan a művészeti közélet) baloldali ideológiákhoz fűződő viszonyát Ferenczy Noémi és Tolnai a monográfiával kapcsolatos levelezése is megvilágítja.<sup>165</sup> Az életmű szóban forgó időszakáról a kötetben Tolnai mindössze ennyit írt: „1919–1921-ben, Ferenczy Noémi nem dolgozott. Mint mindenki, úgy ő is a történelmet élte.”<sup>166</sup> A levelezés alapján azonban bizonyos, hogy a szövegből elsősorban a művész kérésére, illetve vélhetően Pogány Kálmán és Oltványi javaslatára több politikai vonatkozású rész kimaradt. „Nagyon kár, hogy egyrészt már Maga is átdolgozta ahogy Kálmán mondja, hogy nekem ne ártson és ezenkívül még a megjelenés miatt újra ki kellett hagyni belőle, mert nemcsak engem bezárnának, de a könyvet elkoboznák.”<sup>167</sup> – írta Ferenczy Noémi Tolnainak, valamint a kérdésre egy másik, valószínűleg korábbi levelében is kitért: „Maga nem csak történelmet ír ebben az esetben, hanem egy még fejlődésben levő művésznek segíteni is akar, azzal, hogy még élete korában exponálja Magát érte, megmondja a nyilvánosságnak, hogy

<sup>162</sup> Ld. még: Tímár 2014. 114–119.; Körner Éva találó szavaival: „Úgy értékelhetjük ezt a megjelenésében a művész halála időpontjához nagyon közeli posztumusz monográfiát, mint egy találkozást a túlélő, életerősebb személy visszanyúlását egy kezelhetetlen, öntörvényű személyiség, rendhagyóan nagyszerű életművéhez.” Körner 1994. 8. A Gresham és Derkovits kapcsolatához ld. még: Kopócsy 2014.

<sup>163</sup> [Derkovits Gyula festői hitvallása]. 91. *Csoportkiállítás. Derkovits Gyula, Molnár C. Pál, Rauscher György, Simon György János, Cselényi Walleshausen Zsigmond festőművészek és Kósa Mária szobrászművésznő*. Ernst Múzeum, Budapest, 1927. szeptember. [7.]

<sup>164</sup> Körmendi 1936. 22.

<sup>165</sup> Gosztonyi 2020. 119–120.: 31. jegyzet.

<sup>166</sup> Tolnai 1934. 16.

<sup>167</sup> Ferenczy 1978. 342.



11. Ferenczy Noémi: *Fahordó nő*, 1924–25.

Reprodukálva: Tolnai 1934. 12. kép, Szépművészeti Múzeum Könyvtára, 4003/4. Fotó: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



12. Ferenczy Noémi: *Parasztfej*, 1926. Reprodukálva: Tolnai 1934. 15. kép,  
Szépművészeti Múzeum Könyvtára, 4003/4.  
Fotó: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

ez az ember figyelemre méltó dolgot csinál (ugye?) mármost, ha Maga a »politikai«  
dolgot említi, akkor nem hogy segít, hanem árt az embernek és a munkájának. A  
»pillanatnyi konjunktúra«  
alatt kell élni, ami amúgy is nehéz, hát még, ha (amit Maga  
nem tud) az ember »politikai«  
szempontból nyilvánosságra kerül.”<sup>168</sup> Sőt, Ferenczy  
Noémi az *Ars Hungarica* képmellékletében megjelenő két művének sarló-kalapács  
motívumát torzítva reprodukálták: „Az itteni klisék közül kettő »meghamisítva«  
kell megjelenjen. Az én jelenlétemben, nálam, felismerhetetlenné kellett tenni a »sarló és  
kalapács«-ot a Fahordó nőn és a Kaszás fej-nél... Maga nem ismeri az itteni  
viszonyokat, ha nem egyezünk bele mindenbe, a könyv nem jelenhetik meg. Viszont  
ezt a két reprodukciót kihagyni sem lehetett. Nyomorult ország ez...”<sup>169</sup> (11-12. kép)

<sup>168</sup> Ferenczy Noémi levele Tolnai Károlynak. Budapest, 1933. október 25. Kecskeméti Katona József  
Múzeum, Képzőművészeti Gyűjtemény Művészettörténeti Adattára, ltsz. 1865-95. – Gosztonyi 2020.  
119-120.: 13. jegyzet.

<sup>169</sup> Ferenczy Noémi levele Tolnai Károlynak, 1933. december 21. Casa Buonarrotti, Firenze. A torzításra

Látható, hogy az *Ars Hungarica* közelebbi vizsgálatával a Gresham politikumhoz fűződő viszonya is élesebb megvilágításba kerül. A politikai kérdések elől való elzárkózás egyrészt esztétikai, másrészt egzisztenciális alapú. A művészeti autonómia kérdésében való markáns állásfoglalás tükrében a politikai szempont bevonása, nem lehetetlen, de valóban bővebb indoklást igénylő tett lett volna. És persze nem szabad elfelejteni azt sem, hogy baloldali mozgalmak általános ellenzésének légkörében egy ilyen törekeny finansziális alapokon nyugvó vállalkozás nem kockáztathatott. Különösen úgy, hogy a sorozat célkitűzése a modern művészet népszerűsítése volt, még a látszatát is el kellett kerülni annak, hogy a kiadás esetlegesen politikai cselekedetnek tűnjön. Ebből a szempontból válik érdekessé Genthon *Az új magyar festőművészet történetében* tett megállapítása is, miszerint az aktivizmus művészeinek politikai szerepvállalása következtében a kevésbé tájékozott közönség számára minden új művészeti törekvés szélsőbaloldali állásfoglalásnak tűnt. „Politika és művészet találkozása mindig végzetes az utóbbira, ezúttal is megszenvedett érte, neki tulajdoníthatók azok az alantas szellemű vádak és gáncsvetések, melyek új művészetünket a kommün bukása óta érték.”<sup>170</sup> Mindez persze nem tántorította el Oltványit a politikai szerepvállalástól, illetve attól sem – bár ez végülis művészeti elveivel konzekvensnek mondható – hogy a római iskola tevékenységét és a német hatást politikai alapon, mint propagandaművészetet kritizálja.<sup>171</sup>

