

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelenését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Lektorálta: Pataki Gábor

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigmafolyoirat@t-online.hu

Főszerkesztő: Markója Csilla

Szerkesztő: Bardoly István

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: mholczer@freemail.hu

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban az enigmafolyoirat@t-online.hu címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridiankiado.hu>

ISSN: 1218-8069

VÉSZKORSZAK

Szerkesztette: Markója Csilla és Bardoly István

HÍVÓSÓ – MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNESEK A VÉSZKORSZAKBAN

Rényi András	5
Bevezető a „Magyar művészettörténetek, magyar művészettörténet a vészkorszakban” című konferencia elé	
Marosi Ernő	7
A magyar művészettörténet-írás tévútjai	
Markója Csilla	18
A Turul szárnyai alatt – Hekler Antal és Zádor Anna kapcsolatáról	
Gosztonyi Ferenc	32
A művészettörténet bécsi iskolájának százhatvanegyedik diplomása – Bodonyi József (1908–1942)	
Bodonyi József két elfeledett írása	44
Tímár Árpád	48
Elek Artúr bátorsága	
Tóth Károly	56
„Az emberi méltóságom nem engedem elrabolni” – Elek Artúr utolsó levelei	
Fülep Lajos	67
Elek Artúr – Előadásvázlat, 1947	
Körber Ágnes	70
Lányi Jenő, a Donatello-kutató	
Prokopp Mária	81
Péter András (1903–1944) – A művészettörténész példaképe	
Tóth Károly	92
Művészettörténet, holokauszt, felejtés – Péter András és a Franklin Társulat elvesz(t)ett utolsó évtizede	
Tátrai Vilmos	100
Gombosi György jelenléte kora és korunk szakirodalmában	

MŰ/HELY – „KÖZELEBB LÉPJEK A SZÖRNYHÖZ”

Marno János

114

Egy nehéz kő éjszakája; Emlékkoncert; Pókhasúak; Lakoma; A zene haláltusája;
A bosszú álom

Rényi András

BEVEZETŐ

A „MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEK, MAGYAR MŰVÉSZET-
TÖRTÉNET A VÉSZKORSZAKBAN” CÍMŰ KONFERENCIA ELÉ¹

Az ELTE BTK Művészettörténeti Intézete, az intézet keretei között működő Péter András Alapítvány, továbbá az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének Tudománytörténeti Kutatócsoportja nevében tisztelettel köszöntöm az ELTE BTK ünnepi hetének egyik eseményeként „Magyar művészettörténészek, magyar művészettörténet a vész-korszakban” címmel megrendezésre kerülő tudományos konferenciánk résztvevőit.

Talán nem illetéktelenség levezető elnökként, e merőben protokolláris funkció alkalmi betöltőjeként néhány érdemi mondatot is szólnom az alkalom jelentőségéről. Eseményünkre a Holokauszt 70. évfordulóján kerül sor, ami bizonyos értelemben kritikus szám. Hadd emlékeztessenek Jan Assmann, a neves német egyiptológus történész fontos megkülönböztetésére a kommunikatív és a kulturális emlékezet között – egy olyan különbségtételre, amire épp a művészettörténészeknek érdemes, sőt kötelező nagyon odafigyelni. A *kommunikatív* emlékezet Assmann szerint az egykori résztvevők, a szemtanúk, a közvetlen tapasztalatok élő alanyai és családjuk, környezetük, utódaik elbeszéléseiben, leírásaiban létezik: addig, amíg azok még többé-kevésbé „első kézből” származnak és a közvetlen ismeretség szájhagyománya révén tudhatók. Olyan *személyes* tudás ez, amelynek az a természete, hogy néhány évtized, hetven-nyolcvan év múltán óhatatlanul az enyészeté lesz. A történettudomány nem oly rég ismerte fel ennek a sajátos tudásnak a roppant forrásértékét – és intézményesítette azt az *oral history* módszerében. Sokkal jobban ismerjük az ún. *kulturális* emlékezet mibenlétét: ezt a társas ünnepek, formális ceremóniák, emlékművek, etabliozott kulturális hagyományok rendjeként intézményesült emlékezetet, amelynek az a dolga, hogy kisebb vagy nagyobb társadalmi csoportok, a családok, a régiók vagy a nemzetek identitását mintegy kipányvázza. A kulturális emlékezet szilárd pontokat jelöl ki az elmúlt időben és a földrajzi-közösségi térben, amelyekhez rendszeresen visszatérve igyekszik odakötni a közösség tartós identitását, s vele fenntartani önmagát. Ha a művészettörténész *szakembere* valaminek, az épp ez a tárgyiasult, a kulturális emlékezet.

Hetven évvel vagyunk a magyar Holokauszt után: azon a ponton, amikor ennek a kivételes történelmi traumának épp kihunyóban van a kommunikatív emlékezete.

¹ A konferencia előadásait – ahogy a „Nyolcak”-ülésszak esetében is (*Enigma*, no. 69.) – elhangzásuk sorrendjében adjuk közre, kiegészítve olyan forrásközlésekkel, melyek első ízben most látnak napvilágot, így Bodonyi József két ismeretlen cikkével, Fülep Lajos Elek Artúrról szóló emlékbeszédével és Elek Artúr utolsó ránk maradt levelével. (- a szerk.)

Assmann szerint a Bibliában három-négy nemzedékig tart az utódok felelőssége elődeik vétségeiért. Mi még épp viseljük ezt a terhet. A ma élők felelőssége, hogy milyen módon épül majd be a vézskorszakról szóló közvetlen tudás az eljövendő Magyarország kulturális emlékezetébe – vagyis tartós önazonosságába, önképébe és önismeretébe.

A felelősség óriási. Assmannak ugyanis van egy döbbenetesen fontos bekezdése, ami alighanem a történészeket kell hogy a leginkább megérintse és elgondolkoztassa: „A kulturális emlékezet szempontjából csak az emlékezetes, nem a tényleges történelem számít. Úgy is mondhatnánk, hogy a kulturális emlékezet a tényszerű múltat emlékezetes múlttá és így mítosszá alakítja”. Az ókorász Assmanntól azt tanulhatjuk meg, hogy bármennyit tudunk is a valós események „objektív” történetéről, a történelem az emlékezés által óhatatlanul mítosszá válik, ami azonban nem elvalótlanodást jelent, ellenkezőleg: „Így válik csak [a történelem] valósággá, lankadatlan normatív és formatív erővé.”

Az 1985-ben kirobbant német Historikerstreit óta (és csak a vak nem látja, hogy Assmann könyve is közvetve ebből a vitából sarjad ki) terjedt el egy kifejezés, amely újabban nálunk is hódít: az *emlékezetpolitikáé*. Arról a felismerésről van szó, hogy az intézményesülő emlékezet kisajátítói *valódi hatalommal bírnak a történelem felett*. Az emlékezet történészei vagyunk, túlságosan is jól tudjuk, miféle akarnok igényekkel hajlamos olykor fellépni a személyes vagy állami reprezentáció megbízója, ha arról van szó, mit is kellene megőrizni a művészeknek (és igazolnia a műtörténészeknek) az utókor számára. Nagyon nem mindegy tehát, hogy *mi lesz az a tudás*, ami nemzedékek múltán a közösség, a nemzet majdani, óhatatlanul mitikusává váló azonosságtudatának nyersanyagává lesz. Ezért kell elmondaniok a történeteiket azoknak, akik még ilyen-olyan módon tanúi, másod- vagy harmadízigen részesei voltak mindannak a szörnyűségnek, ami történt. És ezért nehezedik különös felelősség terhe a tudomány művelőinek vállaira, akik végülis nemcsak régi emlékekkel foglalkoznak, de az élő emlékezet rögzítésével, örökítésével, kulturális alakzatokba, narratívákba való rendezésével is. Örömteli fejlemény, hogy az elmúlt évtizedben megindult tudományterületünk hazai előtörténetének ilyen szemszögű feltárása is.

Ezt a mai tanácskozást is voltaképpen emlékezetpolitikai aktusnak tekinthetjük, amennyiben kifejezi a tudomány mai művelőinek azt az igényét, hogy azokat az identitásképző szilárd pontokat, amelyekről Assmann beszél, a tényleges történelemben, és ne annak ilyen-olyan ideológiai-politikai érdekek vezérelte vágy- vagy torzképében találjuk meg.

Mi itt ma nemcsak arról beszélünk, hogy mi történt 70-80-90 évvel ezelőtt a mi szűkebb szakmánkban, hanem arról is, hogy kik vagyunk és mi történik velünk ma. Nemcsak önmagáért kell ismerünk a múltat, hanem magunkért is: hogy ne essünk például hasonló csapdába, ne váljunk hasonló óvatlanságok áldozatává, mint elődeink. Továbbá: mert egyetemen vagyunk, egy oktatási intézményben ifjú kollégák, leendő művészettörténészek között – a tét az is, hogy mi lesz belőlük, mi történik majd velük.

Marosi Ernő

A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNET- ÍRÁS TÉVÚTJAI

Ennek a bevezető referátumnak a feladatát abban látom, hogy megkíséreljem felvázolni az ELTE Művészettörténeti Intézete által kezdeményezett, *Magyar művészettörténeszek, magyar művészettörténet a vész-korszakban* címmel meghirdetett konferencia historiográfiai kontextusát. Felfogásom szerint ugyanis a témával kapcsolatban ez az első – és halaszthatatlan – tudományos feladat, amelynek elvégzése azért is fontos, mert éppen a sokszor okkal-ok nélkül emlegetett „szakma” mint szociális és intézményes kontextus nem tekinthető állandónak az itt áttekinthető – és kérdés az is, hogy majdnem, vagy több mint egy egész – évszázad távlatában. Éppen a művészettörténet művelésének intézményes kereteiben következtek be és folynak a jelenkorban is – vérmérséklet dolga, vajon kétségbe, vagy csak zavarba ejtő, mindenesetre a diszciplínán kívülről oktrojált – változások.

Az emlékezet számára persze fontosak az egyéni sorsok, és felidézendők legalább a közismert személyiségek, azonban azon kívül, hogy vértanúk és áldozatok egyéb irányú vagy éppen tudományos kiválóságát méricskélni nem illik, a többi magyar művészettörténésztől való elkülönítésüket sem lehet elfogadni. Pusztá felsorolásuknak csak gyakorlati indoka lehet, és mérlegelendő, vajon ez elegendő-e. Hogy egyáltalán szükség és igény lehet rá, mutatja, milyen kezdetleges állapotban van, s – az ilyen irányú historiográfiai és forrásfeltáró erőfeszítések ellenére – még mindig mennyire csak személyes emlékekre korlátozódik a magyar művészettörténet-írás historiográfiája. Ez a még mindig jogos, általános hiányérzet azonban nem korlátozhatja azt az elismerést, amellyel az utóbbi két évtizedben a művészettörténetben is megélnékült historiográfiai és kritikai kutatásoknak tartozunk. Az itt következő fejtegetések is mindenekelőtt ezeknek a közleményeknek adósa.

Referátumom választott címe, *A magyar művészettörténet-írás tévútjai* tudatos parafrázisa annak a könyvcímnek, amelyet Hóman Bálint az általa szerkesztett, 1931-es, *A magyar történetírás új útjai* tanulmánygyűjtemény számára választott. Ebbe a könyvbe Gerevich Tibor nem-művészettörténész olvasók számára is fogalmazott, s ezért historiográfiai fejtegetéseket is tartalmazó programírása egyszerűen a *Művészettörténet* címmel illeszkedett.¹ Amikor Bodonyi József 1936-ban Genthon István *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig* című könyvéről a szigorú művészettörténeti módszerességet számon kérő, alapos recenzióját közzétette, annak címében: *A magyar művészettörténetírás új útjai?*²[n] sajátos taktikával kétségkívül

¹ Gerevich Tibor: *Művészettörténet*. (1931) *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásából*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 1999. 206–242.

Gerevich koncepcióját értette. Bodonyi elutasította Genthon Istvánnak azt az eljárását, hogy fejezetenként előrebocsátja az „anyagi”, „kultúrtörténeti” tényezők és a szellemi mozgalmak ismertetését, s ezután kerít sort az egyes festők jellemzésére. Véleményét így foglalta össze: „Meggyőződésünk, hogy ma a művészettörténet igazi útjai egyelőre másfelé vezetnek. A cél első sorban is – és ezt értékeli a művész és a közönség egyaránt legtöbbször – a művészi alkotásnak, magának a műnek, mint autonóm világnak megértése. Erre pedig az út a szigorúan tudományos művészettörténeten keresztül vezet. »Arra, hogy a képzőművészetek történetének stúdiumát mind zártabbá és szigorúbbá alakítsuk, nincs más eszköz, mint ha kritikáját és történetírását mindinkább filozofikussá tesszük.« (Croce).”² Bodonyi csele abban állt, hogy két esetben is Gerevich megállapításait idézte Genthon ellenében. Az egyik a vulgáris történelmi materializmus elvetése, a másik pikánsabb, mert Gerevich „épp oly maró gúnnyal, mint amilyen éles kritikával írt cikké[ből]”³ a cikk alaptendenciáját összefoglaló mondatnak, a szellemtörténetet lekezelően relativizáló megjegyzésének szó szerinti idézetét olvasta Genthon fejére. Ezzel módot talált arra, hogy a „nemzeti génusz” vagy a „magyar nép főjellemtörvényszerűsége” keresésének a szellemtörténettel való azonosításáért Genthont marasztalhatta el. Igazi Schlosser-tanítványként a nyelvtudományhoz tanácsolta őt, mint szintén Schlosser tanítványát.⁴ Vajon tudhatta-e, hogy Croce Magyarországon mindenekelőtt Gerevich körében volt érvényes tekintély, az általa nagyrabecsüléssel említett Fülep számára – legalábbis 1911⁵ óta – kétségtelenül kevésbé? Mindenesetre, amikor Bodonyi a „szigorú művészettörténetnek” Hans Sedlmayr által megfogalmazott, a műközpontúságra való igényét Croce-idézetrel támasztotta alá, a *Kritische Berichte*, illetve a *Kunstwissenschaftliche Forschungen* körében kialakuló „Új bécsi művészettörténeti iskolát” nem úgy értelmezte, mint 1936-ban Meyer Schapiro, vagy 1933-ban a „nagy egész” és az „átfogó összefüggések” helyett a határesetek jelentőségére felfigyelő Walter Benjamin.⁶

² Bodonyi József: A magyar művészettörténetírás új útjai? (1936). *A magyar művészettörténet-írás programjai* 1999. i. m. 265-281 – az idézet: 280. (kommentár: Tímár Árpád).

³ Uo., 268.

⁴ Uo., 271-272.

⁵ Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban. (1911) In: Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikkék, tanulmányok 1909-1916*. Szerk. Tímár Árpád, Budapest, 1995. 124-153. és a *Biblioteca Filosofica* vitailésének jegyzőkönyve. (1911) Ford. Sajó Tamás. Uo., 588-601.

⁶ Artur Rosenauer: Zur neuen Wiener Schule der Kunstgeschichte. *XXVII^e Congrès International d'histoire de l'Art, Strasbourg 1989, L'Art et les révolutions, Section 5. Révolution et évolution de l'Histoire de l'Art de Warburg à nos jours*. Responsable. Harald Olbrich. Strasbourg, 1992. 73-83.; Norbert Schneider: Hans Sedlmayr. *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Hrsg. Heinrich Dilly. Berlin, 1990. 267-270.; Walter Benjamin: Szigorú művészettudomány. Ford. Kőszeg Ferenc. In: Walter Benjamin: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Szerk. Radnóti Sándor. Budapest, 1980. 729-734. – itt: 733. – Sedlmayr szóban forgó szövegének (Kunstgeschichte als Kunstgeschichte [Zu einer strengen Kunstwissenschaft]) későbbi kiadása: Hans Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Hamburg 1958. 35-70.

Gerevich metodológiai diskurzusa 1923-tól, akadémiai székfoglalójától s ugyanabban az évben publikált Kolozsvári Tamás-monográfiájától kezdve a Szekfű Gyula szerkesztette 1939-es *Mi a magyar?* kötetbe írt tanulmányáig folyamatos vonulatot képez.⁷ Mindenekelőtt ezzel a domináns diskurzussal számolt le Fülep Lajos sokat emlegetett akadémiai székfoglalójában, 1950-ben. Az eredetileg italianista Fülep is a Bécsben nagyra értékelt filológus, Karl Vossler követője volt, így a nyelvre hivatkozva állította, hogy – ellentétben az irodalommal – „a magyar művészet történelmének tudománya még nem kezdődött el”.⁸ És e kijelentés indokolása: „Az ok: [...] a nemzeti sovinizmus; félelem a nemzeti javakról való lemondás látszatától, vagy meg nem védésük gyanújának elhárítása.”⁹ – lényegében a nacionalista ideológia kritikája, tulajdonképpen nem művészettörténeti módszer-kritika. Pragmatikusak voltak javaslatai is: az anyaggyűjtés (topográfiák, katalógusok, corpusok, monográfiák) konvencionális folytatása, a hagyományos intézményi keretek között, nem is említve ezek gyakorlatának eszmei hátterét. Ennek a pragmatizmusnak (egyszerre a hagyománynak és a pillanatnyi hivatalos elvárásnak) felel meg az is, hogy az előadásban csak a művészettörténetnek magyar/magyarországi aspektusáról van szó. Mégis, formálisan ez a program tett pontot a megelőző három évtizednyi, de 1950-ben már öt éve múltnak számító szakasz után. Annak a jelentőségnek tudatában, amivel a történelmi értelemben végül mégis csak tragikus epizódnak tekinthető „vészkorszak” helyett egy hosszabb időtartam áttekintése bír, az alábbiakban néhány tézisszerűen felidézendő ténnyel kíséreljük meg a legfontosabb okokra rámutatni. Ennek a közepesen hosszú időtartamra kiterjedő vizsgálatnak mindjárt meg kell előlegeznünk egy aktuális következtetését: az okokat nem külső tényezők lecsapó ragadozóként elképzelt hatásában, hanem belső tényezőkben, éppen a Fülep által inkább csak sejtetett bezárkózásban fedezhetjük fel.

Az első és legfontosabb ok a metodikai konzervativizmus kizárólagos uralomra jutása 1920 után mind a tudományos életben, mind az oktatásban. Arról, hogy Gerevich a szellemtörténetet olyan törekvésként határozta meg, amely valójában régi közhelyeket újított fel, fentebb már volt szó. Valójában azonban a művészettörténet-írás egészének csúcspontját Vasari művészeletrajz-gyűjteményében látta, ellentmondva Julius von Schlosser azon rendszerezésének, amely 1764, Winckelmann ókori művészettörténetének megjelenése előtt, megkülönböztetésként a „művészeti irodalom” terminust alkalmazta az előzményekre. A bolognai művészet specialistájaként, Arduino Colasantival barátságban és az általa alapított *Rassegna d'arte* szerzőjeként már 1909-10-ben vitába keveredett Max Dvořákkal, aki a cseh XIV. századi könnyv-festészetről szóló 1901-es alapvető tanulmányában egy általa feltételezett Párizs–Tosz-

⁷ Gerevich Tibor: *A régi magyar művészet európai helyzete*. Budapest, 1924. – klny.: *Minerva*, 3, 1924, 3. 98–122.; Gerevich Tibor: *Kolozsvári Tamás, az első magyar képtábla-festő*. Budapest, 1923. – klny.: *Az Országos Magyar Régészeti Társulat I. Évkönyve, 1920–22*. Budapest, 1923. 154–187.

⁸ Fülep Lajos: *A magyar művészettörténelem fôladata*. (1951). *A magyar művészettörténet-írás programjai* 1999. i. m. 286. (kommentár: Timár Árpád).

⁹ Uo., 288.

kána-Nápoly-Avignon-Prága központok között megrajzolt fejlődésvonallal mellőzte Bolognát.¹⁰ Gerevich már akkor úgy stilizálta magát, mint a később is dicsért XVII. századi Carlo Malvasiának, a *Felsina pittrice* lokálpatrióta szerzőjének¹¹ reinkarnációját – utóbb hasonlóként, a regionális iskolák fogalmát megalkotó Luigi Lanzi módjára szolgálva Magyarország hírnevét. Törekvése a „német szobatudomány”, spekulativitás és eszteticizmus lehető leghatékonyabb kiiktatása a művészettörténet módszertanából, s szerinte az új művészettörténet „Vico sírját keresi fel a Hegel helyett”,¹² azaz az örök körforgásban és visszatérésben s nem az evolúcióban hisz. Ennek a szemléletnek felel meg az önmeghatározásnak hagyományok felidézésével élő formája: Gerevich az akadémiai emlékbeszédeiben is méltatott Ipolyi Arnold nemzeti művelődéstörténetére és mestere, Pasteiner Gyula példájára hivatkozott.

A vele olykor élesen rivalizáló Hekler Antal Henszlmann Imre példáját idézte. Ő – ekkor már a pogromszerű egyetemi zavargásokért is felelős szélsőjobboldali, fájvédő Turul Szövetség primus magistere, azaz tanári vezetője – 1922-ben, ugyancsak programalkotó célú, *A magyar művészettörténelem főadatai* című előadásában fejtegeti: „Munkánkban ihlessen meg bennünket múltunk szelleme, az a szellem, mely nem a mai csonka, hanem az egész történeti nagy Magyarorszáé. Nemzeti öntudatunknak a múlt kultúrártékei legnagyobb erőforrásai. Történeti öntudatunk ápolása ma fontosabb, mint valaha.”¹³ Ugyanilyen célmeghatározás zárja 1927-es, *A Magyar Tudományos Akadémia és a művészettörténet* című akadémiai előadását, amely Gerevich Tibor hasonló műfajú tanulmányaitól mindenekelőtt a magyar kutatások történetében megállapított más hangsúlyokkal különbözik, és még egyben: nagyobb megértéssel a német művészettörténet-írás szemlélete és módszerei iránt.¹⁴ Ne feledjük: a művészettörténet a XIX. században és még ekkor is túlnyomórészt német nyelvű tudomány. Hekler ugyanebben az időben a szellem-történet-hez közeli művészetfelfogásának is hangot adott.¹⁵

1930-ban egy csendes és szerény hang jelent be szelíd ellenkezést a tanszékvezetők nyilatkozataival szemben. Péter András, a maga két kötetes magyar művészet-történetének rövid bevezetésében három generációra osztva foglalja össze a magyar művészettörténet-írás historiográfiáját, megokolni igyekezvén azt a megállapítását, amely a 20 évvel későbbi Fülepert előlegezi: „A magyar művészet története mindmáig

¹⁰ Erről ld.: Marosi Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Budapest, 1995. 32. és részletesen uo.: 185–186.: 153. jegyzet.

¹¹ Gerevich T. 1931–1999. i. m. 208.

¹² Uo., 209.

¹³ Hekler Antal: *A magyar művészettörténelem főadatai*. Budapest, 1922. 11.

¹⁴ Hekler Antal: *A Magyar Tudományos Akadémia és a művészettörténet*. Budapest, 1928. és *A magyar művészettörténet-írás programjai* 1999. i. m. 174–188. (kommentár: Marosi Ernő).

¹⁵ Hekler Antal: *Művészet és világnézet*. *Vox Academica*, 1, 1927, 1. 17–19.; Hekler Antal: *Művészet és világnézet*. *Magyar Művészet*, 3. 1927. 424–425.; Hekler Antal: *Művészet és világnézet*. *Budapesti Szemle*, 56. évf. 209. köt. No. 607. 1928. 383–398.; Hekler Antal: *Művészet és világnézet*. *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve*, 1929. 56–63.

megíratlan”. Vitatható a három nemzedék ötletének eredete: bizonyosan szerepe volt benne Szekfű Gyula ilyen című nevezetes könyvének (1920) éppúgy, mint Wilhelm Pinder nagy hatású munkájának.¹⁶ Az első generáció, Henszlmanné, Rómeré, Ipolyié jellemzője, hogy „nem tisztán művészi problémák felé fordították figyelmüket”, hanem minden műben „a nemzeti múltnak egy-egy történeti dokumentumát látták.” A második, Pasteiner Gyuláé, „nem kutató munkát végzett, hanem magáévá akarta tenni az európai művészi fejlődés óriási anyagát”. Péter András az első világháború előtti évektől számított harmadik generációt, amelyhez magát is sorolta, úgy jellemezte, hogy e kutatók „első kutatási területüknek [...] a nyugati, főleg olasz és német művészetek fejlődését választották”. Továbbá: „A diszciplína művelői e munkájuk közben ismerkednek meg végleg és teljesen a kutatás legújabb módszereivel és ismerik fel a provinciális és eklektikus magyar művészet emlékeinek feltárásához és értékeléséhez elengedhetetlenül szükséges mértékeket. E megismerésekhez elsősorban nemcsak a nemzeti szellemű történetfelfogás megerősödése, hanem a legújabb történetiszemlélet álláspontjának átalakulása vezette el a magyar történet- és művészettörténet-írást.”¹⁷ Védőbeszédként olvashatjuk ezeket a sorokat, generációja mellett éppúgy, mint a bevezetőben említett Riegl, Wölfflin és Dvořák pártján. Péter András ebben az időben 1925-től 1932-ig tartó külföldi tanulmányai közben, 1929–1930 között fizetéstelen gyakornokként dolgozott a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályán Hoffmann Edith igazgatóőr irányításával.¹⁸

A védőbeszédre azért volt szükség, mert a húszas évek művészettörténetében nemcsak a konzervativizmus dominanciájáról, hanem a Péter András által vállalt új törekvések elutasításáról és stigmatizálásáról is szó volt. Éber Lászlót, aki 1919-ben előbb a Károlyi-kormány, majd a Tanácsköztársaság kinevezése útján került a műemlékvédelem vezetői posztjára és műgyegetemi tanári katedrára is, az őt a Tudományos Akadémia tagságától is megfosztó fegyelmi határozat „hivatalával össze nem egyeztethető viselkedés[sel]” vádolta.¹⁹ Ez nem volt akadály annak, hogy a Gerevich Tibor későbbi műemléki törvénytervezetében foglalt reformgondolatok a Forster Gyula és Éber közös gondolkodásának termékeként jellemezhető 1918–1919-es tervre menjenek vissza.²⁰ Hivatalos pályafutása bezárultával is Gerevich érezte szükségét búcsúszavaknak²¹ egy

¹⁶ Wilhelm Pinder: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Berlin, 1926.

¹⁷ Péter András: *A magyar művészet története*. (1930), a bevezető: *A magyar művészettörténet-írás programjai* 1999. i. m. 202–205. (kommentár: Pataki Gábor).

¹⁸ 1934-es önéletrajzát közli: Tóth Károly: Péter András a budapesti egyetemen. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 462.

¹⁹ Id.: Granasztóiné Györfly Katalin, A Műemlékek Országos Bizottságának tevékenysége a trianoni békekötés után (1920–1934). *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, Haris Andrea. Budapest, 1996. 145.