## ZÁRSZÓ

A bernáthi „kodifikálatlan program” kibontására az *Ars Hungarica* 1932 és 1938 között megjelenő kötetei – illetve az ezekkel szorosan kapcsolatba hozható további szöveges források – reprezentatív fórumot biztosítottak. A könyvsorozat azok közé a platformok közé tartozott, ahol a kávéházi asztal mellett rendszeresen összegyűlő, hivatalosan mindvégig informális „baráti társaság”, mint „művészcsoport” a kortárs művészeti nyilvánosság szintjén is érzékelhetővé és harmincas évek második felére egyre határozottabban artikulálhatóvá vált. Az „intézményesülés”, a művészeti közéletben való folyamatos „térfoglalás”, melyet például a Fränkel Szalon koncentrált kiállítási programja vagy éppen a hivatalos egyesületekben való egyre hangsúlyosabb részvétel is jelez,<sup>172</sup> véleményem szerint nem tekinthető kizárólag egy ad hoc

---

más levélrészletek is utalnak: „Az emblémák a bordureben nyugodtan maradtak volna, ha Kálmán (Pogány Kálmán) (aki a Maga megbízottja) nem ragaszkodott volna a 'törléshez'... Hogy ez kellett-e, az felfogás dolga.” Ferenczy Noémi levele Tolnai Károlynak, 1933. december 29. Casa Buonarrotti, Firenze. „a cenzúrázott sarló és kalapácsok felismerhetőek, csak el vannak rontva egy kicsit (inkább én csináltam volna)”. Ferenczy Noémi levele Tolnai Károlynak, 1933. december 22. Casa Buonarrotti, Firenze. A részleteket idézi: Pálosi 1985. 196. 30. jegyzet. – Ferenczy Noémi: *Fahordó nő, 1924–1925 és Parasztféj, 1926.* – reprodukálva: Tolnai 1934. 12. és 15. kép.

<sup>170</sup> Genthon 1935. 235.

<sup>171</sup> Sümeji 1991. 221.

<sup>172</sup> A Szinyei Merse Pál Társaság és a Gresham-kör kapcsolatához legújabban ld.: Vargyas 2021. 133–134.



13. Czöbel Béla: *Lépcsős út*, 1921. Reprodukálva: Kállai 1934b. 3. kép,  
Szépművészeti Múzeum Könyvtára, 4003/7.  
Fotó: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

folyamat eredményének, magától értetődő generációváltásnak, és teljes mértékben nem magyarázza az a sokat hangoztatott elképzelés sem, miszerint a Gresham körüli alkotók művei esztétikai és politikai értelemben „kockázatmentesnek”, így könnyen elfogadhatónak tűnhettek. A Gresham folyamatos pozícióba kerülésének – és volta- képp általánosan a csoport működésének – háttere nem kis részben egy tudatosan felépített, szöveges-fogalmi konstrukció, melynek az egyik legfontosabb és legrepresentatívabb eleme az *Ars Hungarica*-sorozat.

A könyvsorozat mint vállalkozás megvalósításának dinamikája, a közös platformra kerülő szerzők és művészek együttműködése, az előzetes koncepció, a kiadói és szerkesztői elképzelések ütközése a Gresham-kör mint csoport működésének megértéséhez is közelebb visz, bizonyos esetekben rávilágít a szakmai-társasági-baráti kapcsolatok olykor egyáltalán nem magától értetődő összefonódásaira és töréspontjaira. A kötetek megjelentetése nem csupán a kiadó, Bisztrai Farkas Ferenc mecénási attitűdjének nagyszabású bizonyítéka, hanem – egyfajta kölcsönösen megerősítő módon – a csoport művészei mögött álló tőkeerős gyűjtő réteg támogatásának jelentőségére is rámutat. A kötetekben ismertetett és reprodukált alkotások nagy része kortárs magángyűjteményekből származott, amit a képjegyzék minden alkalommal akkurátus módon dokumentált. A gyűjtéstörténeti vonatkozáson túl természetesen a kötetek reprodukcióinak jelentőségét sem lehet

figyelman kívül hagyni, hiszen azóta lappangó alkotások is feltűnnek a képmellékletekben (13. kép).<sup>173</sup>

A Gresham művészeinek és műpártolóinak aktív részvételével, egységes program és következetesnek mondható szerkesztői elképzelés alapján kiadott szövegek együttes, „horizontális” vizsgálata lehetővé teszi a csoportszinten is érvényes igenlő és elhárító stratégiák meghatározását és a Gresham műalkotás-definíciójának megközelítését. Az átfogó magyar művészettörténet programjának kidolgozásával a Gresham körüli alkotók munkássága vált az éppen aktuális történeti sor végpontjává, a jelen kisajátításával pedig a *korszerű* és *nemzeti* követelménye a csoport művészetében realizálódott. A történeti dimenzió ugyanúgy szerves része az *Ars Hungarica*-kötetek műalkotás-definíciójának, mint a szövegekből kiolvasható alapfogalmak – „szerkezetes kép”, kolorizmus, „architektonikus” szobor, „átszellemített” természet, az individuális és „festői tartalom” – alapján rekonstruálható, az immanens *képi* és a *szobrászi* értékeket középpontba állító művészeteszmény. Az autonóm műalkotás meghatározása jelenti a kiutat az impresszionizmus „felületességéből”, illetve az avantgárd izmusok „zsákutcájából” és kapcsolja a Gresham alkotóit minden idők jó művészetéhez.