²⁰ Bardoly István: Gerevich Tibor és a műemlékvédelmi törvény. Adalékok a magyar műemlékvédelem történetéhez I. *Magyar Műemlékvédelem*, 13. 2006. 8. és Függelék I.: 23–25.

²¹ Gerevich T. 1924. i. m. 3.; Gerevich Tibor: A magyar művészet jelentősége. *Magyar Szemle*, 1. 1927. 3. köt. no. 3. 241–252.

kiragadott 1909-es mondata alapján: „Rég elismert tény, hogy a magyar művészet történetéről jogosan nem beszélhetünk.” Később, 1931-ben általánosabb kontextusban: „A művészettörténetbe kontárkodó két nagytekintélyű tudományos indigéna, a régész Pulszky Ferenc és a történész Marczali Henrik hintette el a régi magyar művészet megtagadásának konkolyát”.²² Azon kívül, hogy Gerevich nehezen minősíthető eljárása visszautal a Pasteiner-tanítványok, illetve magántanárok a tisztességtelen eszközöket meg nem vető professzor háta mögött hasonló eszközöket sem mellőző vetélkedésére,²³ amelyből győztesként – Éberrel ellentétben sikeresen túlélve az ugyancsak 1919-es kinevezetése miatti fegyelmi eljárást – Hekler került ki győztesen, vádjai visszaidézik a tanszék légkörét. Pasteiner taktikai húzásainak és az egyetemi bölcsészkar eljárásainak végső eredménye az általa már magántanári habilitációjakor²⁴ elutasított Meller Simon és Éber László kirekesztése lett, ami az előbbi esetében emigrációhoz, az utóbbiban a pályáról való eltávolításhoz vezetett. Gerevich, aki kritikus szemmel nézte Pasteiner lépéstartását a művészettörténeti (nem esztétikai) irodalom újabb irányjaival és eredményeivel éppúgy mint a posztimpresszionista francia festészettel,²⁵ sanda utalásával az újonnan polgárjogot nyertekre, pontosan idézte fel a professzor másik, nem a tudományos publikációk és az egyetemi oktatás nyilvánosságára szánt énjét. Gosztonyi Ferenc, aki eredményesen derítette fel a nagyrészt feledésbe ment Pasteiner úgynevezett rejtélyét, feltárta terjedelmes, a korban aktuális politikai kérdésekkel foglalkozó publicisztikai munkásságát a konzervatív katolikus sajtóban.²⁶ Ennek a publicisztikának gyakori témái a liberalizmus kritikája, a polgári házasság, a zsidóemancipáció – persze, antiszemita nézőpontból, amiről a tisztaeszlári perhez fűzött 1883-as kommentárok is tanúskodnak.

Az 1968-as német művészettörténész-generáció – a műalkotás és ideológia viszonyából következő manipulatív eljárásokra kiélezett – recepciótörténeti módszerét,²⁷

²² Gerevich T. 1931–1999. i. m. 227. – A Gerevich-féle értelmezéshez: Gosztonyi Ferenc: Akadémiai emlékbeszéd mint önarckép. Gerevich Tibor és a „Pasteiner Gyula emlékezete”. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 273–282. itt: 278.; Marosi Ernő: Éber László (1871–1935), a normális művészettörténész. „*Emberök, és nem frakkok*”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Budapest, [2007]. 143–145; Gosztonyi Ferenc, Pasteiner Gyula (1846–1924), a tanár. Uo., 123–126. – ld. még: Markója Csilla: Gerevich Tibor görbe tükrökben. *Gerevich Tibor (1882–1954)*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 16. 2009. no. 60. 32–33.

²³ Ld. főleg: Gosztonyi Ferenc, „Van tanszékem az egyetemen...”. Jegyzetek a mintarajztanodai és főiskolai művészettörténet-oktatás történetéhez (1873–1917). *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*, Szerk. Blaskóné Majkó Katalin, Szőke Annamária. Budapest, 2002. 299–317.; Gosztonyi Ferenc: A Pasteiner-tanítványok. *Ars Hungarica*, 38, 2012, 1. 11–71. – A szerző 2008-ban elkészült disszertációjának az egyetemi tanári pályázatra vonatkozó részei és Pasteiner referátumai újabban közölve: Gosztonyi Ferenc: A „Pasteiner-tanszék” vége. Az 1917–1918-as tanszéki pályázat története és iratai. *Művészettörténeti Értesítő* 63. 2014. 67–93.

²⁴ Gosztonyi 2012. i. m. 19–21.

²⁵ Uo., 33–38

²⁶ Gosztonyi Ferenc: Pasteiner Gyula irodalmi munkássága. *Ars Hungarica*, 29. 2001. 155–186.

²⁷ Pl. Berthold Hinz: Der „Bamberger Reiter”. *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Welt-*

hosszú hallgatást megtörve, először Endrődi Gábor alkalmazta a magyar művészettörténeti irodalomra, Divald Kornél koncepciójának példáján.²⁸ Az irodalmi interpretáció és a vele karöltve járó fényképezés manipulatív vonásai mellett ő hívta fel nyomatókosan a figyelmet Divald konzervatív, antiszemita színezettől sem mentes katolikus klerikalizmusára,²⁹ s arra, miként vette fel a Felvidék elszakítása után a régi Nagy-Magyarország otthontalanná vált tanújának tragikus attitűdjét. Ez magyarázza összefoglaló művének (valójában a mindenki által hiányolt magyar művészettörténeti kompendium első példájának³⁰) húszas évekbeli kiadását is. Ebben Gerevich nemcsak a magyar karakterről szóló fejtegetéseihez talált anyagot, hanem Huszka József fantazmagóriáiból egy „turáni stílusig” vezető elgondolásának megfelelőjeként, a honfoglaló magyarság ornamentikájának középkori folytatásáról is, továbbá az ősmagyar faépítézet feltevéséről. Mindkét utóbbi mitikus elgondolás beépült az egyébként joggal nagyra becsült, de nem kivételes *Magyarország románkori emlékeibe* 1938-ban.³¹ Mintha haló poraikban is bosszantani akarta volna Riegl és rendszerint „Pulszkyék”-ként emlegetett liberális ellenfeleit, ezzel tartósan megfertőzte a magyar művészettörténetet is Josef Strzygowski mind inkább rasszizmusba hajló elméleteivel.³² 1931-ben még mint „a regényesség határait érint[ő]” hipotézisről emlékezett meg Strzygowski tanairól, nem kevesebb iróniával hirdetve – döntetlen – eredményt az „*Orient oder Rom*” lezártnak nyilvánított polémiajában.³³

Gerevich filippikáinak másik céltáblája Hoffmann Edith volt, mert 1926-ban megjelent tanulmányában³⁴ az ősellenség Dvořákra hivatkozva, „olyan időben, midőn a cseh-szláv fajelmélet az elfogulatlan külföldi kutatók előtt már hitelét veszítette, [...] a magyar miniaturafestészet egy részét érthetetlen nagylelkűséggel, tévesen, indokolatlanul áldozta fel a cseh gyarmatosításnak.”³⁵ Ez abban a korban

anschauung. Hrsg. Martin Warnke. Gütersloh, 1970, 26–47.; Martin Warnke: Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur. Uo., 88–108.; vö.: *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*. Hrsg. Andreas Berndt, Peter Kaiser, Angela Rosenberg, Diana Trinkner. Berlin, 1992.

²⁸ Endrődi Gábor: A „szentek fuvarosa”. Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és fényképei, Budapest 1999. *Ars Hungarica*, 29. 2001. 357–414.

²⁹ Uo., 366. és 20. jegyzet.

³⁰ Divald Kornél: *Magyarország művészeti emlékei*. Budapest, 1927.

³¹ Gerevich Tibor: *Magyarország románkori emlékei*. Budapest, 1938. 11–13.

³² Vö.: Marosi, Ernő: Josef Strzygowski als Entwerfer von nationalen Kunstgeschichten. *Kunstgeschichte im „Dritten Reich”. Theorien, Methoden, Praktiken*. Hrsg. Ruth Heftrig. Berlin, 2008. 103–113. – a magyar recepcióról: 110. skk.

³³ Gerevich T. 1931–1999. i. m. 224.

³⁴ Hoffmann Edith: Henrik csukárdi plébános miniátor. *Az Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 4. 1927. 74–90.

³⁵ Gerevich T. 1931–1999. i. m. 226. – vö.: Marosi, Ernő: Die vorbildliche Rolle der Wiener Schule in der Differenzierung der ungarischen Kunstgeschichte als Disziplin. *Kulturtransfer und kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historizismus und Avantgarde*. Hrsg. Károly Csúri, Zoltán Fónagy, Volker Munz. Szeged–Wien, 2008. 271–278.; Markója 2009. i. m. 41–43.

életveszélyes vád, amelyre Hoffmann Edith Gerevich legérzékenyebb pontjára, a nemzeti karakternek a művészi stílussal való azonosítására mért csapással válaszolt.³⁶ Bizarrnak mondható tény, - és mindennél jobban árulkodik Gerevich stílusfogalmának ideologikus jellegéről - hogy közben maga a stíluskritikai módszer is úgyszólván világnézeti töltést kapott. Ebben, úgy látszik, ismét a középkori oltárművészetre vonatkozó szakértelmében³⁷ és topográfiai monopóliumhelyzetében fenyegetettnek érző Divaldnak³⁸ jutott kezdeményező szerep.

A Pasteiner-tanítvány, majd Wölfflinnél tanuló Kenczler Hugót egyszerűen a stíluskritika szigorú módszerességű alkalmazása foglalkoztatta, s ebben ütközött össze Divalddal. Osztrák-bajor attribúciós javaslatai számos XV. századi táblakép reális besorolásának útját nyitották meg, s ezeket azután a kor fiatal osztrák kutatói konkretizálták. Még Genthon István is kísérletezett némelyikük magyar eredetének a Gerevich-féle karakterológiai-fiziognómiai érvekkel való bizonygatására, de ezekkel a kísérletekkel az 1920-as évek végén, Otto Pächt tekintélye előtt meghajolva, felhagyott.³⁹ Ugyanennek a generációnak más tagjai, Otto Benesch és Otto Baldass 1919-ben Budapesten is részt vett szakértőként a köztulajdonba vett műkincsek meghatározásában. Kenczler a radikális liberalizmus budapesti köreiből tartozott, s radikalizálódása a háború végén a marxizmushoz vezette. 1931-ben Gerevich leegyszerűsítve és módszertani helyzetét elhallgatva csak mint a „negatív eredménnyel” járó történeti materializmus intő példáját említette.⁴⁰ A proletárdiktatúra idején 1919 márciusában a Szépművészeti Múzeum tisztviselőiből alakított Műkincsek Társadalmassító Bizottsága vezetője, Pogány Kálmán és tagjai, Kenczler Hugó, Antal Frigyes, Wilde János ellen 1919. szeptember 5-i vizsgálatban éles vádlóként Hekler Antal játszott fontos szerepet.⁴¹ Valamennyi említett személy emigrált, Pogány Kálmán kivételével, aki az *Ars Una* folyóiratban - mindenesetre rövid ideig, 1923-1924-ben - megkísérelte egyesíteni a forradalmi korszak művészettörténetéseit.⁴² Kenczler útja - Károlyi Mihály felkérésére és a gróf képeinek értékesítésével megbízva, a magyar emigránsok segélyezésének megbízottjaként - Bécsből Prágába, majd Berlinbe, majd kiutasítása után Kassára vezetett, ahol 1922-ben meghalt.⁴³

³⁶ Hoffmann Edith: Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez. *Archaeologiai Értesítő*, 50. 1937. 1-30.

³⁷ Endrődi 1999. i. m. 378-380.

³⁸ Endrődi 1999. i. m. 368-370.; Bardoly István: „Tévedéseiben is becsületes idealista”. Apró adalékok Kenczler Hugó életéhez, *Etűdök. Tanulmányok Granasztóiné Györfy Katalin tiszteletére*. Szerk. Bardoly István. Budapest, 2004. 374-375.

³⁹ Marosi 2008. i. m. 276-277., különösen 26. jegyzet.

⁴⁰ Gerevich T. 1931-1999. i. m. 230

⁴¹ Bardoly 2004. i. m. 375-376.

⁴² Szabó Júlia: Pogány Kálmán, tudománytörténetünk elfelejtett alakja. (1973). In: Szabó Júlia: *Utak és tanulságok. Válogatott művészettörténeti tanulmányok és műkritikák*, Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 2014. 472-483.

⁴³ Bardoly 2004. i. m. 376-377.

Odüsszeiája tragikus, de tipikus is, hasonló Antalnak Bécs, Itália és Berlin között, végül a náci hatalomátvétel után, 1933-ban Londonba vezető útjához. Az 1922-ben Bécsbe költözött Wilde János 1933-ban Hollandiába emigrált, majd 1939-ben Angliába. Tolnay Károly 1918-tól Berlinben, Frankfurtban, majd Bécsben végezte tanulmányait, Róma után 1928-ban Hamburgban lett magántanár, majd 1933-ban Párizsba menekült, újabb menekülése pedig 1939-ben Princetonba vezette. A festő Nemes Lampérth József emigrációja Berlinen keresztül Stockholmig vezetett, ahonnan a sorsát aggóva kísérő Hoffmann Edith – és a Berlinben tanuló Tolnay Károly – segítségével – már súlyos depresszióba esve – tért haza Budapestre.⁴⁴ Az a jelenség, amelyet az 1933-as menekülések nyomán „német diaszporának” nevezett emigrációs hullám nyomán „magyar diaszporának” lehet nevezni, már 14 évvel korábban megkezdődött. Benne kirajzolódtak azok az útvonalak, amelyek nemcsak az emigránsokat befogadni hajlandó államokhoz igazodtak, hanem nagymértékben a korábbi kapcsolatok és tanulmányok helyszíneihez, főként Bécshez is. Egyben kirajzolták a húszas évektől meginduló tanulmányok és emigráció irányait is, egészen az 1933-as nemzeti szocialista hatalomátvételig Németországban illetve az 1938-as *Anschluss*ig Ausztriában. Továbbá megerősítették a művészettörténet központjairól szóló negatív vélekedést is: pl. Bécs és Dvořák egykori tanszékét Gerevich a liberalizmus és a kommunisták félszékének tekinthette az 1920-as években is, amikor hagyatékának gondozásán és kiadásán ott Karl Maria Swobodával együtt Wilde János dolgozott. Hekler Antalt e tekintetben is nagyobb tolerancia jellemezte. Az *Archaeologiai Értesítő* közölte Bodonyi bécsi disszertációját, s a Majovszky Pál szerkesztette *Magyar Művészet* nyitva állt a második bécsi iskola fiatal művészettörténészei, pl. a fiatal Gombrich előtt. A Hekler-tanszékhez kötődő Zádor Annának ebben bizonyára fontos szerepe volt.⁴⁵

Mindeddig az antiliberalis konzervativizmus ideológiájának megnyilvánulásairól és ezek gyökereiről volt szó. A háború után – nem utolsó sorban a proletárdiktatúrának az antiszemitizmus hagyományát erősítő megítélésével kapcsolatban – azonban nemcsak eszmékről, hanem erőszakról volt szó, és Európában elsőként, ezek az ideológiai ítéletek a *numerus clausus* néven ismertté vált 1920/XXV. törvénycikk által állított korlátokban is kifejezésre jutottak. Minden bizonnyal igazuk van azoknak, akik a *numerus clausus* idővel, az 1928/IV. törvénycikkkel lazított szigora ellenére ebben a korlátozásban önmagában is a szorosabban vett vész-

⁴⁴ *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930*. Hrsg. Ernő Marosi. Budapest, 1983. 79., illetve uo., 77–80.

⁴⁵ Vö.: Markója Csilla: „Ellentétek keresztelési pontja vagy magad is”. Zádor Anna kapcsolatai és a magyar művészettörténet-írás a két háború között. *Zádor Anna I.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. no. 54. különösen: 37–57. Ld. „Ezek az emberek intézmények feladatára vállalkoztak.” (Tímár Árpád és Bardoly István interjúja) uo., 123–126.; „Úgy döntöttem, művészettörténész akarok lenni.” (Beke László, Timár Árpád interjúja), uo., 158–160.; „Ez a bécsi kör nekem nagyon sokat adott.” (Mojzer Anna, Zwickl András interjúja). *Zádor Anna II.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. no. 55. 48–70.

korszak 1938-tól kezdve egymást követő zsidótörvényei számára adott precedenst látják. A korlátok minden bizonnyal olyan károkat okoztak, amelyeket nem lehet felbecsülni csak az emigránsok láttán: azokról, akik tanulmányi vagy foglalkozási korlátozások folytán módosították pályájukat, és pl. újságíróként vagy vállalkozóként, műkereskedőként találtak megélhetést, szinte semmilyen támponttal nem rendelkezhetünk. Ez hozzájárul magának a művészettörténet-írásnak a struktúrájához is, hiszen az élő, progresszív művészet – kevés kivétellel – nagyrészt ismét a művészeti irodalom szférájába utalódott, ellentétben azzal a liberális törekvéssel, amely az élő művészetre irányuló figyelmet, vagyis műkritika és művészettörténet egységét követelte. De a művészettörténészként sikeres személyekről is nehéz általános megállapításokat tenni: nyilvánvaló, hogy szociális helyzetük nagyban befolyásolta sorsukat, kezdve a vagyoni helyzete alapján magántudósként hírnevet szerző Péter Andrásról, aki Gerevich tanszékén magántanár is lett, a hasonló tanultságú, de nagyobb egzisztenciális gondokkal küzdő Gombosi Györgyön át az *Anschluss*ig lényegében burgenlandi magántisztviselőként dolgozó, majd hazatérve szabadfoglalkozásúként tengődő Csatkai Endréig és a valószínűleg apja vállalkozásának romjaiban deklasszálódott Bodonyi József. Nehéz a válasz arra a kérdésre, vajon volt-e az emigránsoknak valamilyen specifikus tematikája. Kezdetben a sikereseknek, a Dvořák-tanítvány Wildének és Antalnak, majd a viszonylag legtöbb hazai kapcsolatot ápoló Tolnaynak példája talán ösztönzően hathatott. Az itáliai kora reneszánsz és manierizmus iránti érdeklődés iránti érdeklődést valószínűleg nem ezek a példák ihlették, ahogyan az amerikai emigrációja kezdetén a tengerbe veszett Lányi Jenőnek az itáliai gótikus szobrászattól Donatellóig vezető kutatásaiban is a nemzetközi tudományosság orientáló szerepe játszhatott szerepet.⁴⁶

⁴⁶ Válogatott bibliográfia: Zádor Anna: Antal Frigyesről. In: Antal Frigyes: *Stílustörténet – kortörténet*. Budapest, 1979. 283–289., Wessely Anna: Utószó. In: Antal Frigyes: *A firenzei festészet és társadalmi háttere*. Budapest, 1986. 406–414., Kókai, Károly: Impulse der Wiener Schule der Kunstgeschichte im Werk von Frederick Antal. *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*. Hrsg. Maria Theisen. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53. 2004. 109–117., Kókai Károly: Antal Frigyes (1887–1954). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. IV. *Enigma*, 17. 2010. no. 62. 101–113.; Kókai Károly: Wilde János (1891–1970). „Emberek, és nem frakkok”. IV. 2010. i. m. 114–126.; Wessely Anna: Hauser Arnold (1892–1978). Az olvasó útja. „Emberek, és nem frakkok” 2007. i. m. 299–314.; Beke László: Pályakép és „világkép”. In: Charles de Tolnay: *Michelangelo. Mű és világkép*. Budapest, 1975. 367–380., Marosi Ernő: Utószó. In: Tolnay Károly: *Teremtő géniuszok Van Eycktól Cézanne-ig*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1987. 244–250., Lackó Miklós: Tolnay Károly és szellemi kapcsolatai. *A firenzei hagyaték. A tudománytól a tömegkultúráig. Művelődéstörténeti tanulmányok 1890–1945*. Szerk. Lackó Miklós. Budapest, 1994. 67–96., Rényi András: Tolnay Károly (1899–1981), avagy a művészettörténeti utópia szelleme. „Emberek, és nem frakkok” 2007. i. m. 315–328.; Galavics Géza: Csatkai Endre (1896–1970). „Emberek, és nem frakkok” 2007. i. m. 449–462., Galavics Géza: Csatkai Endre pályaképe. *Soproni Szemle*, 68. 2014. 326–335.; Körber Ágnes: Lányi Jenő (1902–1940). *Ars Hungarica*, 31. 2003. 290–291., Körber Ágnes: Lányi Jenő (1902–1940). „Emberek, és nem frakkok” 2007. i. m. 463–468.; Zádor Anna:

Ide tartozik még egy nehéz kérdés, a kettős beszéd és viselkedés problémája, amely persze a szenvedő alanyok magatartását is befolyásolta. Ezt mai szemmel és a hivatásrend korbéli szabályainak, etikettjének mellőzésével, csak képmutatásként lehet felfogni, s ekkor ugyancsak értetlenül állunk az érintettek látszólag ostoba pozitív véleményével, netán hálójával szemben. De a kollegina vagy a kolléga, a doktor kisasszony vagy úr, ha egyszer már az, szakmai partner, még a Turul Szövetségben vezető szerepet játszó Hekler, vagy a szokatlanul közérthető körülírásokat meglehetősen brutalitással alkalmazó Gerevich számára is, akik alkalom adtán védelmet, protekciót, ajánlást is megkockáztathattak. Ez nemcsak magyar probléma, hasonlóval kellett megküzdenie pl. Beat Wyssnek, amikor Julius von Schlosser személyiségének értelmezésére vállalkozott. Azt tapasztalta, hogy bizalmas antiszemita nyilatkozataival és véleménynyilvánításaival szembeállíthatók az olasz fasizmust és Dolfuss kancellár államát is megvető nyilatkozatai, s mindenekelőtt Ernst Gombrich emlékezései. Wyss egyenesen „a zsidókkal szembeni, a korban szokásos ambivalencia” és „apolitikus naivitás” jelenségéről beszél, és végső soron Gombrichra hivatkozik, aki az tanácsolja, hogy „aki meg akarja tudni, mi járt ebben a szép fejben, [...] annak rá kell szánnia magát Gombrich írásainak tanulmányozására.”⁴⁷

Ha így van, szemlének lehangelő. Marad annak a nagy történésznek, akit Gerevich még életében elmarasztalt Éber nézeteinek egyik forrásaként, s nyilván mint „Pulszkyék” barátját, Marczali Henriknek önéletrajzát 69. évében, 1918. október 28-ával záró mondata: „Következett a kor, melyben »jól élt, ki jól rejtőzött.«”⁴⁸ A sorrendből világos, hogy Descartes jelmondatát idézte: *Bene vixit bene qui latuit*, nem annak ovidiusi forrását: *Bene qui latuit, bene vixit* (Tristia 3, 4, 25). Marczali 1940-ben hunyt el. Nyugdíjazása után könyvtárát havi 250 pengős részletekben fizetett 10 000 pengőért az egyetemnek adta el, de amikor ez a vételár is elfogyott, Hóman Bálint a miniszteri alapból folyósította ezt az összeget.

Péter Andrásról – baráti szemmel. In: Péter András: *A trecento festészete*. Budapest, 1983. 97–101., Prokopp Mária: Péter András (1903–1944), Uo., 102–107., Tóth 2005. i. m. 461–471., Prokopp Mária: Péter András (1903–1944). „*Emberek, és nem frakkok*” 2007. i. m. 469–486.; Méhes Vera: Gombosi György művészettörténész (Budapest, 1904. május 10 – Auschwitz–Grossrosen, 1945. január 18–20). *Művészettörténeti Értesítő*, 53. 2004. 185–187., Prokopp Mária: Gombosi György emlékezete. Uo., 188–192.; Tátrai Vilmos: Gombosi György (1904–1945). „*Emberek, és nem frakkok*”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai, Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. V. *Enigma*, 17. 2010. no. 63. 5–19.

⁴⁷ Beat Wyss: „Stil” und „Sprache der Kunst – Julius von Schlosser. *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*. Hrsg. Maria Theisen. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53. 2004. 237.

⁴⁸ Marczali Henrik: *Emlékeim*. Budapest, 2000. 308.

Markója Csilla

A TURUL SZÁRNYAI ALATT

HEKLER ANTAL ÉS ZÁDOR ANNA KAPCSOLATÁRÓL¹

Zádor Anna művészettörténész így emlékezett a vészkorszakban történetekre: „A lakásunkból ki kellett költözni, megkapta egy előkelő házaspár, és mi négy másik családdal együtt az ő lakásukban lettünk elhelyezve, minden családnak jutott egy szoba. A férjemmel együtt azt hittük, hogy ezt az egészet valamilyen módon megússzuk, egyikünknek sem jutott eszébe, hogy elbújjunk vagy tegyünk valamit; idős szüleink voltak, azt gondoltuk, hogy őket kötelességünk megvédeni. Nehéz eldönteni ma már, hogyan kellett volna csinálni, mindenesetre másképp, mert a szüleink valóban megmaradtak, de a férjem és az öcsém elpusztult, és se az anyám, se az anyósom nem heverte ki soha a szeretett fiuk elvesztését. Engem november elején vittek el a Személynök utcai csillagos házból. Ez nem volt olyan gyilkos menet, hogy mindjárt a Dunához vittek volna bennünket belelőni, de öt perccel korábban ilyen volt, és nekem sok kedves ismerősömet lőtték a Dunába. Minket, húsz évestől hetven évesig, lassú menetben tereltek a Téglagyár felé, és onnan tovább a bécsi országúton Hegyeshalomnak. Egész úton nem kaptunk mást enni, mint egy-egy levest, nem tudtunk mosakodni, már Piliscsabánál elvették a hátizsákjainkat azzal a jelszóval, hogy segítenek nekünk, minden dolgunkat felrakták egy kocsira, és soha többé nem láttuk ezeket viszont. A jogfosztottságnak, a nincstelenségnek olyan foka következett be, amit elképzelni se lehet. Az éjszakát rendszerint valami alommal felszórt disznóólban töltöttük, és minden reggel valakit holtan találtam mellettem, idősebbeket, akik ezt nem bírták ki. Fantasztikus, hogy én nem lettem beteg menet közben. Így értünk el Hegyeshalomig, ahonnan nem tudom, merre mentünk volna tovább, egy-két barátom volt ebben a menetben, senki nem került vissza, engem egy barátom a csodával határos módon kimentett, és visszahozott Pestre. Katolikus barátoknál bujkáltam az ostrom kitöréséig.”² Zádor Anna tipikus halálmenet-törté-

¹ A szerző a Magyar Tudományos Akadémia BTK Művészettörténeti Intézetének tudományos főmunkatársa, a Tudománytörténeti Kutatócsoport vezetője. Jelen szöveg az *„Ellentétek keresztesési pontja vagy magad is” – Zádor Anna kapcsolatai és a magyar művészettörténet-írás a két háború között* című tanulmányának egyik fejezetét veszi alapul, annak továbbgondolt változata. Vö. *Enigma*, 15. 2008. no. 54. 25-68. Köszönet illeti Bardoly Istvánt a kutatásokhoz nyújtott sokrétű segítségéért és Tímár Árpádot a szöveg lektorálásáért.