Az *Ars Hungarica* köteteinek szoros olvasata alapján láthatóvá vált, hogy a szövegek a fenti téziseket jól megragadható *programként* definiálják. Az egyes kötetekben eltérő hangsúllyal megjelenő programadó szándék már csak azért is kifejezetten jelentős, mert az alkalmazott fogalmak egy zárt körből, maguktól az érintettekől, a Gresham művészeitől, kritikusaitól és művészettörténészeitől származtak. A kötetek koncentrált példái annak, hogy a Gresham tulajdonképpen már működésének kezdetén kisajátította a csoport művészetéről való beszédmódot és tudatosan építette saját recepcióját, a történeti dimenzió beiktatásával pedig lényegében kanonizálta saját tevékenységét. Magától értetődik, hogy a Gresham öndefiníciós törekvései nem korlátozódtak az *Ars Hungarica* köteteire: a könyvsorozatban programszerűen megfogalmazódó művészeti elvek közvetítése a csoport működését övező szövegtörzset egészére jellemző, így természetesen a kiállításkritikákban, katalógusbevezetőkből, a művészek saját nyilatkozataiban vagy éppen művészetelméleti értekezéseiben ugyanúgy megtalálható. Ezek összevetése pedig további kutatások tárgyává szolgálhat. A Gresham-körként hivatkozott, rendkívül intellektuális, az elméleti kérdésekre különösen fogékony és a művészeti élet aktuális helyzetére érzékeny társaság minden bizonnyal tudatos koreográfia szerint alakította és használta ki a csoport számára publicitást biztosító nyilvános fórumokat, és építette ki a tevékenységük leírására lényegében máig használatos szoros fogalmi hálót. A szókincs nem csupán a kortárs beszédmódban rögzült, hanem a szakirodalomban is állandósult. A fogalmak visszakövetése és a főbb igazodási pontok, valamint elhárító stratégiák meghatározása a „Gresham-jelenség” kritikai szemléletű újragondolásának, a klisévé vált szempontok – mint például a Nagybánya-recepció – újraértelmezésének szükségességére is rámutatnak. Úgy gondolom, az *Ars Hungarica* alapján rekonstruálható szempontrendszer az árnyaltabb kép irányába tett lehetséges első lépések egyike.

<sup>173</sup> Ilyen például Czöbel Béla *Lépcsős út* (1921) című műve is, melyen keresztül ráadásul Kállai a művész kompozíciós módszerét is bemutatja. Kállai 1934b. 3. kép.

## RÖVIDÍTÉSEK

MI Adattár – MTA, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattár

OSzK Kézirattár – Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár

## BIBLIOGRÁFIA

Bardoly 2008

Bardoly István: A Magyar Művészet repertórium. Összeáll. Bardoly István. *Ars Hungarica*, 36, 2008, 1/2. 293–364.

Beke 1977

Beke László: Pályakép és „világkép”. In: Charles de Tolnay: *Michelangelo. Mű és világkép*. Budapest, 1977. 367–378.

Beke 2002

Beke László: A két világháború között: külföldön és itthon. A hazai helyzet. *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Főszerk. Beke László. Budapest, 2002. 324–331.

Benedek 1998

*A Gresham-kör művészete. Festmények, szobrok a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből*. A kiállítást rendezte és kat. összeáll. Benedek Katalin. Városi Hangverseny- és Kiállítóterem, Zalaegerszeg, 1998.

Bernáth 1935

Bernáth Aurél: Ferenczy Károly: „Három királyok”. *Magyar Művészet*, 11, 1935, 12. 368.

Bernáth 1937

Bernáth Aurél: A kompozíció sorsa az újabb festészetben. *Magyar Művészet*, 13, 1937, 5. 137–168.

Bernáth 1939

Bernáth Aurél: Előszó. *Bernáth Aurél kiállítása. Az 1912–1939. évek műveiből*. Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete, Ernst Múzeum, Budapest, 1939. október 22. – november 5. 3–4.

Bernáth 1960

Bernáth Aurél: *Utak Pannóniából*. Budapest, 1960.

Bernáth 1965

Bernáth Aurél: Egry temetése [1965]. *Egry József arcképe. Egry József írásai. Írások Egry Józsefről.* Szerk. Keresztury Dezső. Budapest, 1980. 107–111.

Bernáth 1967

Bernáth Aurél: *A Múzsza udvarában.* Budapest, 1967.

Bernáth-Fruchter 2007

*Küldj egy kis optimizmust! Bernáth Aurél levelei Fruchter Lajoshoz (1930–1952).* Sajtó alá rend. Rum Attila. Budapest, 2007.

Buday 2012

Buday Péter: A Forum mint a két világháború közötti magyar kultúra dokumentuma. *Fórum Társadalomtudományi Szemle*, 14, 2012, 1. 51–62.

Csatkai 1960

Csatkai Endre: Kolb Jenő 1898–1959. *Soproni Szemle*, 14, 1960, 1. 90.

Csorba 1996

Csorba Géza: A Nagybánya-kép száz éve. *Nagybánya művészete. Kiállítás a Nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulója alkalmából.* Szerk. Nagy Ildikó. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1996. 15–24.

Ébli 2005

Ébli Gábor: Budapest: műgyűjtők városa. *Beszélő*, 10, 2005, 3/4. 142–153.

Elek 1935

(e. a.) [Elek Artúr]: Czóbel Béláról. *Ujság*, 1935. szeptember 5. 10.

Elek 1936

(e. a.) [Elek Artúr]: Körmendi András festményei. *Ujság*, 1936. október 18. 17.

Farkas J. A. 2001

Farkas Judit [Antónia]: Bisztrai Farkas Ferenc és a bibliofil könyvkiadás. Adalékok a két világháború közötti magyar könyvkultúra történetéhez. *Korall*, 3. 2001, No. 10. 163–186.

Farkas J. A. 2007

Farkas Judit [Antónia]: *Ars Hungarica.* Bisztrai Farkas Ferenc és a két világháború közötti művészeti könyvkiadás. „*Aki nem ír, hanem úr.*” *Bisztrai Farkas Ferenc emlékezete.* Szerk. Farkas Judit. Budapest, 2007. 24–82.

Farkas J. A. 2014

Farkas Judit Antónia: Nyomdásztól az alkalmazott grafikáig: Biró Miklós

pályaképe. *Magyar Könyvszemle*, 130, 2014, 1. 66–84.

Farkas J. A. 2020

Farkas Judit Antónia: A „pesti aranyemberek” „széplelkű és finomtollú” utóda: Sacelláry Pál könyvkiadói és írói munkássága. „A kultúra tarthatja meg, és teheti ismét nagygyá”. *Tanulmányok Ujváry Gábor hatvanadik születésnapjára*. Szerk. Dubniczky Zsolt et al. Budapest, 2020. 410–424.

Farkas Z. 1932

Farkas Zoltán: Medgyessy Ferenc kiállítása. *Nyugat*, 25, 1932, I.: 4. 230.

Farkas Z. 1934

Farkas Zoltán: *Medgyessy Ferenc*. Budapest, 1934. (Ars Hungarica, 5.)

Farkas Z. 1935

Farkas Zoltán: Derkovits Gyula. Irta Ártinger Imre, az Ars Hungarica 6. kötete. Budapest, 1934. Bisztrai Farkas Ferenc kiadása. *Magyar Művészet*, 11, 1935, 1. 30–31.

Fenyő 1933

F. I. [Fenyő Iván]: A legújabb magyar művészeti irodalom. *Prágai Magyar Hírlap*, 1933. május 21. 12.

Fenyő 1934a

Fenyő Iván: *Szőnyi István*. Budapest, 1934. (Ars Hungarica, 3.)

Fenyő 1934b

Fenyő Iván: Der Maler István Szőnyi. *Forum*, 4, 1934, 7. 198–199.

Fenyő–Genthon 1928

Fenyő Iván–Genthon István: Régi magyar képek a Szépművészeti Múzeumban. *Magyar Művészet*, 4, 1928, 2. 71–95.

Fenyő–Genthon 1931

Fenyő Iván–Genthon István: A Magyar Nemzeti Múzeum szárnyasoltárképei. I–II. *Magyar Művészet*, 7, 1931, 8. 440–460.; 9/10. 493–519.

Ferenczy 1978

Ferenczy Noémi önéletrajza és levele Tolnay Károlyhoz. *Ars Hungarica*, 6, 1978, 1/2. 341–347.

Fettich 1935

Fettich Nándor: *A honfoglaló magyarság művészete*. Budapest, 1935. (Ars Hungarica, 11.)

Fintor 2020

Fintor Zsófia: A „posztnagybányai” iskola. A Gresham-körhöz kapcsolódott fogalmak vizsgálata. *Opus Mixtum. VI. A CentrArt Egyedület Évkönyve. Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek VI. Konferenciájának előadásaiából.* Szerk. Isó M. Emese et al. Budapest, 2020. 124–136.

Forgács 1981

Forgács Éva: Bevezető. In: Kállai Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok.* Sajtó alá rend. Forgács Éva. Budapest, 1981. 9–36.

Fülep 1923

Fülep Lajos: Magyar művészet [1923] In: Fülep Lajos: *Magyar művészet. Művészet és világnézet.* Szerk. Németh Lajos. Budapest, 1971. 15–132.

Fülep 1995

*Fülep Lajos levelezése. III. 1931–1938.* Sajtó alá rend. F. Csanak Dóra, Budapest, 1995.

Füri 2000

Füri Katalin: *UJ SZIN az új színek közt. Modern művészeti törekvések Magyarországon 1930 körül és Rózsa Miklós művészetszervezői tevékenysége az UJ SZIN című folyóirat tükrében.* Szakdolgozat. ELTE Művészettörténet Tanszék, 2000.

Gärtner 1934

Gerlótei (Gärtner) Jenő: *Ars Hungarica.* Művészeti könyvsorozat, szerkeszti: Dr. Ártinger I. *Pécsi Napló*, 1934. augusztus 2. 7.

Genthon 1924

Genthon István: Uitz Béla új rézkarcmapppája (General Ludd, Bécs, 1924). *Magyar Írás*, 4, 1924, 9. 89.

Genthon 1930a

Genthon István: Képzőművészeti Szemle. *Napkelet*, 8, 1930, 6. 605.

Genthon 1930b

Genthon István: A magyar iparművészet és népművészet. *Magyarország történelme, földje, népe, élete, gazdasága, irodalma, művészete Vereckétől napjainkig.* V. *Művészet, sport, statisztika.* Budapest, 1930. 121–168.

Genthon 1931a

Genthon István: Péter András: A magyar művészet története. *Napkelet*, 9, 1931, 2. 160–161.

Genthon 1931b

Genthon István: Az új művészet és a közönség. *Magyar Szemle*, 12. köt. 1931, 3. 237–242.

Genthon 1931c

Genthon István: Aurél Bernáth. *Forum*, 1, 1931, 6/7. 214–218.

Genthon 1932a

Genthon István: *A régi magyar festőművészet*. Vác, 1932.

Genthon 1932b

Genthon István: A harmincévesek festészete. *Magyar Szemle*. 14. köt. 1932, 3. 239–245.

Genthon 1932c

Genthon István: Aurél Bernáth. *Nouvelle Revue de Hongrie*. 46, 1932, 4. 264–266.

Genthon 1932d

Genthon István: *Bernáth Aurél*. Budapest, 1932. (Ars Hungarica, 1.)

Genthon 1933

Genthon István: Kampis Antal: A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig. *Századok*, 67, 1933, 9–10. 465–466.

Genthon 1934a

Genthon István: Az új magyar szobrászat. *Magyar Szemle*, 20. köt. 1934, 2. 163–170.

Genthon 1934b

Genthon István: Tizennyolc magyar művész kiállítása. *Napkelet*, 12, 1934, 4. 236–237.

Genthon 1935

Genthon István: *Az új magyar festészet története 1800-tól napjainkig*. Budapest, 1935.

Genthon 1944

Genthon István: Horváth Henrik. In: Horváth Henrik: *Árpádházi Szent Margit síremléke és egyéb tanulmányok*. Budapest, 1944. 237–241. – újraközölve: Gerevich Tibor és Genthon István Horváth Henrikről. Közreadja: Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 25. 2018. No. 96. 72–81.

Genthon 1963

Genthon István: *Ferenczy Károly*. Budapest, 1963.