² „Mert én egy ilyen fantáziátlan alak vagyok...” Zádor Annával beszélget Szabéni Cecília. *Beszélő*, 1994. március 10. 31. Idézi: Sümegi György „Soha nem lehet tudni, mi a jó, és mi az, ami segíti az embert egy nagyon nehéz helyzetben”. Zádor Anna 1944 novemberében – dokumentumok alapján. *Zádor Anna II.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. no. 55. 9-10.



1. Zádor György, Zádor Anna és Zádor Henrik, 1920-as évek eleje.

© Forster Központ, Tudományos Irattár

nete tehát egy ponton szerencsés fordulatot vett. A barát, aki élete kockáztatásával kimentette őt a menetből, így számolt be a történekről: „1944. november 14-én este lakásomon felkeresett az azóta elhunyt Zádor Félix, és közölte velem, hogy leányát, Zádor Annát mint üldözöttet a nyilasok elvitték, és a későbbiek során pedig Nyugatra akarják vinni. [...] Topán Zoltán előttem ismeretlen körülmények között szerzett nekem egy nyíltparancsot. Annak birtokában november 19-én egyenruhába öltöztem, gépkocsimba ültem, és elindultam az ország nyugati határa felé. [...] Zádor Annáékat Hegyeshalomban egy uradalmi csürbe kísérték be. Ezt látva gépkocsimat a közelben hagytam, majd bementem Zádor Annához, és közöltem vele, hogy érte jöttem, és jöjjön velem. Ezután én az említett épületet elhagytam, majd Zádor Anna a kerítésen keresztül utánam jött. Miután Zádor Annának sikerült megszöknie, gépkocsiba ültünk, és felhoztam Budapestre. [...] A későbbiek során Zádor Anna az általam beszerzett igazolványokkal Budapesten tartózkodott különböző női ismerőseinél, és így sikerült megmenekülnie.”³ - zárja Szabó Miklós, Fülep Lajos leendő ügyvédje a történetet, akinek hőstettét több év Gulággal jutalmazták, miután valaki feljelentette az oroszoknál nyilas karszalag viseléséért. Zádor Anna öccse, György 1943 januárjában, munkaszolgálat idején eltűnt. (1. kép) Férjét, Schütz

³ Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 3. 1. 9. V-110209/4-a. 323., idézi: Sümegi 2008. i. m. 5.

Harkányi Edét 1944 júniusában vitték el a nyilasok, feltételezések szerint Bergen-Belsenben pusztult el. (2. kép)

Zádor Anna és családja sorsát azonban nem csupán az úgynevezett zsidótörvények befolyásolták. A megkülönböztetésben, a kirekesztésben mi magyarok élenjártunk, például az 1920-ban elfogadott numerus clausus néven elhíresült törvény elfogadásával. Ez a törvényerőre emelt megkülönböztetés, ami akkor még álszent módon került a zsidó szó használatát, a kezdetek kezdetétől rányomta bélyegét Zádor Anna pályájára, hiszen már az egyetemre is csak protekcióval sikerült bekerülnie. 1922-ben, Wolkenberg Alajos révén, aki akkor a hitszónoklat professzora volt, bejutott az akkor Pázmány Péter nevét viselő egyetem bölcsészkarára, Hekler Antal professzor művészettörténet tanszé-



2. Schütz Harkányi Ede az 1930-as évek elején. © Forster Központ, Tudományos Irattár

kére,⁴ annak egyetlen zsidó tanítványaként.⁵ (3. kép) Mindezekről a dolgokról magától a Mamától értesülünk, ahogy őt tanítványai nevezték, akik közül néhányan még itt ülnek sorainkban. Élete alkonyán Tímár Árpád, Bardoly István, Beke László, Zwickl András, Mojzer Anna és Matits Ferenc több interjút is készítettek velem, melyek az *Enigma* folyóirat négy külön kötetében láttak napvilágot.⁶ Ezt követte két kötetnyi forráskiadás Gerevich Tiborról és a római iskoláról,⁷ öt kötetnyi pályakép a legjelentősebb magyar művészettörténezszekekről, köztük Hekler Antalról és Zádor

⁴ Gosztonyi Ferenc: A „Pasteiner-tanszék” vége. Az 1917-1918-as tanszéki pályázat története és iratai. *Művészettörténeti Értesítő*, 63. 2014. 67-93.

⁵ Bár Péter András 1924-ig bizonyosan Hekler-tanítvány volt, de külföldi tartózkodásai miatt (1922: Bécs, 1923: München) nem sok időt tölthetett a közelében, és aztán elsőként pártol át Gerevich-hez: „Péter András az egyetem több professzoránál is hallgatott órákat, széles körű érdeklődésének megfelelően. Legjobb kapcsolatban azonban Gerevich Tiborral lehetett, akinek a vezetése mellett védte meg a doktori értekezését”, 1925-ben. Vö.: Tóth Károly: Péter András a budapesti egyetemen. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 461-471. A másik zsidó származású hallgató, Bíró József, szintén Gerevich-tanítvány volt, ő valószínűleg édesapja, Bíró Márk, a nagyváradi zsidó iskola igazgatójának hagyományörző érdemeire való tekintettel nyerhetett felvételt.

⁶ *Zádor Anna I-IV*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. no. 54. 1-170., no. 55. 1-179., no. 57. 1-142, *Enigma*, 16. 2009. no. 58. 1-142.

⁷ *A római iskola*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 16. 2009. no. 59. 1-164. és *Gerevich Tibor (1882-1954)*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 16. 2009. no. 60. 1-153.



3. Zádor Anna, 1922. Veres felvétele. © Forster Központ, Tudományos Irrattár

feldolgozások korát éljük, aminek oka a kényszerű szilenciumok idejének lejárta. Zádor Anna is fontosnak tartotta, hogy beszéljen a generációját ért atrocitásokról.

A vele készített interjúkban azonban – látszólagos közlékenysége ellenére – meglepően kevés konkrétumot találunk a számára feltehetően legfontosabb dolgokról, így alig olvashatunk például a zsidó származású művészettörténész Hekler Antalhoz, erősen jobboldali érzelmű professzorához fűződő kapcsolatáról. E mester-tanítványi viszony ellentmondásos természetéről hosszabban írtam az *Enigma* már említett Zádor-forráskiadványainak bevezetőjében, 2008-ban,¹² de néhány passzust

Annáról,⁸ és újabb, a Gerevich- és Genthon-hagyatékkal kapcsolatos kiadványokon dolgozik jelenleg is kutatócsoportunk, melynek tagjai közül többen is előadnak a mai konferencián – amely szándékaink szerint Csatkai Endre és Biró József sorsával is foglalkozott volna, amiképpen az emigráltaknak is szenteltünk volna egy külön szekciót: minderre talán máskor nyílik idő és tér. Szerencsére Tímár Árpád egyedülálló forráskiadó tevékenysége⁹ mellett örvendetesen szaporodnak az olyan munkák, mint például a *Soproni Szemle* Csatkai Endre életét és tudományos munkásságát feldolgozó különszáma,¹⁰ vagy mint Gosztanyi Ferenc egyelőre csak részleteiben publikált doktori disszertációja a Pasteiner-tanszék működéséről, mely az előzményekre vet éles fényt.¹¹ Kétségtelen, hogy nem annyira a metódika-kritikai, mint inkább a forrásalapú

⁸ „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* I-V. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 13. 2006. I.: no. 47. 1-261.; II.: no. 48. 263-486.; III.: no. 49. 487-649.; IV. 17. 2010. no. 62. 1-126.; V.: no. 63. 1-102.

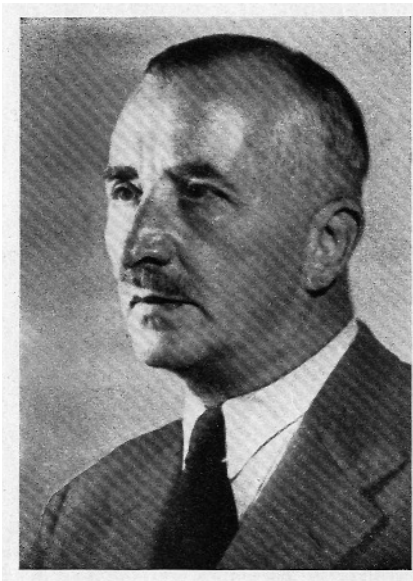
⁹ Tímár Árpád műveinek bibliográfiája. Összeáll. Bardoly István. „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza.” *Írások Tímár Árpád tiszteletére.* Szerk. Bardoly István, Jurecskó László, Sümei György. Budapest, 2009. 15-29. és Marosi Ernő: A hetven éves Tímár Árpád. Uo., 9-14.

¹⁰ Csatkai Endre öröksége. Összeállítás a Holocaust 70. fordulóján. *Soproni Szemle*, 68. 2014. 123-222.

¹¹ Gosztanyi Ferenc: A Pasteiner-tanítványok. *Ars Hungarica*, 38, 2012, 1. 11-71.; Gosztanyi 2014. i. m. 67-93. – vö.: Gosztanyi Ferenc „A magyar művészettörténet-írás története (1875-1918). A »Pasteiner-tanszék«” című doktori (PhD) értekezésének vitája. *Művészettörténeti Értesítő*, 58. 2009. 167-178.

¹² Vö. 1. lábjegyzet.

szükséges most itt - vállalva az elnagyoltság veszélyét - újra elővenni, hogy az eddig mondottakat kiegészíthessük a kutatás új eredményeivel. A Hekler-intézet története mindmáig megíratlan. Az emlékezés vakfoltjai mentén kutató más forrásokhoz is kénytelen folyamodni, ha meg szeretne tudni valamit Zádor Anna tanuló- és inaséveiről, melyeket Hekler Antal, a Turul Szövetség primus magistere szárnyai alatt töltött, nem elég Zádor szóbeli közléseire hagyatkozni. (4. kép)



4. Hekler Antal 1940 körül. © Forster Központ, Tudományos Irratár

A numerus clausus törvényt az egyetemek, köztük az is, amelynek pulpitusán most állok - nem hangsúlyozhatjuk eléggé - tevékenyen támogatták. A jobboldali diákszervezetek és bajtársi egyletek tevőleges akciói, konkrét erőszakcselekmények, pogromszerű tüntetések révén próbáltak meg nyomást gyakorolni azokra a politikai erőkre, melyek például a Népszövetség kérésére 1928-ban enyhíteni kívántak (névleg¹³ enyhítettek is) a törvényen.¹⁴ Mindez egyben azt is jelenti, hogy a numerus clausus bevezetését kísérő egyetemi atrocitások nem csupán a fehérterror időszakára korlátozódtak. Az egyetemi terror harmadik hullámának esett áldozatul Zádor Anna másik testvére, Henrik itthoni karrierje is: a Közgazdaságtudományi Karon olyan súlyosan bántalmazták, hogy elhagyta az országot. (5. kép) A jobboldali diákszervezetek, melyeknek vezetői az egyetem professzorai közül kerültek ki, s akik sok esetben jelentős közéleti-politikai posztokat is betöltöttek, meghatározó erőt jelentettek az egyetemek életében. Ahogy Révay József klasszika-archeológus, Zádor Anna későbbi munkatársa írta 1922-ben egy cikkében: „a numerus clausus csak fokozta a féktelen antiszemita hangulatot. A zsidó hallgatókat egyre-másra kiverték az egyetemről, s az ifjúság is beleesett abba a jelszavas szervezkedési lázba, amely a kurzus alatt az egész ország társadalmát elfogta. Bajtársi egyesületek, Attila, Turán, Csaba, tányérsapka, igazoltatások, Ébredők, Budaörs, Goldberger-ügy - mind a bomlás egy-egy jelensége. [...] Nagyon szomorú azonban, hogy akadtak professzorok, fajbiológusok s egyebek, akik tudományos teóriáikkal vagy személyes részvételükkel igazolták a megköttyösödött ifjak torz és ferde ideáit,

¹³ Az enyhítés valóban névleges volt, hiszen az egyetemek felvételi bizottságaiban azok a jobboldali professzorok ültek, akik a numerus clausus bevezetéséért annyit tettek: saját hatáskörükben dönthették el, kit vesznek fel és miért.

¹⁴ Ladányi Andor: A numerus clausustól a numerus nullusig. *Múlt és Jövő*, 16, 2005, 1. 57.

hathatós ösztönzéssel vagy gyáva meghátrálással fűtötték a gyűlölködés forró katlanát.”¹⁵ Több ilyen bajtársi egyesületet is ismerünk, ezek közül a Turul Szövetség már 1920 októberében a numerus clausus-törvény szigorítását követelte. 1932-ben a szegedi egyetemen és a budapesti bölcsészkaron történtek atrocitások, majd a debreceni turulisták memorandumot nyújtottak be rektoruknak, melyben követelték, hogy a már csökkentett számú zsidó hallgatóság ne viselhessen tógát a doktori avatáson, ne részesülhessen segélyben, ösztöndíjban és az előadótermekben csak a hátsó padokban ülhessen. Az egyik legnagyobb terrorhullám 1937-ben volt, a Turul Szövetség már a numerus nullust akarta elérni, és a Trefort-kerti zavargások a rendőrségi jelentések szerint „rombolással” párosultak. És ez így ment egészen 1941-ig, mígnem a Turul fővezére el nem rendelte a megkülönböztető jelvények viselését, amit a Műegyetemen be is vezettek, és amit Incze Antal képviselő a Képviselőház ülésén így kommentált: „A műegyetemi hallgatók saját költségükön rendkívül ízléses szép kivitelű zsidó jelvényeket készítettek, és felszólították a zsidó hallgatókat, hogy bizonyos célszerűségi okokból – az elkülönítés könnyű lehetőségéért – tűzzék fel ezeket a csinos jelvényeket.”¹⁶ Ladányi Andor kutatásaiból azért idéztünk ilyen hosszán, hogy világossá tegyük, a korszak egészét jellemzik a jobboldali diákszervezetek erőszakos akciói.

Professzorát Zádor Anna a következőképpen jellemzi: „Hirtelen kellett egy ember a tanszékre, ezt az embert tették oda, a Hekler Antalt, akinek a szó szoros értelmében meg kellett tanulni a művészettörténetet, sose csinálta, csak annyira, amennyire egy régésznek kellett. Meg kellett tanulnia a magyar művészettörténetet, mert nagyon érthetően, és véleményem szerint helyesen, Trianon után jött egy nagyon erős magyar támogatás, a magyar művészetnek, magyar irodalomnak nagyon erős támogatása kezdett lenni. Odáig, Pasteiner érájában sokkal kevesebben foglal-



5. Zádor Henrik és Zádor Anna az 1910-es évek végén. © Forster Központ, Tudományos Irattár

¹⁵ Révay József: Három esztendő. *Független Szemle*, 2, 1922, 1. 8-9.

¹⁶ Ladányi 2005. i. m. 70.



6. A Hekler-intézet könyvtára. © Forster Központ, Tudományos Irratár

koztak magyar művészettel.¹⁷ A Klebelsberg-, Hekler-érában kezdtek. Mégpedig mivel a korábbiak inkább a középkorral foglalkoztak, most teljes erővel a barokkal, illetve a reneszánszsal kezdtek törődni. Heklernek megvolt az a furcsa szokása, hogy látszólag nem nézett ránk, a teremben egy nagy asztal körül ült két-három ember, rossz világitással, rossz fűtéssel, rossz takarítással, egy olyan kis könyvtárral, ami nem volt sokkal nagyobb, mint az én jelenlegi könyvtáram, kimért csöndben, cigarettázni senkinek nem volt szabad, csak a professzornak, éjjel-nappal dohányzott, ezért is halt meg 58 éves korában,¹⁸ és rohamléptekkel szaladt, hogy egy könyvet kivessen. [...] (6. kép) 24-ben nyáron, az év elején, megalakította Esztergom a Keresztényrégészeti Tanszékét és arra kinevezte Gerevich Tibort¹⁹ professzornak. Most ezek ketten nagyon nem szenvedték egymást, egészen más beállítottságúak voltak, Gerevich teljesen latin kultúrán nevelkedett és utálta a németeket, Hekler német kultúrán

¹⁷ Ennek eszmetörténeti háttéréről ld.: Gosztanyi Ferenc: A „helyes” művészettörténeti álláspont kérdése Pasteiner Gyula írásaiban. *Ars Hungarica*, 27. 1999. 309-351.; Gosztanyi 2012. i. m. 11-71.

¹⁸ Hekler 1940. március 3-án vasárnap hajnalban halt meg Pálffy tér 5. sz. alatti lakásában. Kedden du. 4-kor temették a Kerepesi úti temetőben, ahol Brandenstein Béla, Petrovics Elek, Pigler Andor és Radocsay Dénes búcsúztatták.

¹⁹ Bár magántanárként már 1911-től tanított, Gerevichet 1924-ben nevezték ki nyilvános rendes tanárnak, azonban a Római Magyar Történeti Intézet újraindításával kapcsolatban többnyire Rómában tartózkodott s érdemben csak 1926-ban foglalta el tanszékét.

nevelkedett, nem utálta az olaszokat, de semmi köze nem volt hozzájuk. De nem ez volt a legfőbb baj. A legfőbb baj az volt, hogy Hekler külföldön végzett, a Gerevich pedig Eötvös Collegista volt. Ennek akkor olyan óriási értéke és presztízse volt, hogy ez a társaság, - Gerevich, Kodály, Szekfű, Horváth János, Gombocz Zoltán tartozott ide -, hát ezek tartották a bölcsészkart, Hekler Antal úgy kiesett, mintha ott sem lett volna. Tehát neki semmiféle súlya, befolyása nem lehetett ezeknek a nagy fejeknek az óriási összetartása és öntudata mellett, és ebbe belépett a Gerevich Tibor Olaszországból. (7. kép) Tehát azonnal kialakult a két szomszédvárnak az az elmondhatatlanul kellemetlen összeférhetlensége, ami végig fennállt, de 26 nyarán a Gerevichék szerveztek egy olaszországi tanulmányutat, amire engem is meghívott, ami óriási dolog volt, mert én voltam az egyetlen Hekler-tanítvány, aki nem mentem át Gerevich-hez, Péter András ott doktorált, Genthon is ott doktorált, nem tudom ki még. Makacs és hűséges voltam.”²⁰ (8. kép)

A „makacs hűség” kifejezés az egyetlen halvány reflexió arra a feszítő ellentmondásra, ami a turulista professzor közéleti és publicisztikai tevékenysége és Zádor Anna egyetemi tapasztalatai között fent kellett álljon. Az „ébredők” betörését, mint valami szimbolikus dátumot, mintegy tapasztalatai összegzéseként meséli el újra és újra, amiképpen az egyetem akkori két zsidó professzora közül Fejér Lipótnak a szórakozottságából is fakadó méltóságteljes fellépését: „Az, hogy ezek betörtek az egyetemre, az autonómia dacára, és hogy a portás, egy nagyszerű öregember nem volt képes őket kisöpörni, az súlyos tünet volt. Na most az egyik alkalommal, amikor én éppen jöttem be az egyetemre, ezek a fickók a lépcsőpihenőnél, ott, ahol az ember felmegy pár lépcsőfokot és aztán elkezdődik az igazi lépcső, ott gurítottak le egy embert, aki vérző orral ott feküdt. Én ilyet soha nem láttam, rettenetesen megijedtem, és szaladtam be a portásfülkébe, hogy kihívjam a portás bácsit, aki abszolút hatásos, szent ember volt, és ez a nagydarab ember segített nekem felállítani



7. Gerevich Tibor, 1942. © Forster
Központ, Tudományos Irattár

²⁰ „Ez a bécsi kör nekem nagyon sokat adott” (Mojzer Anna, Zwickl András interjúja). *Zádor Anna II.* 2008. i. m. 52.



8. A római Magyar Intézet parkjában, 1926-ban. Állnak, balról: Hillebrand Jenő, Péter Andás, Gerevich Tibor, Genthon István, Harsányi Pál, Tóth László. Ülnek, balról: Kary Lola, Ticharich Slava, Prágai Zsófia, Berkovits Ilona és Zádor Anna.

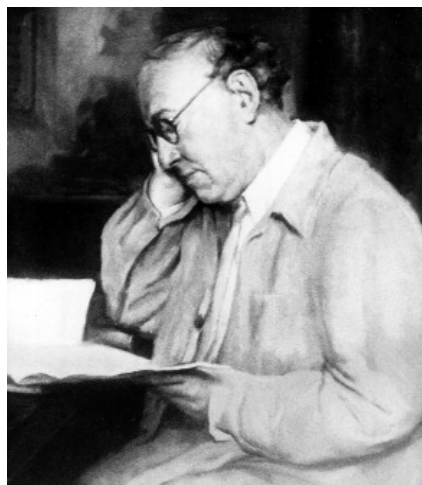
© Forster Központ, Tudományos Irrattár

a férfit. Ő volt a Csatkai Endre, és innét datálódik az ő haláláig tartó nagy barátságunk. [...] (9. kép) Én még heteken keresztül remegő térdekkel és összeszorult torokkal ültem a szemináriumban és úgy dolgoztam, hogy mikor lesz megint ilyen. Ez tényleg borzasztó volt. [...] Mi és a legtöbb tanszék az első emeleten voltunk, a földszinten is volt több tanszék, ez, amire gondolok, a matematika tanszék volt, amelyet Fejér Lipót vezetett, aki a legabsztraktabb figura volt, az utcán sem szeretett egyedül menni, és nem tudott lépcsőn járni [...]. (10. kép) Olyan ember volt, aki általában nem tudta, hogy az élet milyen kint, mert őt csak a matematika érdekelte. Szóval a földszintre rohantak be általában ezek az ébredők, mert általában minden baj úgy szokott jönni [...] tehát berontottak ebbe a terembe, ahol rengeteg fiú ült és ott volt egy kicsi öreg zsidó, aki a táblára valamit fölírt. És ettől a zajtól megfordult és látta ezeket az idegen és valamiféle uniformisba bújtatott fickókat és azt mondta nekik: De uraim, mi itt matematikával foglalkozunk. És ettől úgy megdöbbenek, hogy sarkon fordultak és kimentek.”²¹

Zádor Anna „ébredőkről” ír, de akár az Ébredő Magyarok Egyesületének tagjai voltak, akár a turuljelvényes sapkát viselő Turul Szövetség tagjai, Hekler mindenestre azok közé a professzorok közé tartozott, akik tevékenyen részt vettek a jobboldali bajtársi egyletek megszervezésében már a kezdetektől fogva. 1924-ből maradt fenn olyan beszéde, melyet a Turul Szövetség zászlószentelésén tartott, s

²¹ Uo., 47-49.

melyben az ifjúság a Nagy-Magyarorszá-
gért élni és halni készségét dicsérte.²²
1924. november 16-án ő nyitotta meg a
Turul Szövetség követtáborának dísz-
közgyűlését. Ebben a beszédében Fich-
tère és Széchenyire hivatkozva buz-
dította az etikai újjászületésre az ifjú-
ságot a „mindenféle nemzetietlen irány-
zat, irodalmi, színpadi és a sajtóban
romboló destrukcióval szemben”, mely
ahhoz a csoporthoz fűződik, mely „ezt
a nemzetet a megszervezett destrukció
ördögi asszisztenciájával az örvénybe
sodorta.”²³ Hekler kis cikkeket írt a
Napkeletbe, a *Szózatba*, a *Turul Naptár-
ba*, a *Nemzeti Újságba*, a *Testnevelésbe*
és az *Új Magyarországba* a tekintélyrom-
bolás szörnyű gyakorlatáról, a testedzés



9. Csatkai Endre művészettörténész.

© Forster Központ, Tudományos Irattár

szükségességéről, Horthy dicső bevonulásáról Kassa megszentelt földjére, a nők méltóságának és Pozsonynak visszaadásáról (a dolog pikantériája, hogy a századfordulás fellendülést követően a nőkre is diszkrimináció várt az egyetemeken). Hekler nem csupán ideológiai munícióval szolgált a Turul Szövetségnek, hanem 1926-ban Nemzeti Alap létrehozását szorgalmazta a Postatakarékpénztár egy folyószámlasszámán, és a „fajszeretet és nemzeti lelkiismeret parancsszavára” apellálva adakozásra szólított fel mindenkit a *Nemzeti Újság* hasábjain a magyar ifjúság javára.²⁴ Mindezek után meglepő, hogy Zádor Anna Hekler világnézetével kapcsolatban csak ennyit jegyez meg: „Na most Hekler klasszika-archaeologus volt és a politika abszolúte nem érdekelte, valószínű, hogy nagyon konzervatív beállítottságú volt, és ha szegény tovább élt volna, akkor föltehetőleg német iskolázottsága és német kapcsolatai révén valószínűleg a németek pártjára esett volna, de szegény sajnos 41-ben meghalt, tehát erre sor nem került.”²⁵ Azt állítani, hogy Heklert a politika ne érdekelte volna, vagy, hogy egyáltalán ne lett volna politikai befolyása, épp neki, aki Klebelsberg Kunót rokonaként²⁶ is közeli barátjának tudhatta, erős túlzás. És kizárt, hogy Zádor Anna

²² Hekler Antal: Beszéd a Turul-Szövetség zászlószentelésén, 1924. november 16-án. In: Hekler Antal: *Magyar kulturpolitika 1919 és 1939 között*. Budapest, 1942. 9.

²³ Hekler Antal: Megnyitó-beszéd a Turul-Szövetség követtáborának díszközgyűlésén, 1924. november 16-án. Uo., 10-11.

²⁴ Hekler Antal: Segítsetek! Nemzeti Alap a magyar ifjúság megszervezésére. *Nemzeti Újság*, 1926. december 5. Uo., 20-21.

²⁵ „Magyarország alapjában véve konzervatív.” Beszélgetés Zádor Annával. (Tímár Árpád interjúja) *Zádor Anna II.* 2008. i. m. 77.

²⁶ Klebelsberg Kunó feleségének édesanyja Hekler-lány volt, Hekler Márta.