Genthon 1964

Genthon István: *Bernáth Aurél*. Budapest, 1964. (A művészet kiskönyvtára, 58.)

Gombosi 1935

Gombosi György: Nyilas-Kolb Jenő: Farkas István. *Magyar Művészet*. 11, 1935, 9. 285–286.

Gombosi 1938

Gombosi György: *Beck Ö. Fülöp*. Budapest, 1938. (Ars Hungarica, 15.)

Gombosi 1945

Gombosi György: *Új magyar rajzművészet*. Szerk. Bernáth Aurél, Litván József, Hoffmann Edith. Budapest, 1945.

Gosztonyi 2004

Gosztonyi Ferenc: „A modernség is relatív.” Genthon István írásai a modern művészetről az 1920-as és 1930-as években. Emlékkülés Genthon István születésének 100. évfordulója alkalmából. *Ars Hungarica*, 32, 2004, 1. 19–44.

Gosztonyi 2018

Gosztonyi Ferenc: Tolnai Károly, Fülep Lajos és a Vasárnapi Kör. Megjegyzések Tolnai Károly *Cézanne történeti helye* című tanulmányának kontextusához. *Ars Hungarica*, 44, 2018, 3. 375–390.

Gosztonyi 2019

Gosztonyi Ferenc: Vajda Lajos művészete 1936-ban. *Ars Hungarica*, 45, 2019, 1. 127–141.

Gosztonyi 2020

Gosztonyi Ferenc: „Cézanne után”. Tolnai Károly Ferenczy Noémi-monográfiájáról. *Enigma*, 26. 2020. No. 100. 112–124.

Horváth 1936

Horváth Henrik: *A magyar szobrászat kezdetei*. Budapest, 1936. (Ars Hungarica, 12.)

Hubay 1997

Hubay Miklós: Művek és barátok. *Szalon*, 1997, 2. 70–71.

Hubay-Petényi 1979

Hubay Miklós-Petényi Katalin: Beszélgetés Tolnay Károllyal. *Kortárs*, 23, 1979, 6. 962–975.

Ilon 2001

Fettich Nándor emlékezete. Összeáll. Ilon Gábor. *Vasi Szemle*, 55, 2001, 4. 399–507.

Jajczay 1933

Jajczay János: *Ars Hungarica* I. II. Bistrai Farkas Ferenc kiadása, 1932. *Magyar Kultúra*, 20, 1933, 3. 135–136.

Jajczay 1938

Jajczay János: Szobotka Imre. *Magyar Művészet*, 14, 1938, 9. 268–276.

Kállai 1924

Kállai Ernő: Czóbel Béla. *Ars Una*, 1, 1924, 3. 171–179. – újraközölve: Kállai 1999. 85–88.

Kállai 1925

Kállai Ernő: *Új magyar piktúra 1900–1925*. Budapest, 1925. – 2. kiad. Budapest, 1990., 3. kiad. – újraközölve Kállai 1999. 123–216.

Kállai 1934a

Kállai Ernő: A „második arculat” festője. [Czóbel Béla]. *Brassói Lapok*, 1934. november 25. 13. [részlet a könyvből]

Kállai 1934b

Kállai Ernő: *Czóbel Béla*. Budapest, 1934. (*Ars Hungarica*, 7.) – újraközölve: Kállai 2002. 94–106.

Kállai 1935

Kállai Ernő: *Ars privatissima*. *Magyar Művészet*. 11, 1935, 10. 308–311. – újraközölve: Kállai 2002. 115–119.

Kállai 1936a

Kállai, Ernst: Ungarische Maler in Wien. *Ausstellung der Ungarische Maler Wilhelm Aba-Novák, Robert Berény, Aurel Bernáth, Stefan Csók, Béla Czóbel, Rudolf Diener-Dénes, Josef Egry, Béla Iványi-Grünwald, Stefan Szőnyi, Elemér v. Vass*. Galerie, Neumann und Salzer, Wien, 20. März–20. April, 1936. 3–6. – újraközölve: Kállai 2006. 202–203.

Kállai 1936b

Kállai Ernő: Magyar festőiség. *Aba-Novák Vilmos, Berény Róbert, Bernáth Aurél, Csók István, Czóbel Béla, Diener-Dénes Rudolf, Egry József, Fényes Adolf, Iványi-Grünwald Béla, Szőnyi István, Vass Elemér festőművészek kiállítása*. Fränkel Szalon, Budapest, 1936. július 5–augusztus 31. 1–4. – újraközölve: Kállai 2002. 172–174.

Kállai 1999

Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke I. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925.* Sajtó alá rend. Tímár Árpád. Budapest, 1999.

Kállai 2002

Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke III. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1926–1937.* Sajtó alá rend. Tímár Árpád. Budapest, 2002.

Kállai 2006

Kállai Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke V. Schriften in deutscher Sprache 1931–1937.* Hrsg. Monika Wucher, Csilla Markója, Árpád Tímár. Budapest, 2006.

Kállay 1933

K [Kállay Miklós]: *Ars Hungarica*. I. Genthon István; Bernáth Aurél. II. Ártinger Imre; Egry József. *Nemzeti Ujság*, 1933. január 15. 28.

M. Kiss 1968

M. Kiss Pál: Hazai kiállítások. *Látóhatár*, 18, 1968, 3/4. 344–350.

Kopócsy 2002

Kopócsy Anna: Magyar művészeti folyóiratok repertórium IV.: KUT, Új Szin. *Ars Hungarica*, 30, 2002, 1. 168–188.

Kopócsy 2007

Kopócsy Anna: Új színben – Rózsa Miklós művészönarckép-gyűjteménye 1932–1943. *Artmagazin*, 5, 2007, 3. 64–67.

Kopócsy 2008

Kopócsy Anna: *A Képzőművészek Új Társasága, KUT (1924–1950)*. Doktori disszertáció. ELTE BTK, Budapest, 2008.