10. Zádor Anna az 1930-as években.

© Forster Központ, Tudományos Irrattár

ne tudott volna Hekler politikai tevékenységéről, írásait is olvasnia kellett, ha máshol nem, hát abban a kis könyvben, melyet 1942-ben Erdélyi Gizella rendezett sajtó alá a Hekler-tanítványok nevében, s mely Hekler kultúrpolitikai tárgyú írásait gyűjtötte egybe. Erdélyi Gizella Zádor Anna segítőtársa volt azoknak az éveknek az elején (1926 és 1928 között), amikor Zádor, egyetemi tanulmányait befejezve az őt támogató Hekler mellett maradhatott, hogy ki-nevezett díjtalan tanársegédként, lóti-futi mindeneként, afféle önkéntes tan-széki titkárként segítségére legyen. Pedig Hekler antiszemitizmusát több cikk is megörökítette, „közénk toladott magyarul beszélő idegenekről” ír

például a *Napkeletben*,²⁷ de Hitler politikáját is támogatta: „félelem és remegés nélkül, a megváltottak boldog és hálás örömeivel figyeljük a cselekvés két lángelméjének, Hitlernek és Mussolininek világformáló építő munkáját, s teljesen megértjük, hogy aki nehéz talajon épít, annak szükség esetén robbantásoktól sem szabad visszariadnia.”²⁸ Paradox módon éppen erkölcsiségével,²⁹ úriember-attitűdjével, konzervatív nézeteivel összhangban lévő személyisége magával ragadó vonásaival tette a legnagyobb hatást tanítványaira, s hogy ez nem csupán formális és időleges hatás volt, mutatja, hogy halála után azonnal írásai kiadásába kezdtek. Az első kötet, 1941-ben, *Gondolatok* címmel aforizmáit tartalmazta, nem csupán publicisztikájából, de tudományos műveiből is kivonatolva. E hangzatos fordulatokkal teli, a szellemtörténeti módszert csupán a világnézet oldaláról megközelítő elmélkedés-gyűjtemény elé a jó barát, a teljességgel eltérő világnézetű Petrovics Elek írt előszót, ugyanő, aki Hekler ravatalánál is beszédet mondott,³⁰ s aki – Zádorral ellentétben – már 1941-ben szóvá is tette a Hekler működésében észlelhető anomáliát, így mentetgetve a tanárt és az embert: „Nem volt a tudomány aszkétája, nem tartozott a kontemplatív életű tudósok típusához [...], őt nagyon is érdekelte az élet, a nagyvilág, sokat foglalkoztatták a politika kérdései. Leginkább az ifjúsági mozgalmak irányításában való cselekvő részvétele és a sajtóban való olykori megszólalásai voltak ennek látható jelei.

²⁷ Magyar György álnéven: Mindent vissza! (1938) Hekler 1942. i. m. 49.

²⁸ Hekler Antal: A diktatúrákról. Új Magyarság, 1939. május 6. 2. Uo., 54.

²⁹ Melyet a „magyar etikai és kultúrfőlény” igényével várt el mindenki mástól is, aki „nem szenved kóros akarategyengeségben.”

³⁰ Gyászbeszéd Hekler Antal ravatalánál, 1940. március 5-én. In: Hekler Antal: *A magyar kultúrpolitika*. i. m. 58-59.

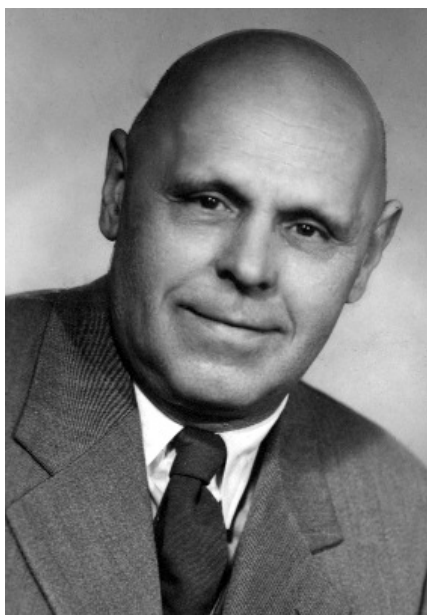
Az ily működés megítélésében mindig része van az egyéni indulatnak, a politikai rokon- és ellenszenvnek, s erre a térre nem szeretnék átsiklani, de annyit kötelességem megállapítani, hogy ha volt valami, amiért Hekler még jobban lelkesedett, mint a művészetért és hivatásáért, ez országunk felemelkedése, a teljes, integer Magyarország volt. Ez volt az a központi gondolat, amelyből magatartása és sok lépése megmagyarázható, s amely megértést követel számára még olyanoktól is, akik csak a célban egyeztek meg vele, s nem egyszer mind a módszerekben.”³¹ (11. kép) Zádor Anna kijelentésére, miszerint Hekler „gátlásos, introvertált” ember lett volna, egy szobatudós, akit a „politika abszolút nem érdekelt”, nem csupán Hekler publicisztikája, hanem a tudományos műveiből kibontható program is rácsfol. Az archeológiában mindeme nézetek nevet és programot is kapnak Hekler elnöki megnyitó beszédében, melyet a Régészeti Társulat közgyűlésén tartott, ugyanebben az évben: *Neonacionalizmus a magyar régészetben* címmel. Egy ugyanebbe a gondolatkörbe integrált program a magyar művészettörténet számára a Pasteiner-tanítványok által már szorgalmazott barokk-kutatások Klebelsberg-támogatta fellendülését hozta. Zádor Anna klasszicizmus-kutatásai is értelemszerűen ebbe az áramlatba illeszkednek, egy olyan kor határán, ahol a határon innen a katolicizmus a barokk építészetben – kimondva-kimondatlanul legitimista színezetet kölcsönözve a kutatásnak –, találja meg művészeti előzményét, míg a horthysta nemzeti gondolat a nemzeti klasszicizmus hagyományára támaszkodik előszeretettel.

1932-ben a Magyar Tudományos Akadémia pályázatot írt ki, akkor még *A neoklasszicizmus építészete Magyarországon* címmel. Habár külön pályáztak, 1934-ben Zádor Anna és Rados Jenő közösen nyerték el a könyv megírásának lehetőségét. (12. kép) A kényszerházasság okai között praktikus megfontolások éppúgy szerepet játszottak, mint a kényes hatalmi egyensúly a Zádort támogató Hekler és a Radost portálójá Gerevich között. 1938-ban mindketten tagjai a kéziratot bíráló bizottságnak is. Noha a címtől kezdve ezer kifogásolnivalót találnak, többek között éppen a két szerző közötti megfelelő együttműködés hiányát, sőt, Hekler, a botcsinálta szellem-történész még azt is gúnyosan megjegyzi, hogy Zádor „jobban tenné, ha megma-



11. Petrovics Elek az 1940-es években.
© Forster Központ, Tudományos Irattár

³¹ Hekler Antal: *Gondolatok*. Petrovics Elek emléksoraival. Budapest, 1941. 15.



12. Rados Jenő 1957-ben.

© Forster Központ, Tudományos Irrattár

megnevezett indokra Zádor csak utal olyképpen, hogy Rados, aki nem zsidó nőt vett el, családja jövőjét féltette a vele való közösködés hátrányaitól.³⁵ Másutt még annyit tesz hozzá: Rados „mindenképpen árja arisztokrata szeretett volna lenni, holott valójában félvér polgár volt.”³⁶ Az aggodalom természetesen nem volt alaptalan. Az egykor Gerevich-tanítvány Balás-Piry László 1943-ban az *Ország* című lap hasábjain jelentette fel a szerzőket ekképpen: „Minden bővebb megjegyzés és kritika nélkül közöljük, hogy a *Klasszicizmus építészete Magyarországon* címmel a Magyar Tudományos Akadémia megbízásából két zsidó, Zádor Anna és Rados Jenő összefoglaló könyvet írt annak ellenére, hogy saját megállapításuk szerint a klasszicizmus korára vonatkozó eddigi anyaggyűjtés igen vegyes értékű. [...] Ennek ellenére az Akadémia nemcsak támogatta a törtető zsidó szerzők áltudományos munkáját, hanem még Budapest székesfőváros művészettörténeti pályadíjaival is kitüntette.”³⁷

radna a történeti tények világánál, mert ahol a szellemtörténet és a művészetelmélet régióiba emelkedik, ott a motor sok esetben kihagy”,³² a munka folytatását mindannyian támogatják. 1940-ben Hekler értelemszerűen már nincs a bírálók között, Gerevich azonban, aki csalódottan jegyzi meg, hogy a szerzők szinte semmit nem fogadtak meg a tanácsokból és a könyv egyes részei továbbra sincsenek összhangban egymással, 1940-es jelentésében megerősíti az akadémiai támogatást,³³ így a könyv 1943-ban meg is jelenhetett. A mű valóban aránytalan, Zádor 300 oldalát némileg szertelenül követi Rados ennek harmadát sem kitevő tipológiája. Aki viszont sietett a saját részét a saját neve alatt különnyomatként is megjelentetni.³⁴ Függetlenedési törekvései egy levélben csúcsosodtak ki, amit Zádor Anna nagyon zokon vett. Az ebben

³² Jelentés Budapest székesfőváros művészettörténeti jutalmáról. *Akadémiai Értesítő*, 48. 1938. 63–68.

³³ Jelentés Budapest székesfőváros művészettörténeti jutalmáról. *Akadémiai Értesítő*, 50. 1940. 154–155.

³⁴ Rados Jenő: *A magyar klasszicizmus építészete feladatainak tükrében. Tipológia*. Budapest, 1943. klny.

³⁵ *Zádor Anna II.* 2008. i. m. 69.

³⁶ „A sportolás nagyobb szerepet játszott, mint ma.” Beszélgetés Zádor Annával. (Mojzer Anna, Zwicli András interjúja). *Zádor Anna III.* 2008. i. m. 57. 95.

³⁷ Balás-Piry László: Minden bővebb megjegyzés és kritika nélkül közöljük... *Az Ország*, 1943. július

A felsorolt tényekkel csak vázlatosan jelezhető történeti és emberi helyzet, s benne a Zádor-Hekler viszony *morális aspektusokból megközelíthetetlen* – és nem is megközelítendő – bonyolultságát egy Vas István megörökítette közismert történettel lehet a legplastikusabban érzékeltetni. Arról a jelenetről van szó, amikor Illyés tanácsára Zelk Zoltán 1944-ben néhány napra Németh Lászlóéknál keres és talál menedéket. „Itt látogatta meg Illyésné – cigarettát hozott neki. A földön ülve találta, körülötte *A Tanú* néhány száma – a könyvespolc aljáról szedte őket elő. Flóra megkérdezte, hogy tetszik neki, amit olvasott: – Hát – felelte Zoltán –, úgy látom, Lacinak is van egy kis része benne, hogy most itt kell bújtatnia engem.”³⁸

24. 14. - illetve a tiltakozást: A Magyar Tudományos Akadémia. *A Magyar Zsidók Lapja*, 1943. augusztus 12. 2. - Zádor Anna is pontosan emlékezett Balás-Piry cikkére (*Zádor Anna IV.* 2009. i. m. 58. 48.), azonban 2008-ban a szám jegyzeteinek készítésekor még nem sikerült azonosítani annak pontos leőhelyét.

³⁸ Vas István: *Miért vijjog a saskeselyű?* Budapest, 1981. II.: 426-427.

Gosztonyi Ferenc

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET BÉCSI ISKOLÁJÁNAK SZÁZHATVAN-NEGYEDIK DIPLOMÁSA

BODONYI JÓZSEF (1908–1942)

A KUTATÁS RÉGI ÉS ÚJ FORRÁSAI

A magyar művészettörténet-írás történetének egyik legkidolgozottabb fejezete a művészettörténet úgynevezett bécsi iskolájához fűződő kapcsolatok kutatása.¹ E narratíva részeként Bodonyi József neve is szinte mindig szóba kerül. Sőt, ebben az összefüggésben talán azt sem túlzás állítani, hogy a magyar művészettörténetek közül valójában neki volt a legtöbb köze a bécsi iskolához. Számára nem csak a pályakezdés egyik állomása, a látogatott egyetemek egyike volt a bécsi, hanem tragikusan rövidre szabott életének, művészettörténeti világának abszolút középpontja: minden lényegi, amit róla tudunk, összefüggésbe hozható a Julius von Schlosser professzor által vezetett bécsi II. Művészettörténeti Intézettel. Bodonyi újabb, egyre élénkülő nemzetközi recepciója is a bécsi iskolához köthető, ezért előadásom is e kapcsolati háló körül bonyolódik.² Ezúttal nem az egyes Bodonyi-írások tudománytörténeti elemzésére, hanem – jóllehet ez sem áll távol a bécsi iskola szellemétől – az életrajz és életmű ismert és újabban előkerült forrásainak bemutatására koncentrálok. Mindez természetesen szorosan összefügg az emlékezés, az emlékezet kérdéseivel is.

I. ÉLET

1934-ben jelent meg Julius von Schlosser nagy, több generáció működését áttekintő tanulmánya a bécsi művészettörténeti iskola történetéről. A tanulmány függeléke-

¹ Vö. pl.: *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930*. Hrsg. Ernő Marosi. Budapest, 1983.

² Vö. pl.: Andrew Hopkins: Riegl Renaissance. In: *The Origins of Baroque Art in Rome*. Edited and translated by Andrew Hopkins and Arnold Witte. Los Angeles, 2010. 63.; Julius von Schlosser: 'Gespräch von der Bildniskunst'. Translated with introduction by Karl Johns. (<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/johns-schlosser.pdf>, utolsó letöltés: 2014. XI. 11.), 1–2.; Alois Riegl: 'Lovers of art, ancient and modern'. Translated with introduction by Karl Johns. (<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/johns-trans.pdf>, utolsó letöltés: 2011. XI. 11.), 2., 6. jegyzet.

ként látott napvilágot Hans R. Hahnloser százhatvannyolc tételes listája az 1933-ig promoveált hallgatókról.³ Bodonyi, az *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition (Ein Beitrag zur Sinndeutung der spätantiken Kunstsprache)* című disszertációjával a százhatvanegyedik.⁴ Míg a bécsi iskola addigi utolsó, százhatvannyolcadik végzőse, Giulio Romano „manierista” építészetéről írott doktori dolgozatával, Ernst Gombrich volt.⁵ Mindketten Schlossernél doktoráltak 1933-ban. S habár a nevek és a dátumok közelségéből mindez nem következne automatikusan, mégis jól tudjuk: Bodonyit az 1930-as évek első felében a legfontosabb baráti-kollegiális és tudománytörténeti szálak a nála mindössze egy évvel fiatalabb Gombrichhoz (1909–2001) fűzték.

Bodonyi életének 1932-ig, a doktori szigorlatig tartó főbb szakaszait a disszertációjával együtt benyújtott önéletrajzából ismerjük.⁶ 1908. január 27-én született Budapesten. Édesapja Bodonyi Jenő, a kor elismert iparművésze, egy bútorgyártó cég tulajdonosa, édesanyja (leánykori nevén) Steiner Irma volt.⁷ Bodonyi 1926 júniusában a budapesti Állami Mátyás Király Reálgimnáziumban érettségizett.⁸ Az 1927/1928-as téli szemesztertől két féléven át a freiburgi, majd az 1928/1929-es téli szemesztertől a párizsi egyetemen, illetve az École du Louvre-ban tanult, az 1929/1930-as tanév téli szemeszterében iratkozott be a bécsi egyetemre. Filozófiát, művészettörténetet, archeológiát és történelmet hallgatott. A kor legkiválóbbjainak előadásait, szemináriumait látogatta. Freiburgban pl. Hans Dragendorff, Hans Jantzen és Walter

³ Julius von Schlosser: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. *Mitteilungen des österreichischen Institut für Geschichtsforschung, Ergänzungsband*, 13, 1934, 2. 141–220. Chronologisches Verzeichnis der aus der „Wiener Schule”, bzw. dem Österreichischen Institut für Geschichtsforschung, hervorgegangenen oder ihr affilierten Kunsthistoriker. Bearbeitet von Hans R. Hahnloser. Uo., 221–226. Ebben a kontextusban Bodonyiról: Marosi Ernő: A 20. század elejének magyar művészettörténetírása és a bécsi iskola. *Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Budapest, 1989. 250.: „A tragikusan megtört pályafutású, majd éppoly tragikusan eltűnt Bodonyi az utolsó azoknak a magyaroknak a listáján, akik Schlosser 1934-es áttekintésének függelékében szerepeltek. [...] Közülük csak Fenyő Iván működött Magyarországon, s itt ment veszendőbe Bodonyi tehetsége és műveltsége is.”

⁴ Hahnloser 1934. i. m. 226. A Hahnloser által közölt adatok részben hibásak: Bodonyi születési dátumaként pl. 1908. I. 23. szerepel.

⁵ Vö.: Ján Bakos: The Vienna School's hundred and sixty-eighth graduate: The Vienna School's ideas revised by E. H. Gombrich. *Gombrich on Art and Psychology*. Ed. Richard Woodfield. Manchester, 1996. 234–261. Előadásom címe utalás Ján Bakos tanulmányának címére.

⁶ A Bodonyival kapcsolatos bécsi, egyetemi dokumentumok: http://www.univie.ac.at/geschichte/gesichtet/j_bodonyi.html, utolsó letöltés: 2014. XI. 11.

⁷ Bodonyi Jenő cégéről: *Zádor Anna I.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. no. 54. 158–159.: 83. jegyzet.

⁸ Jelesre érettségizett. *A Budapesti II. Kerületi Állami Mátyás Király Reálgimnázium Értesítője az 1925–1926. iskolai évről*. Közzétette Teveli Mihály reálgimnáziumi igazgató. Budapest, 1926. 47.

Friedländer, Párizsban Henri Focillon, Charles Diehl, míg Bécsben Schlosser mellett pl. Karl M. Swoboda, Hans Tietze és Heinrich Gomperz tanítványa volt.

Az ígéretes pályakezdés dacára Bodonyi későbbi, magyarországi életéről alig tudunk valamit. Az idézett *Curriculum vitaé*t leszámítva szinte minden további életrajzi adat forrása – a bécsi és budapesti éveké is – Zádor Anna és/vagy Ernst H. Gombrich. Még Bodonyi mutatta be őket egymásnak, Gombrich emlékei szerint 1931-ben vagy 1932-ben, Bécsben.⁹ Zádor és Gombrich ezután szakmai témákról, ösztöndíjakról, nagyobb kihagyásokkal, de folyamatosan, évtizedekig leveleztek (először németül, aztán angolul, majd végleg visszatértek a németre). Budapesten, a Zádor-hagyatékban természetesen csak a Gombrich-levelek tanulmányozhatók.¹⁰ Zádor Anna leveleit a Gombrich-hagyatékban kell majd keresni.

Úgy tűnik, hogy Bodonyit 1980 körül kezdték (újra?) intenzívebben emlegetni, amikor egy német kiadó részéről felmerült az aranyalapról írt, kéziratban maradt disszertáció kiadásának gondolata és az előszó megírására Gombrichot kérték fel. Gombrich ekkor – személyes emlékeit kiegészítendő – információkért fordult Zádor Annához. Egy 1980. augusztus 30-ai levelében pl. emellett, hogy közölte saját szórványos emlékeit és benyomásait Bodonyiról (ezek jó része később az előszóba is bekerült), arra kérte Zádort, hogy fordítsa le neki: „Bodonyi Jenő lakásberendező kárpitos és díszítő mester”.¹¹ Gombrich ezek után természetesen a kész, 1980. novemberi keltezésű, német nyelvű előszó kéziratát is elküldte Budapestre.¹² A kötet kiadása azonban folyamatosan halasztódott, majd végleg elakadt. Egy 1983-as interjúban Zádor Anna még azt panaszolta, hogy nem tud hozzájutni a Bodonyi-könyvhöz, mert annyira kis példányszámban adták ki.¹³ Pedig a kötet valójában sosem jelent meg. Gombrich még évekkal később is küldött egy hirdetést, amelyben a kiadó 1989 tavaszára ígerte a könyvet.¹⁴ (1. kép) Ily módon a Gombrich által írt előszó eredeti, német nyelvű verziója sem került publikálásra. Ha jól tudom, csak magyar fordítása jelent meg a *Miről szólnak a képek?* című, 1999-es Gombrich-interjúkötet függelékéként.¹⁵

⁹ Ernst H. Gombrich: A Tribute to Anna Zádor. *Ars Hungarica*, 22. 1994. 3. – magyar fordítása (Somorjay Sélysette): *Zádor Anna I.* 2008. i. m. 21.

¹⁰ A Zádor Annához írott Gombrich-levelek a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteményében található [továbbiakban: MTA Könyvtár, Kézirattár]. Köszönöm Babus Antalnak és Mázi Bélának a kutatáshoz nyújtott segítséget.

¹¹ Ernst H. Gombrich levele Zádor Annának, 1980. VIII. 30. MTA Könyvtár, Kézirattár, Ms 6394/148. Gombrich a magyar szavakat egy régi, neki írt levélből másolta ki.

¹² Ernst H. Gombrich levele Zádor Annának, 1980. XI. 14., a levél mellékleteként. MTA Könyvtár, Kézirattár, Ms 6394/149, 150. Az előszó német nyelvű gépirata még megtalálható: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, Adattár, MKCS-C-I-129/142.

¹³ *Zádor Anna I.* 2008. i. m. 158.

¹⁴ Ernst H. Gombrich levele Zádor Annának, 1988. XII. 16., a levél mellékleteként. MTA Könyvtár, Kézirattár, Ms 6394/167, 168.

¹⁵ E. H. Gombrich: Előszó Bodonyi József disszertációjához. In: Ernst Gombrich – Didier Eribon: *Miről szólnak a képek?* Budapest, 1999. 187–191. (Beke László fordítása.)

Bücher zur Kunstwissenschaft

BERNHARD HATJEH
Schrift.
Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs
Nachdruck der Ausgabe Berlin 1901
ISBN 3-88229-422-1
107 Seiten, 10 Abbildungen auf 44 Tafeln
Kartoniert DM 26,50
Der Autor ist einer der Pioniere der Stiltheorie und der Ornamentik in deutscher Sprache; sein Werk ist in fast allen Kunstgeschichtlichen Lehrbüchern und in der einschlägigen Fachliteratur der Kunstgeschichte der letzten 100 Jahre
Juni/Juli 1999

JOSEF BODONYI
Kunsttheorie und Historie des Goldgrundes in der spätgotischen Kunstgeschichte.
Ein Beitrag zur Staatstheorie der spätgotischen Kunstgeschichte
Nach dem Manuskript von 1675
Mit einem Geleitwort von ERNST H. GOMBRICH
ISBN 3-88229-136-4
91 Seiten, 71 Abbildungen auf 71 Tafeln
Kartoniert DM 32,50
Die moderne Kunst ist ein Produkt der Zeit, ein Produkt der Kultur, ein Produkt der Gesellschaft. In diesem Buch werden die Grundlagen der Kunsttheorie und der Kunstgeschichte von 1675 bis zum Jahr 1900 dargestellt.
Juni/Juli 1999

JOSEPH HIRSHNISI
Kleine Ungarische Handreden
Nachdruck der Ausgabe
Regensburg 1971
Mit einer einleitenden Bibliographie
von FRIEDRICH HATJEH
ISBN 3-88229-424-0
76 Seiten
Kartoniert DM 15
Friedrich Hatje hat in Ungarn, Brasilien und Spanien die Sprache der kleinen Ungarischen Handreden kennen gelernt. Er hat sie in der Ausgabe Regensburg 1971 in der Originalsprache und in der Übersetzung von FRIEDRICH HATJEH veröffentlicht. Die Originalsprache ist Latein, die Übersetzung ist Deutsch.
Dezember 1998

Bücher zur Kunstwissenschaft

DOFFENST BEHNIND
Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini
Nachdruck der Ausgabe Rom 1913
ISBN 3-88229-131-1
236 Seiten
Lithographische Ausgabe auf 100 Querformaten mit einem Geleitwort von FRIEDRICH HATJEH
November 1998

ERIK FORSMAN
Stille und Ornament.
Architekturtheorie und Vorkurslehre
Des R. und T. Lehmanns
Nachdruck der Ausgabe Stockholm 1905
Mit einem Vorwort des Verfassers aus dem Jahre 1905 und mit einer Bibliographie von 1905
ISBN 3-88229-131-1
100, 106 Seiten, 62 Abbildungen auf 111 Tafeln
Lithographische Ausgabe auf 111 Querformaten mit einem Geleitwort von FRIEDRICH HATJEH
November 1998

DOROTHEA LEHNER
Architektur und Natur.
Studien zum Verhältnis von Natur und Architektur in der Renaissance
von H. J. Lehner
ISBN 3-88229-131-1
100, 106 Seiten
Engl. Zusammenfassung DM 19,90
Die Autorin hat in der Renaissance die Natur als eine der wichtigsten Quellen der Inspiration für die Architektur gesehen. In diesem Buch werden die Beziehungen zwischen Natur und Architektur in der Renaissance untersucht.
Juni/Juli 1999

PETER MELTZER
Das Ornament in der Kunstgeschichte.
Nachdruck der Ausgabe Zürich 1911
L. von S. Schmid Verlag
ISBN 3-88229-131-1
80 Seiten mit 100 Abbildungen
Kartoniert DM 19,90
Dieses Buch ist ein Nachdruck der Ausgabe Zürich 1911. Es enthält 100 Abbildungen und einen Geleitwort von FRIEDRICH HATJEH.
Dezember 1998

MÄANDER VERLAG

1000 Budapest, V. Rákóczi út 100. Tel.: 06-1-461-1111

ISBN 9 783882 291311

MÄANDER VERLAG

1000 Budapest, V. Rákóczi út 100. Tel.: 06-1-461-1111

ISBN 9 783882 291311

1. A Mäander Verlag könyvhirdetése. MTA Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, Ms 6394/168

Az utóbbi évek egyik legfontosabb forrásgyűjteménye az *Enigma* négy számában Markója Csilla és Bardoly István által közzétett Zádor Anna-interjúk sorozata.¹⁶ Az interjúkban Bodonyiról többször is szó esik. Utólag szinte már nehéz is kibogozni, hogy mely információk származtak eredetileg is Zádortól, illetve mit vett át Gombrichtól (és fordítva), mindenesetre Bodonyi ma ismert alakja: megjelenése, habitusa, pályája, jórészt az ő közös emlékezésüknek köszönhetően lett olyan, amilyennek ismerjük. (És ez a helyzet természetesen szinte megoldhatatlan forráskritikai problémák forrása is.)

1980-as előszavát Gombrich a következő mondatokkal kezdte: „Bodonyi József a barátom volt. Egyetemi társak voltunk. Még ma, fél évszázad után is fülembe cseng a hangja, beszédjének magyaros lejtése; magam előtt látom, meglehetősen magas, karcosú vagy inkább vézna ember, igazi charme-mal és a melankólia lehelletével.”¹⁷ Zádor Anna is hasonlóképp emlékezett a már idézett, 1983-as interjúban: „törekeny, elég vékony, olyan megjelenésű, mint aki úgy lép be, hogy szinte bocsánatot kér, ugye, de ugyanakkor valami hihetetlen szellemesség és ironia volt benne”.¹⁸

Tőlük tudjuk azt is, hogy hazatérése után Bodonyi nem tudott művészettörténészként elhelyezkedni, ezért kényszerűségből a család bútortipari, lakberendező vál-

¹⁶ *Enigma*, 15. 2008. no. 54, 55, 57. és 16. 2009. no. 58. számok.

¹⁷ Gombrich 1999. i. m. 187.

¹⁸ *Zádor I.* 2008. i. m. 159.