Kopócsy 2011

Kopócsy Anna: Naturalistából konstruktív. Ferenczy Károly életművének recepciója a két világháború között. *Ferenczy. Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítása*. Szerk. Boros Judit, Plesznivy Edit. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2011. 141–145.

Kopócsy 2014

Kopócsy Anna: Egyszerre kinn és benn. Szempontok Derkovits Gyula kései művészetének jobb megértéséhez. *Derkovits. A művész és kora*. Szerk. Bakos Katalin, Zwickl András. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. 76–87.

Kopócsy 2015

Kopócsy Anna: *Képzőművészek Új Társasága (1924–1950)*. Budapest, 2015.

Köpöczi 1997

Köpöczi Rózsa: A „posztnagybányaiság” kérdésköre, különös tekintettel Szőnyi István művészetére. *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve*, 35/36. 1997. 780–788.

Körmendi 1934

Körmendi András: Mai mesterek. Matisse, Dufy, Picasso, Braques, Derain, Rousseau. *Nyugat*, 27, 1934, II.: 5. 369–379.

Körmendi 1935

Körmendi András: Kernstok Károly. *Magyar Művészet*, 11, 1935, 9. 257–266.

Körmendi 1936

Körmendi András: *Kernstok Károly*. Budapest, 1936. (Ars Hungarica, 16.)

Körner 1963

Körner Éva: *Magyar művészet a két világháború között*. Budapest, 1963. (Művészettörténet, 60.)

Körner 1994

Körner Éva: Előszó. In: Oltványi-Ártinger Imre: *Derkovits Gyula*. (Budapest, 1934). [2. kiad.] Szombathely, 1994. 3–9.

László 1981

László Gyula: *Medgyessy Ferenc*. Budapest, 1981.

Lázár 1935

Lázár Béla: Meier-Graefe a magyar művészetről. *Pesti Hírlap*. 1935. április 10. 4.

Litván 1984

Litván József: Az Új magyar rajzművészet keletkezése. *Új magyar rajzművészet. Rippl-Rónaitól Vajdáig. Emlékezés Gombosi György művészettörténészre*. Szerk. Majoros Valéria. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1984. 10–11.

Lyka 1956

Lyka Károly: *Festészetünk a két világháború között*. Budapest, 1956.

Majoros 1982

Majoros Valéria: Gombosi György nézetei a rajzművészetről, kézírásos hagyatéka alapján. *Ars Hungarica*, 10, 1982, 2. 211–225.

Majoros 1984

*Új magyar rajzművészet Rippl-Rónaitól Vajdáig. Emlékezés Gombosi György művészettörténészre.* Szerk. Majoros Valéria. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1984.

Mányai-Szelke 2003

Mányai Csaba-Szelke László: *A Gresham világa.* Budapest, 2003.

Markója 2019

Markója Csilla: Szemben a katasztrófával. Farkas István, az École de Paris festője és mestere, Mednyánszky László. *Kihűlt világ. Farkas István (1887-1944) művészete.* Szerk. Kolozsváry Marianna. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2019. 13-37.

Marosi 2004

Marosi Ernő: Genthon István és „A régi magyar festőművészet”. Emlékezés Genthon István születésének 100. évfordulója alkalmából. *Ars Hungarica*, 32, 2004, 1. 19-28.

Marosi 2018

Marosi Ernő: Kőfaragók, kőfaragójelek, Horváth Henrik. *Enigma*, 25. 2018. No. 96. 60-71.

Meier-Graefe 1931

Meier Graefe: Bernáth. *Frankfurter Zeitung*. 1931. November 29. 11.

Meier-Graefe 1935

Meier Graefe, Julius: Kunst in Ungarn I-II. *Neue Zürcher Zeitung*, 1935. April 1-2.

Mezőkövesd 1979

*A Gresham-kör művészete. A posztnagybányai iskola.* Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria-Városi és Járási Művelődési Központ Mezőkövesd, Mezőkövesd 1979.

Molnos 2005

Molnos Péter: Írás és kép. Radnai Béla műgyűjteményének története. *Magyar művészet 1900-1950. Radnai-Gyűjtemény, Győr.* Szerk. Kolozsváry Marianna. Budapest, 2005. 10-30.

Molnos 2006

Molnos Péter: *Aba-Novák.* Budapest, 2006.

Molnos 2009

Molnos Péter: Újrafestve. Gerevich Tibor és Aba-Novák Vilmos. *Enigma*, 16. 2009. No. 59. 5-36.

Molnos 2014

Molnos Péter: Siker és pénz Derkovits Gyula életében. Mecénások, gyűjtők, kereskedők és múzeumok. *Derkovits. A művész és kora*. Szerk. Bakos Katalin, Zwickl András. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. 88-105.

Németh 1958

Németh Lajos: A két világháború közötti magyar művészet. *A magyarországi művészet története II. Magyar művészet 1800-1945*. Főszerk. Fülep Lajos. Szerk. Zádor Anna. Budapest, 1958. 370-468.

Németh 1963

Németh Lajos: Magyar művészet a két világháború között. *A MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei*, 20, 1963, 1/4. 23-26.

Németh 1968

Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Budapest, 1968.

Németh 1976

Németh Lajos: A Gresham - múlt és jelen. *Művészet*, 18, 1976, 12. 6-9.

Nyilas-Kolb 1932

Nyilas Jenő: Farkas István művészete. *Magyar Művészet*, 8, 1932, 9/10. 261-275.

Nyilas-Kolb 1933

Nyilas Jenő: Genthon István: Bernáth Aurél - Ártinger Imre: Egy József. *Magyar Művészet*, 9, 1933, 3. 96.

Nyilas-Kolb 1934

Ismeretlen magyar költők III.: Nyilas-Kolb Jenő. *Nyugat*, 27, 1934, I.: 5. 270.

Nyilas-Kolb 1935

Nyilas-Kolb Jenő: *Farkas István*. Budapest, 1935. (Ars Hungarica, 8.)

Oltványi-Ártinger 1931

Ártinger Imre: Egy József. *Uj Szin*, 1, 1931, 1. 3-11. - újraközölve: Oltványi 1991. 7-11.