YAD VASHEM

EMLEKHATÓSÁG, Jeruzsálem
Hár-Házikaron P.O.B 3477

דף-עד
Emlék-Lap

יד ושם

ירושלים, הר הזכרון
ת.ד. 3477

<p>חוק זכרון השואה והגבורה - חשי"ג 1953 קובץ בסעיף מס' 2: תפקידו של יד ושם הוא לאסוף ול המילות את זכרם של כל אלה שגוי הם היהודי, שנשפו ומסרו את נפשם, לחמו ומרדו באויב הנאצי ובעוזריו, ולחגיב שם זכר להם, לקהילות, לארגונים ולמוסדות שנחרבו בגלל השתייכותם לשם היהודי.</p> <p>נספר החוקים מס' 132 חוק זכרון חשי"ג 1953 (28.8.53)</p>		<p>A VÉSZKORSZAK ÉS HŐSIESSÉG MÁRTÍRJAINAK BEJEGYZÉSE</p> <p>A Vészorkszak és Hősiesség Emlékhatósága Törvényének 1953. évi cikkelye előírja: A YAD-Vashém feladata, összegyűjteni és megőrizni hazánkban a zsidó nép mindazon fiainak nevét, akik mártírhalált haltak, akik a náci ellenség és cinkostársai elleni küzdelemben fellázadtak, harcoltak, elesetek: emlékművet állítani a megsemmisült zsidó hitközségeknek, szervezeteknek és intézményeknek.</p> <p>132. sz. Törvénykönyv 28.8.1953-5713 Elul 17.</p>	
<p>פרטי הניספה: נא לרשום את שמו של כל ניספה על דף נפרד ולכתוב באותיות דפוס ובגודל AZ ÁLDOZAT ADATAI: MINDEN EGYES ÁLDOZAT NEVÉT KÜLÖN LAPRA NYOMTATOTT BETŰVEL KELL IRNI</p>			
<p>1. שם משפחה משפחה: <i>Dr. Bodonyi</i></p>		<p>2. שם פרטי: Utoneve: <i>Jozsef</i></p>	
<p>3. שם משפחה קודם: (אשה לפני נישואים) Leánykori Neve: _____</p>		<p>4. תאריך לידה/גיל משוער: Születési dátum/kor: _____</p>	
<p>5. מין: <i>férfi</i> / <i>Nem</i></p>		<p>6. מצב משפחתי: Csal. helyzet: <i>hátler</i></p>	
<p>7. מקום לידה: ארץ: _____</p>		<p>8. אב - שם פרטי: הניספה - שם מהבית: 9. אב - שם פרטי: הניספה</p>	
<p>10. בן-זוג - שם פרטי: של הניספה - שם מהבית: Leánykori neve: _____</p>		<p>11. מקום מגורים קבוע וארץ: Háború előtti lakhelye (ország, város): <i>Budapest, Magyarország</i></p>	
<p>12. מקום מגורים בזמן המלחמה וארץ: Háború alatti lakhelye (ország, város): <i>Budapest, Magyarország</i></p>		<p>13. מקצוע הניספה: Áldozat foglalkozás: <i>művészettörténész</i></p>	
<p>14. תאריך/שנת המוות: <i>1942</i></p>		<p>15. מקום המוות: וסיבות המוות: Halál helye: <i>Oroszország</i> Halál oka: <i>megölték</i></p>	
<p>16. פרטי המצויה: אני, החיים (שם) הגר בכתובת: קירבה לניספה (משפחתי/אחרת): מזוהה/בזה כי העדות שמסרתי על פרטיה היא נכונה ואמתית לפי מיטב ידיעתי והכרתי KIJELENTEM, HOGY A TANUÁLLOMÁS IGAZ ÉS A LEGJOBB TUDOMÁSOM SZERINT TÖLTÖTTEM KI</p>			
<p>17. פרטי המצויה: אני, החיים (שם) הגר בכתובת: Atulírott (neve): <i>Dr. Benami Éva</i> Cím: <i>Ramat-Gan, Shear Yashuv 6</i></p>		<p>18. מקום ותאריך רישום: Hely, keltezés: <i>Ramat-Gan 19/4/1999</i></p>	
<p>19. חתימה: בזמן המלחמה הייתי במחנה/בנו/עבודה כפיה: Alíírás: <i>Dr. Benami</i></p>			
<p>20. "ונתתי להם בביתי ובחומותי יד ושם אשר לא יכרת" "és adtam nekik házámban és faláimban helyet és nevet, amely soha nem vész el". JESAJAHU: LVI, 3</p>			

2. Dr. Bodonyi József, Yad Vashem Emlék-Lap. Forrás:

(<http://db.yadvashem.org/names/nameDetails.html?itemId=5666468&language=en#!prettyPhoto>)

lalkozásában kezdett dolgozni. Mindehhez Gombrich az előszóban magyarázatképp még hozzáfűzte: „Már nem tudom, mennyire gyakran láttam Bodonyi Józsefet ezekben az években. Zsidó származású művészettörténészként semmi kilátása nem lehetett elhelyezkedésre az akkori Magyarországon.”¹⁹ Gombrich valószínűleg egy Zádor Annától származó információra utalt akkor is, amikor Bodonyi halálának ismeretlen körülményeiről írt: „Még magyar ismerősei sem tudják megmondani, hogyan és hol fejezte be rövid életét.”²⁰ Erről ugyanis Zádor is csak ennyit mondhatott 1983-ban: „Bodonyit az első menetben behívták és valahova Ruszinszko felé vitték, [...] őt mint munkaszolgálatost, munkára vitték el arrafelé. Ő mindenféle ilyen munkára fizikailag teljesen alkalmatlan volt, de hát talán egy ideig bírta, hogy hogyan pusztult el szegény, azt őszintén szólva nem tudom.”²¹ Azóta egy újabb forrás megerősítette a már sejtetteket: Bodonyi halálának feltételezhető körülményeiről a Yad Vashem intézet egyik dokumentuma tájékoztat. Kétségtelenül róla van szó, minden személyes adata pontos. A család egyik tagja által kitöltött nyomtatvány szerint: a „Halál éve: 1942”, a „Halál helye: Oroszország. Halál oka: megölték.”²² (2. kép)

II. MŰ

Bodonyi disszertációjának történetét is csak Gombrichtól ismerjük. (Zádor Anna későbbi visszaemlékezései – nekem legalább is úgy tűnik – jórészt a Gombrichnál olvasottakon alapulnak.) Az aranyalap keletkezéséről és jelentéséről szóló disszertáció, 1932 nyarán Budapesten íródott.²³ Gombrich 1932 júliusát Budapesten töltötte,

¹⁹ Gombrich 1999. i. m. 190.

²⁰ Gombrich 1999. i. m. 191.

²¹ Zádor I. 2008. i. m. 160.

²² Dr. Bodonyi József, művészettörténész: <http://db.yadvashem.org/names/nameDetails.html?itemId=5666468&language=en#!prettyPhoto>, utolsó letöltés: 2014. XI. 11.

Egy munkatábor-adatbázis szerint a munkatábor helyszíne „Novograd-Krečak” (?) lehetett (http://www.tm-it.co.il/avodat-kfiya/show_item.asp?itemId=489&levelId=65072&itemType=0&n=25&template=26, utolsó letöltés: 2014. XI. 11.). Ugyanakkor nem biztos, hogy az ott említett dr. Bodonyi József azonos a művészettörténésszel, ugyanis ugyanezen a néven a Yad Vashem intézet nyilvántart egy 1909-ben született budapesti ügyvédet is (<http://db.yadvashem.org/names/nameDetails.html?itemId=1124672&language=en>, utolsó letöltés: 2014. XI. 11.). Valószínűsíthető – az adatközlő személyének azonossága miatt –, hogy a névazonosságon túl rokonok is voltak.

²³ *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition. (Ein Beitrag zur Sinndeutung der spätantiken Kunstsprache.)* Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Hohen Philosophischen Fakultät der Wiener Universität, vorgelegt von Josef Bodonyi. Wien, 1932. A disszertáció gépirata a bécsi és a budapesti Művészettörténeti Intézet könyvtárában is megtalálható. A budapesti példány az 52. számú a doktori disszertációk gyűjteményében. A disszertációnak csak egy magyar nyelvű, rövidített változata jelent meg, három oldalnyi német összefoglalóval: Bodonyi József: *Az aranyalap keletkezése és értelmezése a késő-antik művészetben. (Entstehung und Bedeutung des*

Bodonyi édesapja hívta meg („tartani fiában a lelket”), mert aggódott, hogy a disszertáció sosem készül el, és siettetni szeretne volna a folyamatot. Egy 1992-es interjúban, kissé keresetlenebb formában, Zádor Anna így foglalta össze az alapszituációt: „Jóska úgy beleszavardott ebbe az aranyalapba, hogy sehogy sem tudta befejezni”.²⁴ A disszertáció kiindulópontja Alois Riegl egy, az aranyalapra vonatkozó, *A későrómai iparművészetben* elejtett megjegyzése volt.²⁵ Schlosser nyíltan, a publikációiban szinte soha sem bírálta Riegl, de szívesen adott ilyen kritikai feladatokat szeminaristáinak. Bodonyi doktori dolgozata is egy, az aranyalap interpretációjával kapcsolatos konkurens teóriákat (pl. Riegl, Hans Berstl, Schlosser) feldolgozó szemináriumi beszámolóból nőtt ki. Schlosser elégedett lehetett a hallottakkal, mert arra biztatta Bodonyit, hogy az aranyalap témáját írja meg disszertációként.²⁶ Bodonyi elemzéseinek középpontjában a római Santa Maria Maggiore főhajójának 5. századi mozaikdíszé és az azokon látható aransávok „jelentésének” kérdése áll.

Bodonyi az aranyalapot – részben Erwin Panofsky *A perspektíva mint szimbolikus forma* című, a disszertációban is idézett tanulmányának hatására – végső soron „szimbolikus formaként” határozta meg. Összefoglalója szerint ugyanis: „Az aranyalap keletkezésének vizsgálata tehát azt mutatta, hogy az aranyalap nem az általános, differenciálatlan teret szemlélteti, hanem szimbólum ama fényteli közeg számára, mely az antik gondolkodásban magával a térrel esik egybe. [...] az aranyalap a mennyei fény ábrázolása, ama isteni, finom fényé, minek fogalma Proklos szerint a térrel azonos.”²⁷ Panofsky mellett a disszertáció módszertanára leginkább a kortárs pszichológiai kutatások, a Schlosser által közvetített Croce-féle (nyelv)elmélet, illetve Hans Sedlmayr struktúraanalízise és „szigorú művészettudomány”-eszménye volt a legnagyobb hatással.²⁸

Gombrich 1980-ban úgy emlékezett a Budapesten töltött hónapra, mint szép, de fárasztó időszakra, melynek során, jóllehet a kitűzött programokat (pl. a kiállítás-látogatásokat) teljesítették, valójában végig az aranyalapról beszéltek.²⁹ Elutaztak Esztergomba is, az ott látottak inspirálták Gombrich 1935-ben, a *Magyar Művészetben* – Zádor Anna fordításában – megjelent *A Bécsi Oltár és az esztergomi múzeum fareliefjeinek történeti helyzete* című tanulmányát.³⁰

Goldgrundes in der Spätantiken Bildkomposition.) Különlenyomat az *Archaeologiai Értesítő* 1932–1933. évi XLVI. kötetéből, 5–36., 197–199.

²⁴ Zádor I. 2008. i. m. 124.

²⁵ Alois Riegl: *A későrómai iparművészet*. Ford. Rajnai László. Budapest, 1989. 18.

²⁶ Gombrich 1999. i. m. 190.

²⁷ Idézte Bodonyi 1932–1933. i. m. 36. alapján. Vö. Bodonyi 1932. i. m. 111.

²⁸ A bécsi iskola korabeli történetéhez, Schlosserhez, Sedlmayrhez, stb.: Hans H. Aurenhammer: Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus. *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*. Hrsg. Maria Theisen. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53., 2004. 11–55., illetve az idézett kötet további tanulmányai.

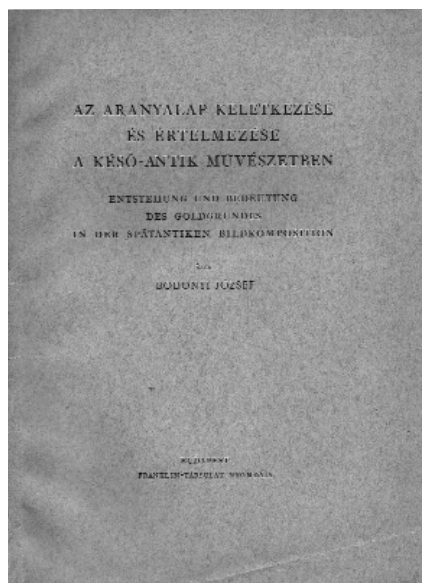
²⁹ Gombrich 1999. i. m. 190.

³⁰ Ernst Gombrich: *A Bécsi Oltár és az esztergomi múzeum fareliefjeinek történeti helyzete*. *Magyar Művészet*, 11. 1935. 223–228. Vö.: Gombrich 1994. i. m. 3.

Bodonyi disszertációjának rövidített verziója, *Az aranyalap keletkezése és értelmezése a késő-antik művészetben* címmel, részben ugyancsak Zádor Annának köszönhetően, illetve az ő közbenjárására jelent meg a Hekler Antal által szerkesztett *Archaeologiai Értesítő* 1932–1933-as kötetében.³¹ (3. kép) Nyilván nem véletlenül, hanem a szerkesztő felé tett gesztusként, a magyar nyelvű verzióba új hivatkozásként bekerült Hekler *Kunst und Weltanschauung* című, 1929-es tanulmánya is.³²

Még a bécsi egyetemi évek idején, a szünetekben, Bodonyi többször is megfordult Budapesten a Hekler által vezetett művészettörténeti intézetben. Itt azonban – Zádor Anna emlékei szerint – „idegenkedve fogadták, mint mindenkit, aki kívülről jött, pláne Bécsből...”. A mondat folytatása beszédes adalék a bécsi művészettörténeti iskola korabeli budapesti megítéléséhez is: „...az olyan gyanús hely, csak ülnek és fantáziálnak.”³³

Bodonyi neve 1980 után – már csak a könyv megjelenésének késése miatt is – újra és újra, ha nem is túl gyakran, de felbukkan a Zádor-Gombrich-levelezésben.³⁴ Gombrich tíz évvel később, 1990-ben újabb információkat közölt Zádor Annával a disszertáció koncepciójának formálódásáról és a közös budapesti szellemi munkáról. Gombrich emlékei szerint Bodonyi először nem a dolgozatban végül kifejtett és bizonyított hipotézisből akart kiindulni: „Nagyon jól emlékszem még a javaslatára: a késő antikvitásban a tér tudvalevőleg összeszűkül, az alakok és a környező tárgyak összelapítottnak hatnak, mintha egy üveglaphoz lennének nyomva. Az volt a javaslata, hogy az összepréselésnek ez a folyamata sűrítette úgymond a fényt arannyá.”



3. Bodonyi József: *Az aranyalap keletkezése és értelmezése a késő-antik művészetben*. Különlenyomat az *Archaeologiai Értesítő* 1932–1933. évi XLVI. kötetéből, címlap

³¹ Bodonyi 1932–1933. i. m. – vö.: Zádor Anna II. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. no. 55. 71. – vö. még: Markója Csilla: „Ellentétek keresztezési pontja vagy magad is”. Zádor Anna kapcsolatai és a magyar művészettörténet-írás a két háború között. *Zádor I.* 2008. i. m. 25–68.

³² Bodonyi 1932–1933. i. m. 30., 1. jegyzet.

³³ *Zádor I.* 2008. i. m. 159.

³⁴ Pl. Ernst H. Gombrich levele Zádor Annának [bélyegző a borítékon: 1983. XII. 28.]. MTA Könyvtár, Kézirattár, Ms 6394/156. A kiadás körüli bonyodalmakról: Ernst H. Gombrich levele Zádor Annának, 1988. XI. 17. Uo., Ms 6394/166.

Végül Gombrich győzte meg arról, hogy ez nem lehet „tartós teória”, és az ezt követő beszélgetésekből alakult ki a disszertáció ma ismert és már idézett konklúziója.³⁵ Gombrich 1996-ban, egy Ján Bakosnak írt levelében is említést tett a disszertáció születésének körülményeiről. Ebből a levélből értesülhetünk pl. arról, hogy a disszertáció utolsó, Riegl aranyalap-tézisét bíráló, több mint harminc oldalnyi excursusa csak azért került be a dolgozatba, mert Bodonyival az addig elkészült százhusz oldal kevésnek találták.³⁶ Disszertációja magyar változatában Bodonyi is kiemelte a Gombrichal folytatott beszélgetések jelentőségét. Az antik és a kelet-ázsiai tájfestészet, illetve az atmoszféra, a „fénytér” összefüggéseiről szólva írta: „Erre a lényegbevágó hasonlóságra dr. E. Gombrich hívta fel a figyelmemet azon baráti viták folyamán, melyeken e tanulmány nem egy gondolata csiszolódt.”³⁷ Gombrich a *Kritische Berichte* 1932/1933-as kötetében (ami valójában csak 1935-ben jelent meg) – Bodonyival egyetértésben – hosszú ismertetést közölt a disszertációról, bevezetőjében hangsúlyosan említve Bodonyinak az *Archaeologiai Értesítő*ben megjelent, a termékeny vitáikra emlékező baráti sorait.³⁸

A következő, 1936-os, *A magyar művészettörténetírás új útjai?* című, a *Budapesti Szemlé*ben közölt publikációjában Bodonyi Genthon István *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig* (1935) című könyvét bírálta.³⁹ (4. kép) Genthon a másik budapesti művészettörténeti intézet professzorának, Gerevich Tibornak volt az egyik legkedvesebb tanítványa. A recenzió címe – amint ez a kortárs olvasók számára is egyértelmű lehetett – utalás *A magyar történetírás új útjai* című, 1931-ben Hóman Bálint szerkesztésében megjelent kötetre, amelyben a *Művészettörténet* című fejezetet Gerevich írta. A Genthon könyvét ért kritika valójában – jóllehet taktikai okokból Gerevichet dicsérte – valójában Gerevich és a Gerevich-tanszék ellen íródott. (Ezért talán felvethető a hipotézis, miszerint Bodonyi még ekkor is inkább a Hekler

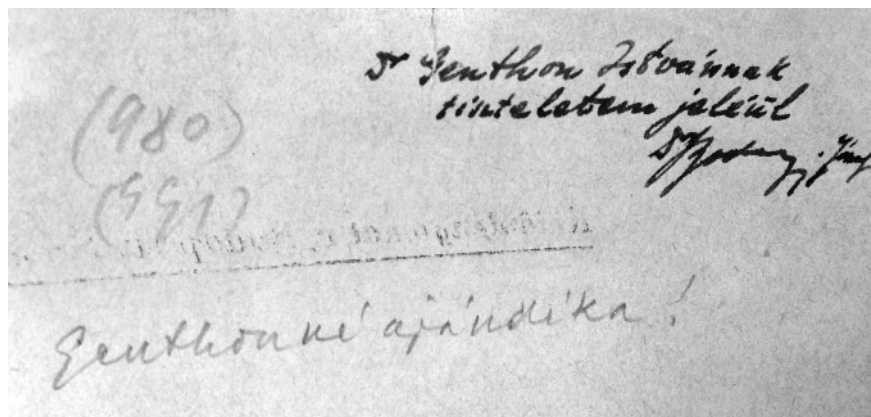
³⁵ Ernst H. Gombrich levele Zádor Annának, 1990. IV. 20. MTA Könyvtár, Kézirattár, Ms 6394/169. Köszönöm Bardoly Istvánnak, hogy a levélre felhívta a figyelmemet. A levélben Gombrich a szerzőség kérdéséről is írt. Valószínűleg ennek a levélnek a hatására, de az 1980-as előszóra hivatkozva beszélt róla 1992-ben Zádor Anna is. *Zádor I.* 2008. i. m. 124. A kérdésre – a Gombrich-levél publikálásával – egy következő tanulmányban visszatérek.

³⁶ Ernst H. Gombrich levele Ján Bakosnak, 1995. II. 15. A szerzőség kérdését is érintő levél Ján Bakos 1996-os tanulmányának függelékéként jelent meg. Bakos 1996. i. m. 259.

³⁷ Bodonyi 1932–1933. 17., 4. lábjegyzet.

³⁸ E. H. Gombrich: J. Bodonyi, Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition (*Archaeologiai Értesítő*, 46, 1932/3), *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, 5. 1932/1933. (1935) 65–75. A Bodonyi-ismertetéshez, vö. pl.: Richard Woodfield: Reading Riegl's *Kunst-Industrie. Framing formalism. Riegl's work*. Ed. Richard Woodfield. Amsterdam, 2001. 71–76.; illetve: Richard Woodfield: Ernst Gombrich: Iconology and the 'linguistics of the image'. (<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/woodfield.pdf>, utolsó letöltés: 2014. XI. 11.), 5–7., 20.

³⁹ Bodonyi József: *A magyar művészettörténetírás új útjai? A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásaiból*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 1999. 265–282. (Kommentár: Timár Árpád.) Timár Árpád: Bodonyi József művészettörténet-kritikája. *Ars Hungarica*, 22. 1994. 179–183.



4. Bodonyi József Genthon Istvánnak szóló dedikációja *A magyar művészettörténetírás új útjai?* című recenziójának különlenyomatán. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Könyvtára, ltsz. 24.659

vezette intézet felé tájékozódott.)⁴⁰ A Genthon-bírálatnak ezúttal csak két, Béccsel összefüggő aspektusát szeretném kiemelni. Mai szemmel talán túl szigorúnak, olykor túl élesnek tűnhetnek Bodonyi kritikai megjegyzései. Pedig Bodonyi „csak” egy *Kritische Berichte*-kompatibilis, az ott megszokott komolysággal megfogalmazott, a bírált kötet szerzőjét a befektetett munkával megtisztelő kritikát írt. Módszertani hivatkozásai is – Crocéra, illetve a „szigorú művészettudományt” hirdető Hans Sedlmayrre – a bécsi egyetemhez kötődnek, illetve különösen fontos a „művészettörténet reformjéért küzdő *Kritische Berichte*” hangsúlyos említése is.⁴¹ (E tekintetben ugyanakkor némiképp ironikus, hogy a Schlosser intézetében tanultakat épp a részben szintén Schlosser-tanítvány Genthon kötetének bírálatában alkalmazta.) Ugyancsak beszédes, ahogy a recenzióban Bodonyi, a Croce-rajongó Schlosser tanítványaként, a „magyar jelleg” művészettörténeti kutatásában a nemzetkarakterológia helyett – szokatlan és friss levegő ez a harmincas évek magyar művészettörténet-írásában – inkább a (legtágabban értett) nyelvtörténeti stúdiumok művelését javasolta.⁴²

A kéziratban maradt disszertáció mellett eddig csak ez a két, röviden ismertett írás alkotta Bodonyi tudományos *oeuvre*-jét. Tímár Árpád kutatásainak köszönhetően azonban két újabb, eddig nem ismert szöveggel bővült a Bodonyi-bibliográfia.⁴³ Az első – egyben időrendben is a legelső – cikk 1928-ban az *1928* című (mindössze néhány számot megért) művészeti, kritikai folyóiratban jelent meg.⁴⁴ Bodonyi

⁴⁰ Ugyanakkor, Zádor Anna emlékei szerint, Péter András is próbálta segíteni Bodonyit. *Zádor I.* 2008. i. m. 160.

⁴¹ Bodonyi 1999. i. m. 265. (jegyzet).

⁴² Bodonyi 1999. i. m. 272.

⁴³ Köszönöm Tímár Árpádnak, hogy a két cikket előadásomban és e tanulmányban bemutatthattam.

⁴⁴ Bodonyi József: *El Greco* (Domenico Theotocopuli). *1928*, 1. sz., 16–17., 2. sz., 37–38. A cikk teljes

ekkor még a freiburgi vagy a párizsi egyetem hallgatója volt. Az *El Greco* című, két részben megjelent írásban nagyjából az 1921-ben elhunyt Max Dvořák *Greco és a manierizmus* című tanulmányának a gondolatmenetét követte, kivéve, hogy Michelangelóról egyáltalán nem ejtett szót, végig csak a velencei festészet hatásáról beszélt. Dvořák posztumusz, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* című kötetét, amelyben az idézett tanulmány is megjelent, 1924-ben egykori bécsi hallgatói, Wilde János és Karl M. Swoboda adták ki. A cikk egy pontján Bodonyi, a kései művek kapcsán elismeréssel és név szerint is hivatkozott a pár éve elhunyt bécsi professzorra, Schlosser egyetemi elődjére: „Greco későbbi, még mindig teljes erejű korszakában, nemcsak az alakok csoportjai kerülnek a diagonális mellé, de maguk a szereplők is megnyúlnak, aránytalanul keskenyek lesznek, mindinkább felfelé törekszenek, aminek folytán a levegő is kevesebb lesz, az alakok csak a vertikálisban nem töltik meg a teret. Találón mondotta a halhatatlan emlékü Dvořák: összenyomott és levegőtlen.”⁴⁵

Mai ismereteink szerint Bodonyi utolsó publikációja is a bécsi egyetemi közegehez kötődött, talán az egyetlen helyhez, ahol igazán otthon érezte, érezhette magát. A *Pester Lloyd*-ban 1939. január 14-én megjelent cikk címe is sokatmondó: *Julius v. Schlosser und die Wiener Schule der Kunstgeschichte*.⁴⁶ Az írás aktualitását Schlosser másfél hónappal korábbi halála adta. (Gombrich is megemlékezett közös professzorukról a *The Burlington Magazine*-ban.⁴⁷) Bodonyi alapkérdése így hangzott: „E nagyszerű férfiúra emlékezve aktuálisnak tűnik a kérdés, mi is az a »bécsi iskola«, amely oly sok jelentős művészettörténészt adott a szakmának.” A Schlosser-nekrológban adott válasza így hangzott: „A bécsi iskola tartalmi-gondolati munkájának középpontjában kezdettől fogva a művészettörténet elméleti alapjainak kérdése, illetve a tudományos módszer problémája állt.”⁴⁸ Majd gyors, találó mondatokban áttekintette a bécsi iskola egymással is rivalizáló generációinak és elméleteinek történetét, kiemelve Franz Wickhoff, Riegl és Dvořák teljesítményét. Ezt követően tért át Schlosserre, a következőképp jellemezve a számára oly ismerős és meggyőződéssel követett metodikai irányt: „J. v. Schlosserre várt a feladat, hogy megteremtse azt a szilárd, valóban filozófiai alapot, amelyre egy igazi szellemtudományt építeni lehetséges. A következő égető kérdésekről van szó: mi is tulajdonképpen a művészettörténet, mit jelent számunkra a *művészet* és a *történet* kifejezés? E kérdéseken töprengve a nagy olasz filozófus, Benedetto Croce munkássága vált számára irányadóvá.”⁴⁹

szövege az *Enigma* jelen számában (no. 80., 2014) olvasható.

⁴⁵ Bodonyi 1928. i. m. 37.

⁴⁶ Julius v. Schlosser und die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Von Dr. Josef Bodonyi. *Pester Lloyd*, 1939. január 14., 6. A cikk teljes szövege, Hessky Orsolya fordításában, az *Enigma* jelen számában (no. 80. 2014) olvasható.

⁴⁷ Ernst Hans Gombrich: Obituary of Julius von Schlosser, *The Burlington Magazine*, 74. 1939. 98–99.

⁴⁸ Bodonyi 1939. i. m. 6.

⁴⁹ Uo.

Ha tényleg ez Bodonyi utolsó publikációja, akkor mindaz, amit a Schlossernekrolóiban megírt, tragikusan szimbolikus foglalata saját élete előző, az 1929/1930-as bécsi beiratkozástól számítható tíz évének is. Egy be nem futott – egy meg nem futhatott – pálya szaggatott, de önmagába visszatérő íve: Schlossertől Schlosserig. Zárásképp annál szebbet és fontosabbat úgysem tudok mondani, mint amivel Gombrich zárta 1980-as előszavát, ezért őt idézem: „Legyenek műve olvasói emlékezetének őrzői is.”⁵⁰

⁵⁰ Gombrich 1999. i. m. 191. Bodonyi aranyalap-tanulmányát nem csak a művészettörténet-írás története iránt érdeklődők ismerik, hangsúlyos hivatkozásaival – pl. a *Tér - kép - szó* című szövegének a „Semmi”-problémáját tárgyaló Bodonyi-fejezetében, egyetemi tanárként, vagy a *Cézanne és a múlt* című kiállításához kapcsolódó előadásaiban – Jovánovics György is Bodonyi emlékezetének őrzői közé tartozik. Vö. pl. Jovánovics György: *Tér - kép - szó*. (http://mta.hu/data/cikk/10/75/1/cikk_107501/Jovanovics_Gyorgy.pdf, utolsó letöltés: 2014. XI. 11.), 5–7.

BODONYI JÓZSEF KÉT ELFELEDETT ÍRÁSA¹

EL GRECO (DOMENICO THEOTOCOPULI)²

A velencei festészet az itáliai művészeteknek az az alkotó eleme, melyet folytonosan előrehaladó változatosságával a kiapadhatatlan problémák kiapadhatatlan kútjának nevezhetünk. Az egy Tizian négy emberöltőn keresztül tartó munkássága után az iskola tanítványai meg nem szűnő munkával ápolták a tradíciók által számukra kézenfekvővé lett sajátos irányt. Habár a lüktető elevenség Paolo Veronesénél egy pillanatra megállapodni látszik, már ott áll vele szemben Tintoretto, aki magas művészetté emeli a Parmigianinónál még félszegen jelentkező manierizmust. A szerencsés Velence ekkor ismét megtalálja a széles és egyenes utat, melyet először Gentile Bellini és Giorgone törtek és egyengettek az utódok számára.

Nem lett volna méltó Tintorettohoz, ha egyszeriben elszakad az iskola hagyományaitól. Első műveinél szembeötlő az alakok felépítésének és a térbeli berendezésnek klasszicitása, később azonban alakjai veszítenek plasztikusságukból, a fény már nem egy megállapított forrásból ömlik, hanem elszórtan hálózza át a felületet. Érett művészetében már láthatjuk a hajlékony, a mozgásban levő, pillanat alatt rögzített alakokat, a színhatások sajátos felismerését, egyszóval minden jellemzőjét a manierizmusnak. Ennek a stílusmozgalomnak a legszélső pontján azonban nem Tintoretto, hanem El Greco (Domenico Theotocopuli) áll.

Csodált és lenézett művész. Tiziannak, majd Tintorettonak tanítványa. Ennek megfelelően művészetét két korszakra oszthatjuk. Az első egybeesik olaszországi tartózkodásának idejével. Ekkor még uralkodnak rajta a tizianói hatások. Térbeli elrendezése, alakjainak vonalozása nem különbözik a velencei iskola korábbi stílus-törévéseinek természetétől. Színei még alig tompítottak. Nemsokára azonban spanyolországi tartózkodása alatt kibontakoznak belőle egyéniségének összes jellemzői. Felfogása az alakok elhelyezéséről egészen újszerű. A kompozíciók zárt szerkezetre törekszenek, az alakok egyetlen vonalra tömörülnek, nem töltik be a teret, hanem a kontúrok mögött tág levegőt hagynak. Az alakok egyszerűsödnek, szinte légies vonatkozást nyernek. Tárgyait a vallásosság köréből veszi, de ezek a tárgyak ecsetje

¹ Közreadja Tímár Árpád és Gosztonyi Ferenc. Jegyzetek: Bardoly István.

² 1928, 1. sz., 16-17., 2. sz., 37-38. – A Budapesten kiadott 1928. című irodalmi, művészeti, kritikai folyóiratnak összesen két száma jelent meg 1928-ban, októberben és decemberben. Felelős szerkesztője Neugebauer Frigyes, főszerkesztője Reinhold Alfréd, szerkesztői Wagner György és Glatter Miklós, azaz Radnóti Miklós voltak. Ld.: Sebők Melinda: Radnóti Miklós szemléletváltása a babitsi hagyomány útján. *Tiszatáj*, 62, 2008, 2. 95-96.

alatt átalakulnak; súlyosabbak lesznek, megrázó drámaiságot szívnak magukba. Nem igyekeznek tőlünk távolodni, mint Rafaelnél, hanem közelünkben maradnak, természetes mozgalmasságot vesznek fel, ami velejárója az egyszerűséggel kapcsolt alakításnak. Elgondolásai idegenszerűleg hatottak korára, mert a dolgok kifejezhetetlen mélyére tudott leszállni, analizálta a lelkeket és a benne visszamaradt reflex-momentumokból állította össze kompozícióit. Kétségtelen képessége volt minden-szerű ábrázoláshoz, a technika semmiféle útja nem volt előtte ismeretlen. Minden megmozdulása sejteti a benne robbanó erők kitöréseit, vulkányszerű, erre-arra hömpölygő lávafolyamokat, melyeknek füstje minden körülvevőt beborít.

Elhibázott dolog ezt a művészt a spanyolok közé beskatulyázni. Minden alanyi és tárgyi fogalom, mely nála jelentkezik, az olasz mesterek közé utasítja.

Ide sorolják Theotocopulit tanulmányai s művészi működésének összeredményei is az olaszok sorában szerez helyet számára. Bár egyéniségének teljes érettsége csak a spanyolországi Toledóban mutatkozik, ahol magába zárkózva, hasonlóan Párma mesteréhez, dolgozott, mégis munkásságának ez a periódusa zárja le az olaszok stílusproblémájának egy teljes fejezetét.

Mert amit ő alkotott, nem más, mint reakció, visszahatása a nagyok kényszerű küzdelmének, amelyből csak új problémák részleges, majd teljes megoldásával lehetett sebzetlenül kikerülni. Közötte és mesterei között már fáziskülönbség van. Formaköve ennek az imént említett új kompozicionális felfogás és talányos színezés, de ez nem áll meg a már mondottaknál. Greco későbbi, még mindig teljes erejű korszakában nemcsak az alakok csoportjai kerülnek a diagonális mellé, de maguk a szereplők is megnyúlnak, aránytalanul keskenyek lesznek, mindinkább felfelé törekszenek, aminek folytán a levegő is kevesebb lesz, az alakok csak a vertikálisban nem töltik meg a teret. Találón mondotta a halhatatlan emlékü Dvořák: összenyomott és levegőtlen. Az a kevésszámú tájkép, amit Greco oeuvre-jében találunk, szintén példás igazolója ennek a differenciálódott ábrázolási készségnek. Toledo látképe minden rafinált eszköz nélkül megfestve, az elhatároló képességnek, mondhatni impresszionista látásnak, koncentrált benyomásoknak, valami nevezhetetlen energiával egyesült megnyilatkozása. Felújuló eszméket, néha talán ismerősnek tetsző témákat látunk meg nála, de ez ecsetje alatt egészen ritka mondanivalókkal gazdagodik, mint „A lovas a meztelen férfivel”, de különös[en] Orgaz gróf temetését ábrázoló képein észrevehető. Igyekszik magát feladatához híven kifejezni és ehhez új technikai módokat alkalmaz. Nem ismeretlen előtte a reflex-színek egy formája, de emellett bíbor és lila színeket is találón alkalmaz.

Greco tehát főalakja a manieristáknak és valósággal bezárója a tulajdonképpeni velencei iskolának. Csakhogy a mestereknek és művészeknek ez az utolsó tagja nem elégszik meg a halk szavú epigonok szerepével. Tele van kora számára érthetetlen rejtélyességgel, megoldhatatlansággal és így történik, hogy az utolsó velencei tanítvány megelőzi saját korát.

Miért?

Az olaszok művészete után az elsőbbség átszállott a hollandokra, spanyolokra, flamandokra, franciákra. Greco csaknem ismeretlen volt előttük. Forrongtak, alakul-

tak és változtak a stílusok. A múlt század végén azután az eddigiektől merőben különböző új irányok születtek. Emberek és művészek természete, hogy ha újaknak tartják magukat, mégis igyekeznek kapcsolatot találni valakivel a régiek közül. Greco volt az, akivel e kapcsolat lehetőségessé vált. Mert csakugyan, Greco közelebb áll hozzájuk, mint saját korához. Az ő megértéséhez századoknak kellett elmúlniuk, hogy olyanok jöjjenek, akik látni tudnak az ő szemével. Innen fakad hallatlan népszerűsége; ma már ő áll a keresett mesterek élén, a régiek közül ő érthető meg a legjobban a maiak számára.

De ez is a velencei iskola dicsősége.

1928

JULIUS VON SCHLOSSER ÉS A MŰVÉSZETTÖRTÉNET BÉCSI ISKOLÁJA³

Bécsben nemrégén elhunyt Julius von Schlosser professzor, aki 14 év óta a szűk szakmai körökön kívül is nagy elismertségnek örvendő bécsi művészettörténeti iskola élén állt, s alig egy évvel ezelőtt vonult vissza a katedrától.

E nagyszerű férfiúra emlékezve aktuálisnak tűnik a kérdés, mi is az a „bécsi iskola”, amely oly sok jelentős művészettörténészt adott a szakmának. A művészettörténet tudománya valójában a romantikus filozófia leánygyermeké, amely a múlt örökségei felé fordulást szorgalmazta. Hogy tudományként nagykorúvá válhasson és megszabadulhasson az elvont művészeti teóriák kötöttségeitől, szüksége volt egyrészt az egyes műtárgyakkal való közvetlen kapcsolatra, másrészt a szigorú történeti-filológiai kutatómunkára.

Amikor Schlosser átvette a tanszéket, már csodálatra méltóan jelentős tudományos munka állt mögötte, amely éppen a bécsi iskola két érdeklődési területén mozgott. A bécsi Kunsthistorisches Hofmuseumban, ahol az általa elsőként tudományos szempontok alapján feldolgozott pompás szobor és iparművészeti gyűjtemények igazgatója volt, az egyes műtárgyakkal való folyamatos és közvetlen munkakapcsolatnak köszönhetően publikációk sora született – többnyire úgynevezett „katalógusmunka” – amelyek közül itt csupán egy dolgozatot említünk meg (*Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späteren Mittelalter*), amelyben az egyes műemléktől példásan jut el a középkor művészeti nyelvezetének általános problematikájáig. Először itt fejt ki teljes világosságában, hogy a középkori művészet hogyan alkot minták és előképek (*similes*) alapján; lényegében anonim, a mi fogalmaink szerinti eredetiséget nem ismeri.

Amit azonban Schlosser a bécsi iskola másik előnyben részesített területén, a filológiában alkotott, ahhoz képest elődeinek minden ilyen jellegű munkája csupán kezdeményezésnek tekinthető. Forrásokat kutató hosszú munkájának megkoro-

³ Julius v. Schlosser und die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Von Dr. Josef Bodonyi. *Pester Lloyd*, 1939. január 14. 6.

názása a *Die Kunstliteratur* című alapmű. Ez a könyv nem csak szisztematikus és kritikai feldolgozása a nyugati világ 1800 előtti azon írásos forrásainak, amelyek művészekről és művekről közölnek tetszőleges tudnivalókat, hanem olyan művészet-tudományi kutatási deziderátum is, amelynek létrejötté csakis Schlosser példa nélküli olvasottságának és alapos humanista nevelésének köszönhető. A mű egyben a művésztörténet-írás elmélete és története is. Schlosser tudós munkájának legjellemzőbb vonása, hogy a látszólag halott anyag az ő kezei közt életre kel. Soha nem ír olyasmiről, amellyel ne került volna személyes kapcsolatba, amelyet nem tapasztalt meg vagy élt át teljes egészében.

Bármennyire is nem volt ínyére a professzorátus, a bécsi iskola szempontjából is fontos tevékenysége mégis ekkor kezdődött. A bécsi iskola tartalmi-gondolati munkájának középpontjában kezdettől fogva a művésztörténet elméleti alapjainak kérdése, illetve a tudományos metódus problematikája állt. Míg a pozitivist generáció tagjának számító Wickhoff egzakt, objektív „természettudományos” módszer kialakítására törekedett, Riegl a művészet fejlődéséről kialakított nagyszerű rendszerében filozófiai megalapozottságot keresett, még ha néha túlságosan pszichologizálónak is vált. Végül M. Dvořák a szellemtörténeti módszert vezette be, amikor a formalista szemléletmódot világnézeti szemlélettel próbálta meg helyettesíteni. J. v. Schlosserre várt a feladat, hogy megteremtse azt a szilárd, valóban filozófiai alapot, amelyre egy igazi szellemtudományt építeni lehetséges. A következő égető kérdésekről van szó: mi is tulajdonképpen a művésztörténet, mit jelent számunkra a *művészet és a történet* kifejezés? E kérdéseken töprengve a nagy olasz filozófus, Benedetto Croce munkássága vált számára irányadóvá. Schlosser olvasmányos és szellemes stílusában a *Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst* című rövidebb írásában fogalmazta meg módszertani hitvallását. Mivel a stílus – a szó értelme erre tanít – a művész kézírásának felel meg, a „stílus”-történetnek a nagy mesterek történetének kell maradnia, a kiemelkedő művészek stafétájának. A művészet tehát a zsenik művészete, nincs előfeltétele, nincs elő- és utótörténete, nincs fejlődése. Nem befolyásokról és benyomásokról van szó, hanem az egyszerű kifejezésről. Ezért a monográfia, még inkább az esszé a belső és nem a külső irodalmi formája minden „stílus”-történetnek. De mivel a művészet nyelv is egyben, amint a nyelv pedig művészet, ezért minden, aminek a tulajdonképpeni „stílus”-történetben nincs helye vagy létjogosultsága, a nyelvtörténetbe kerül át, amely tehát az alkotó egyéniségtől független problémák fejlődésének a megjelenítése – azaz „stílustörténet” a szó régi jelentésében. Schlosser természetesen leküzdötte a ráörökített problémákat, mint pl. Riegl „történeti grammatikáját” vagy Dvořák ötletét a szellemtörténetről. Saját elképzelései és értelmezése szerint alakította át őket, s ezáltal alkotott valóban maradandót. Ebben érhető tetten Schlosser tényleges üzenete a bécsi iskola számára.

Bár az utóbbi időben tanárként már nem tevékenykedett, halála fájdalmas hiányt jelent a művésztudomány számára.

1939

Hessky Orsolya fordítása

Tímár Árpád

ELEK ARTÚR BÁTORSÁGA

A múlt idő nagyon gyorsan elkoportatja még a legnagyobbak emlékét is. A közvetlen, személyes benyomások, élmények hordozói lassan kihálnak, a kerek évfordulók kötelező megemlékezései egyre színtelenebbek, lélektelenebbek – ismétlődnek, átöröklődnek a kötelezően elmondandó közhelyek. A kultúra szerényebb munkásainak azonban még az évfordulóit sem tartja számon az emlékezet. Egy-egy korszak nagy generációjából csak a legnagyobbak maradnak meg, a mellékszereplők sokszor megállíthatatlanul eltűnnek az összkép háttérében.

Nem különbözik ettől Elek Artúr emlékének a sorsa sem. Halálának harmadik évfordulóján, 1947-ben még emlékestet rendeztek a tiszteletére, ahol elhangzott Illyés Gyula Elek Artúr halálára írt verse, Fenyő Miksa, Fülep Lajos, Tersánszky Józsi Jenő emlékeit mondta el, a kritikusról Pogány Ö. Gábor beszélt s Fischer Anni Chopin gyászindulóját adta elő.¹

A későbbiekben megjelent róla néhány emlékezés,² egy kis irodalomtörténeti könyvecske is készült munkásságáról,³ 1959-ben kiadtak egy kötetnyit novelláiból,⁴ 1996-ban pedig művészeti írásából.⁵ Évtizedenként egyszer-egyszer talán szóba kerül a neve.

De az idő múltával nemcsak elkopnak az emlékek, gyakran el is torzulhatnak, hamissá válhatnak, a valóban fontos, jellemző vonások helyébe olcsó, felszínes, hatást vadászó elemek kerülhetnek. Sokszor még a legnagyobbaknál is. Elég csak arra utalni, hogy az utca emberének mi jut eszébe elsősre Van Gogh vagy Csontváry nevének említésekor.

Valami hasonló torzulás fenyegeti Elek Artúr emlékét is. A *Kortárs* című irodalmi lap 1987. októberi számában megjelent egy terjedelmes válogatás Elek Artúr, Fülep Lajos és Füst Milán egymásnak írt leveleiből.⁶ A közreadóknak nyilván nagyon érdekesnek tűnt, hogy három egymást jól ismerő barát leveleikben mit mondanak

¹ A rendezvény meghívója Fülep Lajos hagyatékában található. MTAK Kézirattár, Ms 4555/31.

² Gellért Oszkár: *Kortársaim*. Budapest, 1954. 324–326.; Farkas Zoltán: Elek Artúr emlékezete. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 60. 1956. 336–344.; Bóka László: *Arcképvázlatok és tanulmányok*. Budapest, 1962. 46–48.; Gyergyai Albert: Elek Artúr. *Forrás*, 9, 1969, 4. 39–41.

³ Marianna D. Birnbaum: *Elek Artúr pályája*. Budapest, 1969.

⁴ Elek Artúr: *A platánsor*. Vál. bev. Vajda Miklós. Budapest, 1959.

⁵ Elek Artúr: *Művészek és műbarátok. Válogatott képzőművészeti írások*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1996.

⁶ Benedek Mihály – Márványi Judit: Elek Artúr – Fülep Lajos – Füst Milán levelezéséből. *Kortárs*, 31, 1987, 10. 93–120. A folyóirat-közlés szemelvényes volt, azóta a levelek teljes terjedelmükben megjelentek. Az idézeteket az új kiadásból vesszük.

az éppen napirenden lévő ügyekről egymásnak s egymásról, a harmadik háta mögött. Az összeállításból – akarva-akaratlanul – az az összkép alakul ki Elek Artúrról, hogy ő valamiféle határozott véleményt kimondani nem tudó, művészethez valójában nem értő, finomkodó széplelek volt.

Füst Milán ugyanis egyik levelében hosszabb elmélkedést rögtönzött arról, hogy barátai, ismerősei közt többen az „ibolyás urak” közé tartoznak. Hogy miért kerültek szóba ezek a barátok, annak nagyon prózai oka volt. Ekkor jelent meg Füst Milán regénye, *A feleségem története*, s felhívta egyik barátját, hogy a véleményét megtudja: „Azt kérdeztem tőle telefonon, hogy hogy tetszett a regényem? – »No, szó sincs róla, nagyon szép, sőt érdekes is... de azért persze megvannak a magam kritikai észrevételei is« – feleli fürgén. Nyugodtan, közönyösen.” A fenntartások nélküli dicséret elmaradása, a rajongó lelkesedés, a szuperlatívuszok hiánya mélyeséges csalódást okozott a hiúságában megbántott Füst Milánnak, aki ótestamentumi próféták pózában tetszelegve ostromozta az „ibolyás urakat”, a se hideg, se meleg széplelkeket, akik „ifjúkorukban elhatározták, hogy tökéletesek lesznek: az irigységet ők nem akarják ismerni, a kárörömet meg fogják vetni, disznólkodni nem fognak, sem káromkodni, [...] mértéketlenségek lesznek [...] nem szeretik a túlzást [...] mindig higgadtak lesznek [...] a trágárságot megvetik [...] még a viccet sem szeretik. [...] Ezek a papírkedvelők, ezek az Ambrus Zoltán-imádók, ezek a szép-lelkek! Ezek a literary gentlemanok ibolyával a gomblyukaikban. [...] Becsületes emberek ezek persze, csak épp hogy pomádéból vannak, pedig nem ilyenek teremtette őket az Úr! Egy porcikájuk sem él. [...] S hogy aztán az ilyen embernek mi köze van a művészethez, irodalomhoz, azt kérdezni sem kell, mikor ebben minden az ösztönösség s az érzékek élettelmes frissessége a legfőbb bíró?”

Hogy kire vonatkozik a leírás, a jellemzés, azt Füst Milán rejtvénynek szánta: „No tudja-e már, kiről beszélék?”⁷ – biztatta Fülepet.

Bár a jellemzésben szereplő Ambrus Zoltánra vonatkozó megjegyzés szinte egyértelművé teszi, kire gondolt Füst Milán – hiszen köztudott volt, hogy Elek Artúr évtizedeken át melengette magában azt a tervet, hogy írni fog Ambrus Zoltán művészetéről, Fülepet először úgy tett, mintha nem találta volna ki a megfajtást: „hiába töröm a fejem, nem tudom kitalálni, kik azok az ibolyás cretinek, akikről ír. Elárulom, hogy rossz rejtvényfejtő vagyok.”⁸

A találóskérdés-játék azután több levélben folytatódott: „Hogy pedig ki az az ibolyás irodalmi gavallér, nem mondom meg, ha ennyi jellemzésem után sem találta ki, [...] még elájul, ha megtudja. Mert, úgy látszik, túlságosan szereti a barátait s ennél fogva nem jól ismeri őket. De én igen, én igen, mert én egy gonosz disznó vagyok.”⁹

Fülepet újra azt írta: „mondja már meg az ibolyás gavallérokat – én előttem senki olyan módon nem szólt még, barátaimat nagyon is jól ismerem.”¹⁰

⁷ Füst Milán Fülepet Lajosnak (Budapest, 1942. X. 26.). *Fülepet Lajos levelezése IV. 1939–1944*. Szerk. F. Csanak Dóra. Budapest, 1998. 286–287.

⁸ Fülepet Lajos Füst Milánnak ([Zengővárkony, 1942.] XI. 5.) Uo., 293.

⁹ Füst Milán Fülepet Lajosnak (Budapest, 1942. XI. 9.). Uo., 296.

¹⁰ Fülepet Lajos Füst Milánnak ([Zengővárkony, 1942. XII. 4.). Uo., 302.

Füst Milán válaszként megismételte dörgedelmeit „az ibolyacsokros irodalmi finom lelkekről [...] akik elhatározták, hogy tökéletesek lesznek”, s azt hangsúlyozta, hogy ez nem természetes viselkedés, hogy ez valami csinált, valami művi, „az egyszerűségnek, természetességnek, igazságosságnak, mértékletességnek, szenteségnek, továbbá a folyamodványi szabatoságnak legremekebbül csinált homunkulusza. Műember, aki becsületes is, igaz is, valóban (s ezért szeretem is,) csakhogy túlságosan az, ennél fogva egyetlen szava sem igaz. [...] akiben csöppnyi nincs a csirkefogóból, - Úristen, nem ember az.”¹¹

Füst Milán a maga heves indulatosságával, gonoszkodó kajánságával valóságos torzképet rajzolt Elek Artúrról. Fel lehet fogni ezt a levélváltást ártatlan csipkelődésnek, szerepjátéknak, stílusgyakorlatnak, de az semmiképp sem lenne jó, ha valaki azt hinné, ez a jellemzés hű képet ad Elek Artúrról, s ez öröklődne tovább róla.

Elek Artúr ugyanis nem volt lila széplélek, nem volt félszeg, finomkodó, gyáva, konfliktust kerülő megalkuvó. Talán szerencsésebb, ha alakjának felidézésekor Fülep véleményére támaszkodunk.

Fülep a levélváltás során annyiban reagált Füst Milán vádjaira, hogy visszautasította Elek magatartásának művi voltát. „Hát, kedves Barátom, téved! A mi barátunk nem nevelte, csinálta magát azzá, ami, hanem annak született. [...] amint vannak animae naturaliter christianae, úgy vannak animae naturaliter violacae. [...] szentnek is születni kell.”¹² Ám az igazi választ - ezt a gondolatot folytatva - az 1947-ben elmondott emlékbeszédében adta meg. „Valami ilyenféle egyszerűség, egyöntetűség, azonosság, évjáratonként, időjárás szerint nem-változékonyság, magához és barátaihoz való hűség volt benne. Tehát nem negatívum, hanem pozitívum. Nem íznelküliség, zamatnélküliség [...] így éltünk, üdítettük magunkat vele, tudva, hogy őt mindig azonosul megtaláljuk, amikor éppen őrá van szükségünk, [...] Ő nem mámorosított meg, nem ragadott el, nem exaltált - megnyugtatót, csillapított, megbékéltetett, felüdített. [...] Mert az egész egy matéria. A külső a belsőnek természetes, anyagszerű következménye, csak az intenzitása foka, a sűrűsége más. A kívül és a bent ugyanaz. Csak kívül szívességgé, szolgálatkészséggé, barátsággá könnyebben, ami bent maga az élete értelme, az a nem józan okosságból, vagy erkölcsi megfontolásból választott, hanem eleve elrendelésszerűen, az itt állók, másként nem tehetek másíthatatlanságával, mégis önként is javallva és vállalva lényévé és sorsává sűrűsödött jósága, becsületessége, hűsége és szeretete - hogy csak ezek az elnyűtt szavaink vannak rá! [...] megnyugtatót, valami egészen egyetlen módon. Az igazán lényegesnek, az egyetlen szükséges dolognak jelenlétét éreztem ilyenkor, [...] Elég volt vele együtt lenni, együtt ülni - [...] Vannak emberek, akiknek pusztán léte és jelenléte erkölcsi erőtelep és cselekvés.”¹³

¹¹ Füst Milán Fülep Lajosnak (Budapest, 1942. XII. 8.). Uo., 305.

¹² Fülep Lajos Füst Milánnak (Z[engő]Várkonyi, 1943. I. 2.). Uo., 319.

¹³ A kézirat Fülep Lajos hagyatékában. Fülep Lajos beszéde az Elek Artúr emlékezetére tartott ünnepélyen. Vázlat. [1947.] MTAK Kézirattár, Ms 4555/30.