Oltványi-Ártinger 1932

Ártinger Imre: *Egy József*. Budapest, 1932. (Ars Hungarica, 2.)

Oltványi-Ártinger 1934a

Sámán András [Oltványi-Ártinger Imre]: *Ars Hungarica. Magyar Írás*, 3, 1934, 5. 115-120. - újraközölve: Oltványi 1991. 16-19.

Oltványi-Ártinger 1934b

Ártinger Imre: Budapesti képzőművészeti kiállítások „1934”. *Magyar Írás*, 3, 1934, 5. 120-126. – újraközölve: Oltványi 1991. 19-21.

Oltványi-Ártinger 1934c

Ártinger Imre: *Derkovits Gyula*. Budapest, 1934. (Ars Hungarica, 6.)

Oltványi-Ártinger 1934d

Ártinger Imre: Derkovits Gyula. *Magyar Művészet*, 10, 1934, 9. 272-279. – újraközölve: Oltványi 1991. 32-35.

Oltványi-Ártinger 1935

Oltványi-Ártinger Imre: Charles Ferenczy (1862-1917). *Nouvelle Revue de Hongrie*, 52, 1935, 3. 256-264. – fordítását közli: Oltványi 1991. 40-43.

Oltványi-Ártinger 1936

Oltványi-Ártinger Imre: Berény Róbert. *Magyar Művészet*, 12, 1936, 3. 62-72. – újraközölve: Oltványi 1991. 59-62.

Oltványi-Ártinger 1938

Oltványi-Ártinger Imre: Pátzay Pál, 1938. Kézirat. In: Oltványi 1991. 78-82.

Oltványi-Ártinger 1939

Oltványi-Ártinger Imre: Bernáth Aurél kiállítása. *Jelenkor*, 1, 1939, 3. 7. – újraközölve: Oltványi 1991. 86-88.

Oltványi-Ártinger 1943

Oltványi-Ártinger Imre: A hetvenéves Petrovics Elek. *Magyar Nemzet*, 1943. augusztus 10. 9. – újraközölve: Oltványi 1991. 138-142.

Oltványi-Ártinger 1944

Oltványi-Ártinger Imre: *Új romantika (Tamás Galéria)*. Kézirat, 1944. In: Oltványi 1991. 187-188.

Oltványi 1991

Oltványi Imre: *Művészeti krónika. Összegejtött képzőművészeti írások*. Sajtó alá rend. Sümei György. Budapest, 1991.

Pataki 1999

Pataki Gábor: „A gazda bekeríti házát” – A Gresham-kör művészete. In: András Gábor-Pataki Gábor-Szücs György-Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, 1999. 87-95.

Pataky 1967

Pataky Dénes: *A huszadik század magyar művészete. A Gresham és köre.* Csók István Képtár, Székesfehérvár. Rend. Kovalovszky Márta, Kovács Péter. Bev. Pataky Dénes. Kiállítási katalógus. István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1967.

Pataky 1971

Pataky Dénes: *Szónyi István.* Budapest, 1971.

Pataky 1972

Pataky Dénes: *Bernáth Aurél.* Budapest, 1972.

Pálosi 1985

Pálosi Judit: Ferenczy Noémi tanári munkásságának eseménytörténete. *Ars Hungarica*, 13, 1985, 2. 181-198.

Perneczky 1967a

Perneczky Géza: Bevezető. *Kortársak szemével. Írások a magyar képzőművészetről 1896-1945.* Szerk. Perneczky Géza. Budapest, 1967. 5-50.

Perneczky 1967b

Perneczky Géza: „A Gresham és köre”. Kiállítás Székesfehérvárott. *Magyar Nemzet*, 1967. november 29. 4.

Perneczky 2006

Perneczky Géza: Kállai Ernő (1890-1954). „*Emberek, és nem frakkok*”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. II.* Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 13. 2006. No. 48. 345-386.

Péter 1930

Péter András: *A magyar művészet története.* I-II. Budapest, 1930.

Péter 1931

Péter András: Fruchter Lajos gyűjteménye. *Magyar Művészet*, 7, 1931, 2. 61-110. – újraközölve: Péter 2014. 222-240.

Péter 1932

Péter András: Genthon István: A régi magyar festőművészet. Vác, Pestvidéki Nyomda, 1932. + Genthon István: A selmecbányai Szent Katalin templom hajdani főoltára. *Archaeologiai Értesítő*, XLV. 1931. 120-148. *Magyar Művészet*, 8, 1932, 10. 319-323. – újraközölve: Péter 2014. 268-271.

Péter 2014

*Kettős kötődésben. Péter András (1903-1944) életműve. Írások a régi és a kortárs*

*művészetről*. Sajtó alá rend. Tóth Károly, Prokopp Mária. Budapest, 2014.

Pogány 1947.

Pogány Ö. Gábor: *A magyar festészet forradalmárai*. Budapest, 1947.

Rényi 2006

Rényi András: Tolnay Károly (1899–1981), avagy a művészettörténeti utópia szelleme. „Emberk, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. II.* Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 13. 2006. No. 48. 315–329.

Rideg 1976

Rideg Gábor: Értékmentés–értékteremtés. *Művészet*, 18, 1976, 12. 2.

Rockenbauer 2003

Rockenbauer Zoltán: Egy gyűjtemény élete. Az ötven esztendeje elhunyt Fruchter Lajos emlékére. *Európai Utas*, 14, 2003, 1. 37–43.

Rózsa 1931a

Rózsa Miklós: Új szín.... *Uj Szin*, Mutatványszám. 1931. január. 1–7.

Rózsa 1931b

Rózsa Miklós: Program helyett. *Uj Szin*, 1, 1931, 1. 1–2.

Rózsa 1937

Rózsa Miklós: Vass Elemér művészete. *Magyar Művészet*, 1, 1937, 12. 361–368.

Rózsa 1938

Rózsa Miklós: Vass Elemér. *Vass Elemér festőművész gyűjteményes kiállítása*. Fränkel Szalon, Budapest, 1938. január 30–február 13.