De Elek Artúrnak nemcsak emberi nagyságát érdemes felidézni, hanem szakmai teljesítményét is. Mert az sem igaz, hogy nem értett a művészethez. Pályaképeinek felvázolását azzal kell kezdenünk: életre szóló élménye volt, hogy a középiskolában Péterfy Jenő tanítványa lehetett, az egyetemen magyar-francia szakos tanárnak készült, tanulmányait azonban anyagi körülményei miatt nem tudta befejezni, nagyon fiatalon újságíró lett. Kezdetben szépirodalmi, irodalomkritikusi ambíciói voltak, első igényesebb írásai a *Magyar Géniusz*, a *Figyelő* és a *Szerda* című folyóiratokban jelentek meg, majd a *Nyugat*nak lett – indulásától kezdve – munkatársa. Szoros kapcsolatban állt az irodalmi élet legkiválóbbjaival Adytól Osvátig, a hozzá legközelebb álló barát Móricz Zsigmond volt. A képzőművészeti közélet szereplői közül Petrovics Elek, Hoffmann Edith, Lyka Károly, Réti István tartozott közelebbi barátai közé. Fordított is szépirodalmat, elsősorban olasz és francia nyelvből. Az *Ujság* című napilapnak negyven éven át állandó, belső munkatársa, képzőművészeti rovatvezetője volt. Írt kritikát, glosszát, tárcát – irodalomról, néha még színházról és zenéről is, s az évek haladtával egyre gyakrabban képzőművészetről. A nagy műcsarnoki, Nemzeti Szalonbeli gyűjteményes kiállítások bírálata mellett évfordulós cikkek, nekrológok, egyéni kiállítások ismertetései sorjázta. Sok száz képzőművészeti tárgyú írást publikált.

Keményen bírálta az elavult műcsarnoki művészetet, de az értéket, a minőséget minden alkotónál elismerte, bármilyen csoporthoz vagy irányzathoz tartozott is. Megértő jóindulattal figyelte a fiatal tehetségek első próbálkozásait, nem zárkózott el a merészebb újító törekvések elől sem, bár nem volt az avantgárd törekvések harcos híve, ízlésének, toleranciájának határa a nonfiguratív absztrakciónál húzódtott.

Érdemes néhány felfedezését, maradandó megállapítását felidézni.

Az első közt, már 1910-ben felfigyelt Egry József művészetére: „Érdekes egyéniség, akiben nagy erő és stílusérzék lakik”.¹⁴ Kernstokról – 1911-es nagy kiállításakor – azt írta: a „legvonzóbb művészegyéniségek egyike [...] s pályája a legtanulmányosabb”.¹⁵ Dicsérte Pór Bertalan Népopera-beli falképét: „Kompozícióban ez a hatalmas festmény szinte ideálisan sikerült.”¹⁶ Korán felismerte egy-egy művész fejlődésében a félresiklás lehetőségét is: Kádár Béláról írta 1912-ben: „Kiválóak a lovai; [...] A figuráknak a térben elhelyezése kiválóan sikerült; ahogy [...] a csoportokat mint tömegeket egyensúlyosan osztja szét a síkon, az máris nagy készségre és kitűnő érzékre vall. Általán az új törekvések területén való készsége a legimponálóbb ezeken a munkáin. Csak előadásának nagy könnyedsége aggodalmas egy kissé.”¹⁷

Lelkesen üdvözölte Femes Beck Vilmos „tiszta szobrászi felfogás”-át, „azok közé a kevesek közé tartozik, akik a magyar szobrászművészet reménységét jelentik.”¹⁸

¹⁴ (e. a.) [Elek Artúr]: A Művészház kiállítása. *Az Ujság*, 1910. szeptember 11. 35. – „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény. I–III. 1901–1912.* Szerk. Tímár Árpád. Budapest – Pécs, 2009. II.: 436.

¹⁵ Elek Artúr: Kernstok Károly pályája. *Az Ujság*, 1911. november 25. 14–15. – *Az Utak* i. m. III.: 254.

¹⁶ Elek Artúr: Pór Bertalan nagy freskója. *Az Ujság*, 1911. december 3. 69. – *Az Utak* i. m. III.: 273.

¹⁷ (e. a.) [Elek Artúr]: A Művészház csoportos kiállítása. *Az Ujság*, 1912. április 28. 22. *Az Utak* i. m. III.: 381.

Nagy lehetőségeket látott a Nyolcak tevékenységében: „Ezek a fiatal művészek és azok, akik érzelmeikkel meg törekvéseikkel hozzájuk tartoznak, igen érdekes, sőt izgató korszakát jelentik újabb művészetünknek. Ők jelentik egy szebb jövődőknek készületeit, azt forrongást, melyből majdan tisztulás következik, [...] Kiállításuk a fiatalságot képviseli, s a fiatalságban azt, ami legbiztatóbb benne: a nagy céloknak megalkuvás nélkül való keresését.”¹⁹

Uitz Béla művészetének jelentőségét is felismerte már első bemutatkozásakor: „kivételes tehetség indul vele útjára. Csupa szén- és néhány tollrajza látható a kiállításon, egytől egyig nagyszabású felfogású munkák. [...] nagy temperamentumú művész, rajzaiban igazi erő érzik. Kompozíciói még nem eléggé képszerűek, de azt majd megtanulja. [...] Ha az élet túlságosan meg nem nehezíti fejlődését, nagy jövő vár rá.”²⁰

A legmerészebb, legszélsőségesebb törekvések képviselőit sem gúnyolta soha, megírta, mi az, amit már nem tart művészetnek, s tehetségükre apellálva megpróbálta őket visszaterelni a természetközeli látásmódhoz. Tanulságos, ahogy Galimbertiék első nagy kiállítását megbírálta. „Régebben – és ez a szó művészetük történetében körülbelül négy esztendő jelent – amikor még azt keresték a természetben, ami benne van, vagyis formájukat és színeiket, meglepően szép képeket festettek. Azokon látszanak pozitív képességeik: rajzoló készségük, színérzékük. Naturalisztikus munkák azok, tájrészletek, csendéletek, elvétve akt-festmények. Erejük a színezésükben van. Párizs azonban végül megtévesztette őket: bejelentették a Cézanne formabontó irányát túlzásba vivő áramlatába, s ahová kerültek vele, az valami olyan zsákutca, melyet jobb felől a kubizmus, bal felől a futurizmus határol. Minden igazi művészi képességüket megtagadták. Lemondtak a színről, lemondtak a rajzról és valami olyan sémába igyekeznek foglalni látomásaikat, amely éppannyira távol esik a természettől, mint a művészet kifejező lehetőségeitől. Pedig kár az időért, amit kísérleteikre elvesztegetnek, mert mind a kettejükben nyilvánvaló a tehetség. [...] Újabb törekvéseiket követni nem tudjuk. Nem is hisszük, hogy egészséges művészet fejlődjék belőlük. Annál inkább hisszük, hogy a két fiatal művész – mert hiszen szerencsére fiatalok még – mihamarabb más utakra térve találnak el önmagukhoz és a művészet igazi feladataihoz.”²¹

Már 1915-ben felfigyelt a még főiskolás Patkó Károly, Aba Novák Vilmos és Molnár C. Pál tehetségére.²² Két évvel később a főiskolai növendékek kiállításán „sokat ígérő tehetség”-ként emelte ki „a társai közül kimagasló Szőnyi Istvánt.”²³

Finom iróniával tette helyre Berkes Antal festészetét: „ihletett óráiban komoly művészetet produkál, levegőt és színharmóniákat finoman jelenít meg; csak éppen

¹⁸ (e. a.) [Elek Artúr]: Fémes Vilmos szobrai. *Az Ujság*, 1912. október 8. 23. – *Az Utak* i. m. III.: 442.

¹⁹ Elek Artúr: A Nyolcak. *Az Ujság*, 1912. november 15. 18. – *Az Utak* i. m. III.: 478-479.

²⁰ (e. a.) [Elek Artúr]: Ifjú művészek kiállítása. *Az Ujság*, 1914. február 13. 12-13.

²¹ (e. a.) [Elek Artúr]: A Galimberti-pár kiállítása. *Az Ujság*, 1914. január 25. 22.

²² (e. a.) [Elek Artúr]: A Képzőművészeti Főiskola ifjúsági kiállítása. *Az Ujság*, 1915. december 19. 17.

²³ (e. a.) [Elek Artúr]: A képzőművészeti főiskola ifjúsági kiállítása. *Az Ujság*, 1917. december 23. 12.

hogy nem ihletett óráiban is sokat fest.”²⁴ Bohacsek Ede törekvéseit viszont fenn tartások nélkül elismerte, művészetének helyét is pontosan kijelölte: „Bohacsek Ede egészen másfajta tehetség, stilizáló, minden hagyománytól eltávolodó.”²⁵

Erényeit és ízlésének határait jól mutatják azok a megállapítások, amelyeket Mattis Teutsch János korai művészetéről írt. Már akkor, amikor a művész nevét még szinte senki nem említette, Elek felfigyelt a pályája elején figuratív képeket festő Mattis Teutschra: „két érzésben nagyon finom tájával [...] magaslik ki az átlagból.”²⁶ A fokozatos absztrahálás útjára lépett festő első lépéseit még megértéssel követte: „Mattis Teutsch János művészete, akármennyire különbözik is attól, amit a festők legtöbbször produkál, nem futurista művészet. Ellenkezőleg, hittől és bensőséggel eltelten komoly keresése az olyan egyéni stílusnak, melyben a természet előtt kapott szenzációi egész teljességükben kifejeződjenek. Még nem feltétlen ura eszközeinek, de stílusának ismertetőjelei máris erősen kírzenek műveiből.”²⁷ A következő kiállításon azonban már nem tudta követni: „Képei egy-egy tájmotívumnak pusztán ornamentummá egyszerűsítését kísérlék meg. Akkora elvonatkoztatás ez a természettől, hogy nem mindig tudja benne követni a néző.”²⁸

A Ma 1918-as csoportkiállításából egyébként elsőnek Uitz Bélát, „ezt az ős erejű rajzoló” emelte ki, „fiataljaink legmonumentálisabb tehetsége”-ként. De felfigyelt Schadl János teljesítményére is.²⁹

Megértőbb lett viszont a Galimberti házaspár művészetével szemben. Mintha kissé korigálta volna korábbi szigorú elutasítását: „Halálukig keresgélők voltak. Életük végső korszakában azonban mintha közelébe jutottak volna valaminek, miből talán stílus fejlődött volna. Amszterdami vedutáik nem a szó hagyományos értelmében értett panoramikusan városképek. A törekvés bennük mindenestre az, hogy a házak, utcák, kanálisok és hajók sokadalmát teljes komplexumukban, egy ránézésre megfoghatóvá tegyék a térrel együtt, amelyben benne foglaltnak. De az ábrázolás módja alaposan elüt minden hagyománytól. Épületeiket és utcáikat egyszerre több szempontból nézve rajzolták meg Galimbertiéik: felső és kétféle oldalnézetből is. Az egyensúly felborulása, a formák ingadozása ennek a szokatlan eljárásnak a következménye. A városrészek széthullani látszanak a képeken, mintha valami heves földrengés dolgoznék alattuk. A komponálás módja is érdekes. Míg Dénes Valéria önkényes vonalritmusban kanyargatja házait és utcáit, Galimberti Sándor geometriai rendszerbe szerkeszti bele képeit, körívvel felosztott körbe helyezi például utcarészleteit. Az olasz futuristák eljárására emlékeztet ez a szerkesztési mód, csak hogy szervezettebb nála és nem szórja szét annyira a formákat.”³⁰

²⁴ (e. a.) [Elek Artúr]: Berkes Antal gyűjteményes kiállítása. *Az Ujság*, 1917. december 9. 13.

²⁵ Elek Artúr: A Művészház kiállítása. *Az Ujság*, 1914. február 15. 18.

²⁶ (e. a.) [Elek Artúr]: A Nemzeti Szalon tavaszi tárlata. *Az Ujság*, 1917. május 5. 9.

²⁷ (e. a.) [Elek Artúr]: Mattis Teutsch János képei. *Az Ujság*, 1917. október 14. 8.

²⁸ Elek Artúr: A „Ma”-csoport művészei. *Az Ujság*, 1918. szeptember 15. 11–12.

²⁹ Uo.

³⁰ (e. a.) [Elek Artúr]: Galimberti Sándor és Valéria hagyatéka. *Az Ujság*, 1918. december 22. 12.



Elek Artúr, 1910 körül.

Az *Érdekes Ujság* Dekameronja

vészetről, műgyűjtőkről és múzeumi állandó kiállításokról, új szerzeményekről és aukciókról. Egy-egy évforduló, kiállítás vagy haláleset kapcsán a legnagyobbakról, Szinyeiről, Ferenczy Károlyról, Rippl-Rónairól, Vaszaryról, Nagy Istvánról is igényes, terjedelmes, esszészerű méltatásokat publikált.

Fülep Lajos így foglalta össze véleményét Elek Artúr művésztírói munkásságáról: „*Szerettem benne a mindennek örülni tudást, mindent szeretni tudást. [...] Becsültem benne a szolgálat lelkét. És tiszteltem benne az anima naturaliter christianát.*

Ilyen lelkülettel nálunk nehéz élni. Ezért tipikus magyar sors, beleszorítva abba, amire legkevésbé való: az újságírásba. Persze, ha nem neki való volt is, becsülettel, lelkiismeretesen helyt állt benne, becsületet szerezve, erkölcsi és szellemi rangot adva ennek a mesterségnek. [...] *A nagy és örök dolgok szeretete tette képessé rá, s az, hogy életét végigkísérte azok barátsága, akiket becsült és szeretett [...]. Végül jött a végső megalázás, amit már semmi se viseltethetett el vele.*”³³

Erről kell még néhány szót szólni, a haláláról, az önként vállalt halálról. Elek Artúr a vészorszak áldozata volt, akkor is, ha nem keretlegények ölték meg, ha nem az aknamezőn vagy a koncentrációs táborban érte a halál. A kor elfogadhatatlan, elviselhetetlen körülményei kényszerítették a halálba.

Megrendítő olvasmány végigkövetni Elek Artúr és Fülep levelezésének utolsó éveit. Azt a folyamatot, amely a tragikus véghez vezetett. Már 1938-ban, az első zsidótörvény hatálybalépése után azt írta Elek: „Sok nehéz megmondanivalóm volna,

³¹ (e. a.) [Elek Artúr]: Kéпкиállítás az Otthon-Körben. *Az Ujság*, 1920. december 22. 3.

³² (e. a.) [Elek Artúr]: A Csók-iskola növendékeinek nyári kiállítása. *Ujság*, 1926. augusztus 29. 16.

³³ Fülep Lajos beszéde az Elek Artúr emlékezetére tartott ünnepélyen. Vázlat. [1947.] MTAK Kézirattár, Ms 4555/30.

olyan amilyenről írni is nehéz dolog, gondolkodni is fájdalmas. [...] Pedig milyen szép az élet! Milyen kifogyhatatlanul szép. S én mégis állandó készenlétben állok, a végső elindulás jelét várom. [...] nem kívánok megalázottságban élni; [...] Én egyszerűen ember vagyok s ha emberi módon nem élhetek – szabadságban és kikezdetetlen önérzettel – akkor egy pillanatig sem akarok élni.”³⁴ Néhány hónappal később megismételte: „Az elhatározás kész, a megvalósítás részleteivel is tisztában vagyok: így felkészülten, nyugodtan megvárhatom az óraütést.”³⁵

Az újabb és újabb megszorító, korlátozó rendelkezések fokról fokra egyre nyomasztóbb reménytelenségbe sodorták Elek Artúrt. „Azt kérde, hogy existenciámban érint-e az, ami készül? Annyira érint, hogy egyenesen megsemmisíti az existenciámat [...] semmi reményem a Kamarába bejutásra.”³⁶ – „Nyugdíjra nincsen jogosultságom.”³⁷ – A sárgacsillag kitűzésének elrendelése, a munkaszolgálatra szóló behívó volt a végső határ. Pontosan tudta mi vár rá. Nem pillanatnyi felindulásában, nem tudatzavarában követte el az öngyilkosságot, bátran nézett szembe a halállal, morális döntést hozott. Szabad akart maradni, maga akarta meghatározni sorsát, maga akarta eldönteni, mi az, ami már vállalhatatlan, ha meg akarja őrizni emberi méltóságát. Megérdemli, hogy emlékezetünkben bátorként, s ne széplelkű „ibolyás gavalléerként” éljen tovább.

³⁴ Elek Artúr Fülep Lajosnak (Budapest, 1938. X. 10.). *Fülep Lajos levelezése III. 1931-1938.* Szerk. F. Csanak Dóra. Budapest, 1995. 636.

³⁵ Elek Artúr Fülep Lajosnak (Budapest, 1939. II. 10.). *Fülep Lajos levelezése IV.* i. m. 35.

³⁶ Uo.

³⁷ Elek Artúr Fülep Lajosnak (Budapest, 1939. II. 16.). Uo., 37.

Tóth Károly

„AZ EMBERI MÉLTÓSÁGOM NEM ENGEDEM ELRABOLNI”

ELEK ARTÚR UTOLSÓ LEVELEI

Elek Artúr író, művészeti író 1944. április 25-én, az internáló táborba való bevonulásra felszólító levél kézhezvétele után, végső elkéseregésében követett el öngyilkosságot. Életének utolsó napjairól, kétségeiről és félelmeiről, kiútkereséséről és elrendezett búcsújáról tudósít néhány fennmaradt levele, amelyekhez most egy újabbat tudunk csatolni. Ezt 2014 nyarán az Amerikai Egyesült Államokban olvastam Farkas Károly *Vanished by the Danube*¹ című önéletrajzi könyvében, angol fordításban. (1. kép) A szerző kérésemre volt olyan szíves, és rendelkezésemre bocsátotta az eredeti dokumentumot, továbbá édesapja, Farkass Jenő Elek Artúrról írt 1945-ös nekrológját.

A *Múlt és Jövő* folyóirat 1994. évi hetedik száma² válogatást tett közzé magyar írók utolsó leveleiből. A szerkesztők ide Elek Artúrtól az 1944. április 15-én barátjának, Fülep Lajosnak – akkor zengővárkonyi lelkipásztornak – írt hosszabb levelét válogatták be. Ebben Elek Artúr reményvesztett hangon konstatálja, hogy élete „fizikai mivoltában is” véget ért. Előző segítségkérő levelére utalva leírja: „Természetes, hogy az olyan levélre, mint az enyém, bajos választ írni. Hiszen az a levél olyanféle volt, mint az az üvegpalackba zárt üzenet, amelyet a hajótörött dob a tengerbe. Mikor a fordulat bekövetkezett és megismerkedtem körülményeivel, azonnal tisztában voltam azzal, hogy az életem befejeződött, de nem úgy, ahogy addig is éreztem: erkölcsi és tevékenységi értelemben, hanem fizikai mivoltában is.” Később így folytatja: „Higye meg, nem fáj a búcsú. Dolgomat én – rosszul és tökéletlenül – elvégeztem ezen a földön. Nem kívánok többet megérni, mint amennyiben jórészt akaratlanul részem volt.”

Elek Artúr öngyilkossága előtt mindent elrendezett és végrendeletet írt. A végrendelet egyik példányát barátjának, Farkass Jenő³ (1896–1951) újságírónak adta

¹ Charles Farkas: *Vanished by the Danube. Peace, War, Revolution, and Flight to the West. A Memoir.* Albany, NY, State University of New York, 2013.

² Erdei Gyöngyi – Irás Katalin: Utolsó levelek. Törödékek a magyar holocaust ismeretlen irodalmi dokumentumaiból. *Múlt és Jövő*, 5, 1994, 7. 24–36. Az eredeti kézirat Fülep Lajos hagyatékában: MTA Kézirattár, Ms 4586/115.

³ Farkass Jenő (Budapest, 1896. január 6. – Veresegyház, 1951. április 21.) író, újságíró, szerkesztő. Édesapja Farkass Miklós, a budapesti Földhitelintézet igazgatója, édesanyja O'Donnell Evelyn. A pesti piaristáknál, majd Kaposvárott tanult, Gyergyai Albert osztálytársaként. A budapesti Lónyay utcai

“Evocative ... Farkas pays tribute to the simple elegance of his native country in the years preceding World War II, while never sparing us the truth about the horrors to come. In his story we are reminded that resourcefulness and optimism can prevail even in the face of great struggle.” —PRESIDENT BILL CLINTON

Charles Farkas VANISHED BY THE DANUBE

Peace, War, Revolution, and Flight to the West

A MEMOIR



1. Farkas Károly *Vanished by the Danube* (Albany, NY, State University of New York, 2013) című visszaemlékezésének címlapja

át, akinek felesége Dabis Rózsi⁴ (1900–1984) festőművész, grafikus közel két évtizeden keresztül volt illusztrátorként munkatársa *Az Újság* című napilapnál. Elek Artúr gyakran megforduló vendég volt a Farkass család Logodi u. 6. szám alatti házában, amely közel esett az ő Mátray utcai lakásához.⁵ E baráti körhöz főként Farkass Jenő munkahelyének, a Magyar Rádió irodalmi osztályának a munkatársai tartoztak, így gyakori vendég volt a házukban Cs. Szabó László, Kolozsvári-Grandpierre Emil és Ortutay Gyula is. (2. kép)

Farkas Károly 2013-ban megjelent memoárjában így emlékszik vissza az utolsó találkozásra: „Egy kora tavaszi estén szüleimmel a Mátrai utcába mentünk, hogy Elek Artúrt, a család barátját meglátogassuk. A Mátrai utca közel volt a mi Logodi utca hatos számú lakásunkhoz. Artúr bácsi írt anyámnak egy megható, drámai hangú levelet, amire személyes látogatással akartunk reflektálni. Artúr bácsinak akkor már fel kellett volna varrnia a sárga csillagot s anélkül nem léphetett ki az utcára.⁶

református főgimnáziumban érettségizett. Az I. világháborúban az olasz, majd a boszniai fronton szolgált. 1919. június 24.-én Budapesten részt vett a Ludovikás tisztek ellenforradalmi szervezkedésében, a Szövetségi Ellenőrző Bizottság mentette meg a felelősségre vonástól. 1922-től Rakovszky Iván belügyminiszter titkárságán dolgozott, majd a *Vitézek és Gazdák Lapja* szerkesztője is. 1929-ben a vitézi rend tagjává avatták. Ezt követően a Magyar Távirati Iroda és a Magyar Rádió munkatársa, a *Rádióélet* című folyóirat szerkesztője, majd kiadóhivatali igazgatója. 1924-ben vette feleségül Dabis Rózsit. 1940-től Veresegyháza és Őrszentmiklós közötti Roderich O'Donnelltől örökölt szőlőbirtokon gazdálkodott. A második világháborút és Budapest ostromát Logodi utca otthonuk pincéjében élte át. Erről az időszakról *Ostrom* címmel, naplóira alapozva visszaemlékezést írt, amelyet 1948-ban fejezett be, de végül nem jelent meg. 1945 februárjában visszatért a Rádióhoz, annak irodalmi szerkesztője lett. Szerkesztői és hírlapírói tevékenysége mellett regényeket is írt, amelyek témáit sok esetben a magyar középkorból merítette, így *IV. Béla király. A második honfoglaló élete drámai képekben*, 1920 (dráma), *Sötét az ég. Történelmi regény Kun László idejéből*, 1927, és *Éda*, 1934. (regények).

⁴ Dabis Rózsi (Farkass Jenőné) (Mezőtúr, 1900. február 26. – Veresegyház, 1984) festőművész, grafikus, illusztrátor, újságíró. Dabis Antal és Ecker Róza lánya. Édesapja Ipolyságon bíró, majd Trianon után Budapestre a Kúriához helyezték, innen mint a Kúria tanácsának elnöke ment nyugdíjba, édesanyja kőszegi polgárcsaládból származik. Középiskolai tanulmányai befejezése után az Iparművészeti Iskolába iratkozott be. A Kecskeméti Művésztelepen Iványi-Grünwald Béla tanítványa lett, akivel műtermében egészen 1940-es haláláig együtt dolgozott. A 1920-tól *Az Újság* napilap parlamenti rajzoló tudósítója volt, itt Elek Artúr kollégája. Az 1930-as évek végén pár évig a *Függetlenség* című újság illusztrátora. E két évtizedben sok hírlapi cikke, glosszája jelent meg. 1940-től főként a veresegyházi melletti családi birtokon élt. Férje könyveit is illusztrálta, de foglalkozott ikonfestéssel is.

⁵ Farkas Károly (Budapest, 1925). A budai Werbőczy Gimnáziumban érettségizett 1943-ban. 1947-ben abszolvált a Pázmány Péter Tudományegyetem Jogtudományi Karán, majd 1948-ban doktori fokozatot szerzett. 1949-től a Gyümölcsstermelési Nemzeti Vállalat előadója. Az 1956-os forradalom után hagyta el Magyarországot. Ezt követően New Yorkban élt, ahol a Columbia Egyetemen szerzett könyvtár-tudományi diplomát. Ezt követően a Briarcliff Manor Public Library igazgatójaként tevékenykedett, ahonnan 1996-ban vonult nyugdíjba.

⁶ A sárga csillag viselését 1944. március 31-én kiadott 1240/1944. sz. miniszterelnöki rendelet vezette

Este pedig egy bizonyos időpont után már akkor sem mehetett, ha történetesen volt sárga csillag a kabátján. Nővére lakásában lakott, ahol egy egyszerű kis szobája volt, ágygal és íróasztallal. Az ágy felett egy Koszta József kép függött. Szüleim megkérdezték, hogy mi történt, hogy ő, aki szigorú szabályként jelentette ki, hogy soha festőtől képet el nem fogad, most mégis megszegte a fogadalmát. A válasz az volt, hogy ő már életében több művészeti kritikát nem ír s így nem összeférhetetlen, ha Koszta képét, amit ajándékba kapott, az ágya fölé akasztja. [...] Ez volt az utolsó találkozásunk. Néhány nappal ezután a vizit után a Zsidótanács rendeletét kézbesítették ki neki, melynek értelmében másnap Horthyligetre kell bevonulnia munkaszolgálatra a Csepel-szigeten, ami állandó bombázásoknak volt kitéve. Egyik lábán egy megmagasított cipőt viselt, de úgy is billegett járás közben. Nem bírta volna a gyaloglást, sem pedig a fizikai munkát, amihez nem volt hozzászokva. Nem volt hajlandó bevonulni s mikor érte jöttek, már halva találták. Kis gyöngyháznyelű revolverével lőtte magát halántékra. Ostrom után felkerestem nővérét, aki elmondta nekem a részleteket. Apám megható nekrológot írt Artúr bácsiról, amit felolvasott a Rádióban ostrom után, amikor újra visszament dolgozni. [Elek Artúr] nekem sokat segített olasz házi feladataim megoldásában, mert ő nagyon sok időt töltött Olaszországban művészeti tanulmányai során és folyékonyan beszélt olaszul.”⁷

Elek Artúr utolsó levelét nem sokkal öngyilkossága előtt, 1944. április 25-én reggel Gyulai Mártának⁸ írta. Ez a pár soros üzenet nála maradt fenn és az *Osvát*



2. Elek Artúr ismeretlen hölgy társaságában a Halászbástyán, 1943. augusztus 26. Farkas Károly tulajdona

be 1944. április 5-étől kezdődően minden hat évnél idősebb, zsidónak minősülő személy esetében.