Rum 2007

Rum Attila: *Bernáth Aurél: Halászkikötő sirályokkal, 1931*. 2007.

[https://www.kieselbach.hu/alkotas/halaszkekoto-siralyokkal\\_-1931\\_19487](https://www.kieselbach.hu/alkotas/halaszkekoto-siralyokkal_-1931_19487) (2021.11.17.)

Rum 2010

Rum Attila: *Bernáth Aurél*. Budapest, 2010.

Rum 2019

Rum Attila: *Anna Margit: Csendélet fekete retkekkel*. 2019. <https://www.nagyhazigaleria.hu/anna-margit-csendelet-fekete-retkekkel/> (2021.02.15.)

Rum 2021

Rum Attila: Bernáth Aurél: Csillagnézők (Csillagok, Éjszaka I). 1936.  
<https://viragjuditgaleria.hu/downloads/2021-nyar-66-web.pdf> (2021.11.15.)

Sümei 1991

Sümei György: Utószó. In: Oltványi Imre: *Művészeti krónika. Összegejtött képzőművészeti írások*. Sajtó alá rend. Sümei György. Budapest, 1991.

Sümei 1994

Sümei György: Oltványi Imre mint gyűjteményalapító és műgyűjtő. *Ars Hungarica*, 22, 1994, 1. 172–178.

Szabó-Bernáth 2003

„A megélt költemény” – Szabó Lőrinc levelezése Bernáth Auréllal és családjával. 1933–1957. Sajtó alá rend. Horányi Károly, Miskolc, 2003. (Szabó Lőrinc füzetek, 4.)

Szj 1974

Szj Rezső: Bisztrai Farkas Ferenc, az Ars Hungarica és a Magyar Bibliofilek Szövetsége. Adatok a hazai könyv két világháború közötti történetéhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 23, 1974, 2. 137–143.

Szönyi 1934

Szönyi István: 1934. Tizennyolc magyar művész kiállítása a Nemzeti Szalon Művészeti Egyesületben. *Válasz*, 1, 1934, 1. 71–72.

Szücs 1999

Szücs, György: Neue Nüchternheit. *Die zweite Öffentlichkeit: Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Dresden, 1999. 78–111.

Szücs 2002

Szücs György: „Neue Nüchternheit”. Stíluskereső tendenciák a harmincas évek magyar művészetében. *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Szerk. Jolsvai Júlia, Hans Knoll. Budapest, 2002. 88–123.

P. Szücs 2007

P. Szücs Julianna: Genthon István (1903–1969). „Emberk, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. II.* Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 14. 2007. No. 49. 487–506.

Tamás 2004

Tamás Henrik emlékezései művészekre, képszalonokra, a Tamás Galériára és műgyűjteménye. Sajtó alá rend. Nagy András. Pécs–Budapest, 2004.

Tátrai 2010

Tátrai Vilmos: Gombosi György (1904–1945). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. V.* Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 17. 2010. No. 63. 5–19.

Tímár 2006

Tímár Árpád: Farkas Zoltán (1880–1969). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. I.* Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 13. 2006. No. 47. 243–261.

Tímár 2014

Tímár Árpád: Derkovits Gyula pályafutásának visszhangja a korabeli magyar sajtóban. *Derkovits. A művész és kora.* Szerk. Bakos Katalin, Zwickl András. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. 106–121.

Tolnai 1934

Tolnai Károly: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1934. (Ars Hungarica, 4.)

Tolnay 1937

Tolnay, Charles de: Peinture hongroise contemporaine. *Pannonia*, 3, 1937, 1/6. 25–42.

Tolnay 1979

Tolnay Károly műveinek bibliográfiája. *Ars Hungarica*, 7, 1979, 1. 133–140.

Tolnay 2002

Lapok a „mindenes könyv”-ből. Tolnay Károly levelezéséből és naplójeljegyzéseiből (III). Közreadja: Lenkei Júlia. *Holmi*, 15, 2003, 3. 359–379.

Tóth 1997

Tóth Szilvia: A Kút (1926–1927). *Magyar Könyvszemle*, 113, 1997, 1. 58–72.

Vámos 1960

Vámos Ferenc: Levelek Szőnyi Istvántól. *Művészettörténeti Értesítő*, 9, 1960, 3. 244–247.

Vargyas 2021

Vargyas Júlia: Baráti társaságtól az egyesületi kapcsolathálóig. A Szinyei Merse Pál Társaság története (1920–1951). *Kép és kultusz. Szinyei Merse Pál (1845–1920) művészete.* Szerk. Hessky Orsolya, Krasznai Réka, Prágai Adrienn. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2021. 123–145.

Várkonyi 1993

Várkonyi György: Adalékok dr. Radnai Béla gyűjtői portréjához. *Ars Hungarica*, 21, 1993, 2. 235–242.

Végvári 1976

Végvári Lajos: A Gresham-csoport. *Művészet*, 18, 1976, 12. 3–5.

Végvári 1985

Végvári Lajos: Posztnagybánya. *Magyar művészet 1919–1945*. I. Szerk. Kontha Sándor. Budapest, 1985. 443–490.

Ybl 1933

(Y. E.) [Ybl Ervin]: Művészeti monográfiák. *Budapesti Hírlap*, 1932. december 31. 9.

Zádor 1979

Zádor Anna: Gombosi György (1904–1945). *Ars Hungarica*, 7, 1979, 2. 323–328.

Zádor I. 2008

„Ezek az emberek intézmények feladatára vállalkoztak”. Zádor Annával Tímár Árpád és Bardoly István beszélget. (1992. október 19.) *Zádor Anna* I. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. No. 54. 87–132.

Zádor III. 2008

„Az építészek farkasok”. Zádor Annával Beke László és Tímár Árpád beszélget. *Zádor Anna* III. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. No. 57. sz. 15–41.

Zwickl 1998

Zwickl Andárs: Az ideális és a reális valóság képei között – A Szőnyi-kör Árkádia-festészete. *Árkádia tájain. Szőnyi István és köre 1919–1928*. Szerk. Zwickl András. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2001. 21–36.