⁷ Farkas Károly: *Eltűnt világ* (kézirat).

⁸ Gyulai Márta (1898–1972) író, költő, újságíró. Osvát Ernő „utolsó” szerelme, levelezőtársa. A franciaországi Grenoble-ban szerzett tanári diplomát, itthon főként nyelvtanításból élt. 1917 és 1937 között publikált a *Nyugat*-ban. A II. világháború alatt részt vett az ellenállási mozgalomban. Osvát Ernő és barátainak levelezését kívánta biztonságos helyre elhelyezni. Elek Artúr egy 1944. április 2-án írott levélben barátját, Farkas Jenőt ajánlotta, aki a fővárosi bombázások elől ki tudja vinni azt a családi házuk pincéjébe. Elek Artúr levelét Gyulai Mártának a Visegrádi u. 11/a. II. em. 4-be címezte.

Ernő kortársai között című kötetben közölte Kőszeg Ferenc és Márványi Judit.⁹ A levélben csak ennyi áll: „Kedves Márta Kisasszony, bucsúzom, mert utazom. Azért is csak röviden annyit, hogy a csomagja jó helyen van és hogy Farkass Jenő falusi címe: Órszentmiklós (Pest m.) / A jó Isten legyen kegyelmeddel / Meleg kézzorítással / hú híve / Elek Artur.”

Ennek az utolsó levélnek a megértését is segíti jelen forrásközlésünk, amely bemutatja Elek Artúr régi barátját, akinek veresegyházi szőlőbirtoka pincéjét ajánlotta az Osvát-levelezés dobozának elrejtése céljából.

ELEK ARTÚR LEVELE FARKASS JENŐNÉ DABIS RÓZSINAK

1944. április 17. (részlet)¹⁰

[...] Ablakomból ízelgetem a Tavaszt. Most, hogy remete életet élek, az ablakom alatt elterülő kert nagy jelentőségű lett. Látom a friss zöldet, a legszebb zöldet, amit a Tavasz produkál. Az íriszek már virágoznak, minden éltető nappal nőnek. Az ablakom jobb oldalánál a görbe gesztenyefa bimbózik. És micsoda zenekara a madaraknak! A korai órákban a fekete rigók, csodálatos torkukkal kezdik az éneket és nem állnak le alkonyatig.

Az élet szép, függetlenül a végzetünktől. Most, hogy újra el-elolvasom a leveleit, újra átélem az élményeit: a mezők és falvakét egyaránt. Örvendek, hogy jól van, és remélem, hogy jól lesz örökké, sosem esve elkeseredésbe és borongásba.

Magamról nem sokat tudok mondani. Életem egy nagy egyhangúság. A legnagyobb baj az, hogy nem tudok dolgozni. Megváltás lenne dolgozni a kertben tenni valamit, ami ügyességet kíván. Eszmei munkához koncentráció kell, és az nincs. Hiába filozófia, hiába elszántság, és minden rosszra és a legvégsőre felkészültség. Ha csak egy hét nyugta lehetne az embernek, ha nap-nap után ne követnék egymás újabb rendeletek! A végsőnek ez a függőben tartása, az elhatározottságnak ez az adagolása elnyomorítja az idegeket. Ehhez képest azok az órák, amelyeket a légoltalmi pincében tölt az ember a bombázás alatt, valóságos pihenés összehasonlítva avval, ami egyébként történik. Odalent nem érzem az idegeimet, mint mikor fent vagyok a tavaszi napsütésben és madárdalok között. Az óvóhelyen a vak végzet kegyeire vagyunk bízva, ami eltalálhat vagy elhibázhatja az embert. Az nem válogatja meg, hogy ki milyen fajhoz tartozik. Ha eltalál, rögtön megöl, inkább, minthogy darabokra legyen elosztva. Oh, be jó volna nem lenni! Hiszen bőven kivettem részemet az életből, jóval hosszabbra nyúlt életem, mint akár apámé, akár anyámé. Régen nincsen vele szemben semmi igényem, semmi kívánságom.

Most hagytam, hogy elszaladjon a tollam, pedig tudom, hogy bűn azokat depriálnunk, akiket szeretünk, szívüket fájdtánunk azzal, hogy a segítség reménytelen.

⁹ *Osvát Ernő a kortársak között*. Szerk. Kőszeg Ferenc és Márványi Judit. Budapest, 1985. 450–451.

¹⁰ Angol fordításban először közölve: Farkas 2013. i. m. 199–200. Az eredeti levél átírata – a fent közölt töredékes formában – Farkas Károly tulajdonában van.

Hálátlanság hogy a maga aranyos levelére ilyen szomorúan reagálok.

Meg fogom hallgatni a tanácsát: bölcsnek lenni, egy nagy szó; irányt venni; és legfőként erősnek es elhatározottnak maradni. Remélem, hogy lesz erőm szembe szállni azzal, ami még jönni fog.

Őszinte szeretettel,
Arthur

FARKASS JENŐ: ELEK ARTÚR

Felolvasásként elhangzott a Magyar Rádióban, 1945. június 27-én.

„Óh, kedves jó barát! Milyen nehéz úgy beszélni rólad, hogy amit mondunk, másoknak magyarázat legyen. Milyen nehéz nyomorult szóval megfoghatóvá tenni azt, ami lényeged volt: az életet álmódzva ízlelő költőt, a szelídet, a gyöngédet, a minden szépre megrezenő lelkút, embernek, állatnak, fának, virágnak, fűnek, tengernek és levegőnek szerelmesét, akinek a mesemondás olyan természete volt, mint másoknak a lélekzés...” Így ír Elek Artúr nekrológot elhunyt barátjáról és régi író társáról, Szini Gyuláról,¹¹ átérezve minden író tehetetlenségének fonák voltát, hogy éppen akkor, amikor igazán meg akar valamit mutatni, – így lássátok, ki volt ő, – képtelen méltóképpen érzékeltetni a veszteséget. Amit a természet egyszerűen abban érzékeltet, hogy megteremt, legyen az virág, állat, vagy ember s íme mindenki láthatja, ha nézi, az író körülményesen tipegve-topogva körülírja és hasonlítja, mert hogyan tudná, versenyre kelve a természettel, újra megteremteni a legegyszerűbb jelenséget is? Külsőleg sem sikerül, hát még bensejében, bonyolult valójában, fejlődő életében és hatásában láttatni valakit, aki maga az érzékenység, ellentmondás, vagy boncolthatatlan és megismerhetetlen szellem.

Hogy mutassam meg őt annak, aki nem ismerte? Ha azt mondom, hogy markáns, szoborszerű feje az oroszlánra emlékeztetett, eszembe jut, hogy ebben az arcban érző, figyelmes, sokszor csúfondáros tekintet világlott, mely tudott villámlani, de tudott simogatni. Ha azt mondom, hogy beteg lába sántított, olyasmit idézek fel, ami számára fájdalmas lehetett, de másokra nem zavaró, mert az ő útjai mindig egyenesek voltak. Gyakorta halljuk a közkeletű megjegyzést, hogy a sérült, vagy torz emberek lelke is sérült, vagy torzult. Elek Artúr lelke egy igazságért küzdő, jóságos angyal lelke volt. Bizonyos, hogy gyermekkori súlyos betegsége, s ennek következménye tette azzá, aki lett, minthogy azonban nem volt közönséges, hétköznapi lélek, a szenvedés megnemesítette és jóra fordította a rosszat. Mint kisgyermek szilaj, fékezhetetlen, kalandokra vágó, harcias természet, a Felvidékről, faluról, zord hegyekből, erdőkről, kastélyokról, kemény falusi emberekről szólnak kora gyermekkorába visszatekintő emlékezései. „A határban az aratók megtámadták az uraság tisztartóját és azóta alighanem agyon is szabdalták már kaszával” – írja *Lala néném*

¹¹ Szini Gyula (Budapest, 1876 – Budapest, 1932) író, költő. A *Nyugat* első generációjának tagja.

c. elbeszélésében.¹² „Apám puskához kapott és néhány vasvillás emberrel rohant ki a faluból. Én észrevétlen utánuk. Akkor értem a csatatérre, mikor apám a vérborult tisztartó elé állva, ráfogta puskáját a vad kaszásokra. Vértagyasztó jelenet volt az, – beszélt Lala néném, – mert a kaszások meg nem ijedtek ám apám puskájától. És a jó Isten a tudója, hogy mi történik, ha én a csöpp ember, valami szent sugallatra apám, meg a kaszások közé nem ugrom. Nagy bátran lekaptam a fapuskámat a vállamról és a marcona embereknek szegeztem. Egy ideig farkasszem néztünk egymással, akkor valaki elnevette magát, utána a többi és végezetül mindenki nevetett. Csak az apám maradt meg komolynak. Hazamenet egész úton egy szót sem szólt hozzám, de otthon egy régi, családi aranyereklyét akasztott a nyakamba.”

Szenvedélyes, igazságot, szépet kereső, soha meg nem alkuvó jellem. Gyermek-kora derekán éri a súlyos betegség, egy évig őrzi az ágyat, amikor felkel és mankóra támaszkodva járni kezd, látja, hogy számára minden megváltozott. „Ekkor derengett fel bennem annak sejtelve, hogy elvesztettem helyemet az életben és hogy embertársaim rangsorában lejjebb csúsztam.” Az addig külső kalandot, mozgást és élményt kereső, vezető szerepet játszó kisdíák befelé fordul, új, szebb világot teremt magának.

„Reggeltől estig az ablakfülkében ültem és sokat olvastam, de még többet bámultam fel az égnek arra a kék darabjára, melyet a szemköztes kis ház eltakaratlanul hagyott. Szép volt az ég, ha kék volt, de még szebb, mikor a felhők kergetőztek rajta s hol elhomályosították, hogy kifényesítették a napot. Fáradhatatlan voltam abban, hogy a felhőket figyeljem és alakjukból, színükből, vonulásuknak az irányából igyekeztem a törvényeket kiolvasni. Rengeteg élő hatalmasságoknak éreztem őket, melyek a csodák világát rejtegetik tömegeikkel, azt a mesevilágot, amelybe egyszer eljutni annyira szerettem volna. (De legjobban szerettem az eget késő este, mikor feketén sötétlett le a világra és mikor izzani kezdtek benne a csillagok.)¹³

Így ébredt fel a gyermek lelkében a szépet kereső, soha el nem fáradt kutató vágy, mely egész életén át végigkísérte. Ezt az érzékenységet, ezt a kereső szomorúságot utolsó napjáig megőrizte. (S ez tette igazi íróvá, műértővé, természetesen egyéb adottságai, írói tehetsége, művészi érzéke, szorgalommal fűtött alaposága és kiművelt kritikai képessége mellett.)¹⁴

A vadóc falusi fiú korán Pestre került, anyja és anyai nagyszülei szülővárosába. Itt végezte el iskoláit, tanára a felejtetetlen Péterfy Jenő¹⁵ és Patthy Károly¹⁶ volt. Mindkettő irányította fejlődését. Sohase felejtette el Péterfy tanításait, még inkább

¹² Elek Artúr: Önéletrajz. – Lala néném. *Az Érdekes Újság Dekameronja. Száz magyar író legjobb novellája*. Szerk. Kabos Ede. Budapest, [1912]. 59–87.

¹³ A gépiratban utólagosan zárójelezve.

¹⁴ Utólagosan zárójelezve.

¹⁵ Péterfy Jenő (1850–1899) irodalomtörténész, tanár. 1896-tól az Eötvös Collegium tanára. 1899. november 5-én a Fiuméből Budapestre tartó gyorsvonaton követett el öngyilkosságot.

¹⁶ Patthy Károly (1855–1930) tanár, író. A Zerge (később Horánszky) utcai főreáliskolában volt Elek Artúr tanára, Péterfy Jenő tanártársa. Edgar Allen Poe és Ibsen műveit fordította. Elek Artúr róla is nekrológban emlékezett meg a 1930-ban, a *Nyugat* hasábjain.

tanításmódját. A meghasonlott lelkű nagy tudós nem tanított adatokat, nem adott iskolás bölcsességet, hanem a műveket beszéltette, felolvasva a drámákat, balladákat, belevitte tanítványait a korba, rámutatott az írói alkotás műhelyitkaira. (Goethét ismertette az ifjúság előtt, azt a Goethét, aki akkor a tanítványokat nem érdekelte, mert túl higgadt és bölcs volt számukra, egyszerűen öreg és idegen bálvány. A diákok Schillerért, Petőfiért, nem pedig Goethéért és Aranyért lelkesedtek. Csak jóval később derengett fel bennük a kép, melyet a sokszor látszólag hiába fáradozó tanár olyan szokatlan gonddal és erővel próbált felidézni. De aztán nem is felejtették el az élővé varázsolt klasszikust.)¹⁷

Már az egyetemen ismerkedett meg Osvát Ernővel,¹⁸ akihez annak tragikus haláláig, több mint harminc esztendőn át bensőséges, hű barátság fűzte. Ott volt Osvát első szereplésén, a Beöthy¹⁹ szemináriumában, ott volt az első irodalmi tervek születésénél, a *Magyar Géniusz*, a *Figyelő*, majd végül a *Nyugat* gárdájában. Az új magyar irodalom korfordulóján, a *Nyugat* első számában, Elek Artúr egy olasz költőről írt tanulmányt.²⁰

Amikor Gajáry Ödön 1903 decemberében lapját, *Az Újságot* megindította, Elek Artúr, a neves írókból toborzott gárda egyik ékessége a lapjához hű maradt negyven éven keresztül, míg újságírói igazolványát be nem vonták. Ezalatt a negyven esztendő alatt több ezer cikket írt, s ha majd eljön az igazságtevés ideje, csodálkozva olvashatják, akik munkásságát csak hírből ismerik, e kis remekműveket. Mekkora tudás, milyen éber lelkiismeret, finom és éles kritikai judicium, a szépnek, jónak feltétlen tisztelete hatja át minden sorát! Amellett befolyásolhatatlan művészettől idegen tényezők szempontjából, sok keserűsége és összeütközése támadt, mert nem tudott megalkudni, kiadói, baráti érdekből szépíteni az igaz képen, melyet felrajzolni bírói kötelességének érezte. A szegény, nyomorgó, ismeretlen tehetségek számára annál hozzáférhetőbb, rögtön megnyílt és hajlandó volt a segítségre. Hány igaz magyar tehetséget fedezett fel, hánynak egyengette az útját, kiállva a síkra, küzdve a kezdő, éhező művész felismert képességeinek elismeréséért.

Négy évtizeden át nem fogadott el soha művésztől képet, szobrot, még ha bármilyen hálával, szeretettel nyújtotta is feléje alkotásait. Az összeférhetlenséget szigorúbban értelmezte, mint kora kevésbé finnyás politikusai. Puritán lakását csak a könyvek szépítették s néhány fénykép, görög reliefek, Giotto falfestményeinek reprodukciói. Közvetlen halála előtt mégis meglepte a látogatót az ajtóval szemközt egy színes kép, Koszta József²¹ műve. Mentegetőzve mesélte, hogy nemrégiben

¹⁷ Utólagosan zárójelezve.

¹⁸ Osvát Ernő 1929. október 28-án, lánya halála miatti elkeseredettségében követett el öngyilkosságot.

¹⁹ Beöthy Zsolt (1848–1922) irodalomtörténész, a budapesti egyetem professzora, az MTA tagja. 1886-tól rendes, nyilvános egyetemi tanár volt. Számos társaságban viselt tisztséget, egy időben a Franklin Társulat elnöke is volt.

²⁰ A *Nyugat* első számába Elek Artúr Arturo Graf (1848–1913) olasz költőről írt tanulmányt.

²¹ Koszta József (1861–1949) festő, 1910 után főként Szentesen élt és alkotott. Elek Artúr a *Nyugat*ba 1920-ban írt hosszabb tanulmányt Koszta művészetéről. A festő nyolcvanadik életévét 1941-ben töltötte

csomagot hozott a posta egy alföldi városból. Már azon gondolkodott, hogy visszaküldi a feladónak, amikor valami arra indította, hogy mégis átvegye és kibontsa. Koszta, a kitűnő festő, kísérőlevelében arra kérte, hogy ne utasítsa vissza ezt az emléket, melyet hálás megemlékezésül küld, nyolcvan éves korában, azért, mert Elek Artúr volt az, akinek felfedezését, majd sikerét, érvényesülését köszönhetette. Az alföldi városka porában villogó házak tüzes színekkel, megkapó egyszerűséggel mély hatást keltő képét azzal akasztotta szobája falára ez a nagy kritikus, hogy „nyugodtan elfogadhatom, úgyse írok több kritikát...”.

Amíg azonban pályája a Nirvána felé ívelt, több mint negyven esztendőn át keresett és tanult, soha el nem fáradt Elek Artúr. Bejárta a napos délvidéket, Görög-, Olasz-, és Spanyolországot, bejárta a német, francia városokat, eljutott Angliába is. De egy-egy ilyen utazása nemcsak gyönyörűség volt számára, hanem fáradtságos vándorlásban töltött munka, mint a régi vándor, mesterlegények tanulmányútja, amellyel a mesterség titkaiba sikerült behatolni s a hamisat az igaztól tanulta megkülönböztetni. El lehet mondani, hogy mindent tudott, amit egy műkritikusnak tudnia lehet és kell. Nem írt le soha egy hazug sort, egy hamis mondatot, ha valamire nem emlékezett, utánanézett és nem nyugodott, míg a tárgyi igazságnak eleget nem tett. Ezért panaszkodott sokszor, hogy lassan dolgozik. Lassan dolgozott talán, ha újságírói mértékkel mérik a gyorsaságot, de örök törvényeket alkalmazott s az abszolút felé törekedett. Tudjuk, az ilyen magasra tűzött célt elérni, az ilyen fokozott kívánalmaknak megfelelni szinte lehetetlen vállalkozás.

De Elek Artúr nemcsak kritikus, újságíró, fordító, esztéta, hanem talán elsősorban a szíve szerint alkotó, író volt. A mostoha sors, a szegénység, a vállalt terhek, anyja, öccse eltartásának gondja kényszerítették arra, hogy csak ritka, ihletett szabad óráiban éljen önmagának s írhasa meg remekbe készült novelláit. Ha összegyűjtenék, talán csak néhány ösztövért kötetet töltenének meg ezek az írások, mégis a nemes érc súlyával nyomnák le a mérleg serpenyőjét. Szépségben, színgazdagságban, viharzó erőben és lélekbemarkoló mélységben páratlan alkotások, őszinte, megrázó vallomásai egy sokat szenvedett, sokra vágyó, érzékeny léleknek.

Nem tudom őt megmutatni, – ez volt Elek Artúr – akik ismerték, azok számára neve fogalom volt. A tiszta férfiasság, a kérlelhetetlen igazság, a szelíd szeretet és mélységes tudás, a sírig tartó baráti hűség, az önfeláldozó önzetlenség, a korszerűtlen idealizmus hitéért halni kész hősiesség fogalma, vagy még mind ennél is több, nagy magyar, teljes ember, becsületos író és ítéző... Mindez belefért a két kis betűbe: e. a., amellyel nevét jelezte.

Már az ötödik évtizeden túl járt, amikor súlyos betegség támadta meg szervezetét. Úgy látszott, hogy az irodalom és művészet végtelen kárára elveszítjük őt s elvesztik barátai, akik annyira szerették. Az operáló kés megmentette az életnek, a

be, így valószínűleg ekkor küldte a képet Elek Artúrnak. Elek Artúr unokaöccse, Román György (1903–1981) szerint a Koszta-képet nagybátyja Hoffmann Edithre hagyta. Hoffmann Edith 1945. április 6-án hunyt el, alig kevesebb mint egy évvel élte túl Elek Artúrt.

sors kegyetlen akarata még nem elégelte meg hosszú évtizedes küzdelmét és munkáját, valamit még el kellett szenvednie.

Végőskig felindulva így kiáltott fel, amikor a nemzet közösségéből kirekesztették: „A magyarságomat akarják kétségbe vonni, ez szörnyű dolog, a magyarságomtól akarnak megfosztani engem, aki magyarnak születtem s mindig az is voltam!” Azután később elszántan, olyan elszántan, mint kisgyermek-korában, amikor a harcra kész felek közé állt, azt mondta: „az emberi méltóságomat nem engedem elrabolni, ha arra kerülne a sor, akkor tudom a kötelességemet. Felemelt fejjel akarok elmenni!”

Tizennégy éves korában ott üldögélt az ablakban s tanulta a nagy leckét. (Az eget figyelte. Majd jött a tél és bezárult az ablak. „S én, mikor a tél elmúltával az első napsugárra kinyitottam az ablakomat és az eget kerestem, a szépséges kékséget, melyen felhőálmimat szoktam kergetni, az eget nem láttam sehol. Az ég eltűnt. Elvette előlem az új palota.” Mert a szemközti kis ház helyébe hatalmas palotát építettek, mely rideg falaival eltakarta a kék eget.)²²

Hatvannyolc éves korában újra az ablakban üldögélt, a Mátrai utcában. (S akkor is házat építettek vele szemben, de innen már nem volt hová mennie.)²³

„Ablakomból ízelettem a tavaszt, – írja 1944. április 17-én, egy héttel a halála előtt – most, hogy remete életet élek, az ablakom alatt elterülő kert nagy jelentőségű lett.” A szomorú körív visszatért az induláshoz, a vonal bezárult. Minden lehetlenné vált. „Hiába filozófia – írja tovább – hiába elszántság és minden rosszra és a legvégsőre felkészültség. Ha csak egy hét nyugta lehetne az embernek, ha nap-nap után ne követnék egymást újabb rendeletek! A végsőnek ez a függőben tartása, az elhatározottságnak ez az adagolása elnyomorítja az idegeket.” Végül így kiált fel: „Oh, be jó volna nem lenni! Hiszen bőven kivettem részem az életből, jóval hosszabbra nyúlt életem, mint akár apámé, akár anyámé. Régen nincsen vele szemben semmi igényem, semmi kívánságom.”

Egy hét múlva határozatot kézbesítettek számára, hogy másnap, huszonötödikén, délelőtt 11 órakor jelentkezék a Röck Szilárd utcában.²⁴ De ő nem jelentkezett, mert akkor már halott volt.

Temetésén öt nap múlva csak kevesen vehettek részt. Halálát néma csend követte, mintha mi sem történt volna. Barátainak egy része már előre ment, nevüket ki tudná felsorolni, Osvát, Ady, Szini, Móricz, Babits, Reichardt Piroksa,²⁵ Hikisch

²² Utólagos zárójel.

²³ Utólagos zárójel.

²⁴ A német megszállás után a Röck Szilárd u. 25–26. alatti Rabbiképző Intézetben alakítottak ki egy gyűjtőhelyet, ahonnan később sokakat a Csepel-szigeten fekvő Horthyliget (ma: Szigethalom) melletti gyűjtő- és internálótáborba vittek. Erről ld.: Fóthy Károly: *Horthyliget – a magyar Ördög-sziget*. Budapest, [1946]. c. könyvét.

²⁵ Reichardt Piroksa (Beregszász, 1884 – Budapest, 1943) költő, író, tanár. A budapesti egyetem bölcsészkarán tanult és szerzett filozófiából doktori címet. A *Nyugatban* jelentek meg első versei. A zsidótörvények és az üldöztetés hatására 1943. január 1-én öngyilkos lett. Elek Artúr több alkalommal írt költészetéről.

Rezső, Majovszky Pál, s a többiek, de itt maradt Schöpflin Aladár, Petrovics Elek, Fülep Lajos, Fenyő Miksa, Hoffmann Edith, Beck Ö. Fülöp, Alkalay Ödön,²⁶ Vedres Márk, Lyka Károly, Halász Gyula²⁷ s a sok emlékező, szerető útitárs az élet és művészet útjain. Az eldördült pisztolylövések mindezek lelkén véres, sohasem hegedő sebet ejtettek.

Tetemre kell hívni a társadalmat, mely legjobb fiait kürtja, mint a méhek pusztítják ki a heréket. Itt a herék irtották ki a dolgozókat és az idegenek tagadták ki nemzetünkől az igaz magyarokat. Tetemre kell hívni őket, ám lássák, kit kínoztak, öltek meg kegyetlenül. Elpusztították az írókat, akinek dicsőséggel, az embert, akinek halálával tartoztak volna. Meg akarták alázni a nagy tanítót, akinek saruját nem voltak méltók megoldani, de végül is önmaguk felett mondtak fellebbezhetetlen, szégyenteljes ítéletet.

²⁶ Alkalay Ödön (1877-?) író, műfordító, főként Ibsen-fordításairól ismert, a *Nyugat* első évfolyamában is publikált.

²⁷ Halász Gyula (1871-1969) erdélyi író, újságíró, tanár. Főként Brassóban tevékenykedett. Ifj. Halász Gyula (Brassai) fotóművész apja.

Fülep Lajos

ELEK ARTÚR

ELŐADÁSVÁZLAT, 1947¹

Nehéz feladat nekem. Nagyon is érdekelt fél vagyok. Életében, halálában. Pedig már három éve. De az idő nem változtat. Azt szokták mondani: az idő behegeszti. Ámítás. A lélek nem olyan, mint a test. Elcsendesedik, csillapodik, de hirtelen teljes fájdalommal felfakad egy intenzívebb odagondolásra vagy valamilyen alkalomtól. Amilyen ez a mostani. Ha Elek Artúrról az íróról, a kritikusról kellene szólnom, más volna – de az emberről, azaz a barátáról! (a kettő benne egy). Ha az emóció elhatalmasodik rajtam – szeretném elkerülni – elnézést kérek.

Pedig Elek Artúrról könnyű szólni olyanok előtt, akik ismerték. Olyan könnyű, hogy elég a nevét kimondani. Megjelenik. *S mindenkinek azonosan. Consensus amicorum.*

Nehéz olyanoknak szólni róla, akik nem ismerték.

Akik mindenkihez mások, mint Ady – sokszor komédiázott. Vagy a tehetség többretegűsége és a kedély váltakozása, mint Babits. Valami közös mellett mindenkinek más képe van róluk, néha talán ellentétes is. Nem akarom Elek Artúrt ilyen méretű alkotókhöz hasonlítani – csak a típust idézem, kontrasztként, hogy jobban megmutatkozzék az ő emberi minőségének sajátossága. Az, ami oly könnyen s oly nehezen megidézhető.

Aki tízféle bort ismer, a tizenegyediket el lehet vele képzelgetni. A vizet nem azzal, aki még nem ivott. Oly egyszerű, hogy elmondhatatlan. Viszont aki ivott, nem az elmondani-tudás a próbája annak, hogy tudja, milyen. Egész lényével tudja.

Valami ilyenféle egyszerűség, egyöntetűség, azonosság, évjáratonként, időjárás szerint nem-változékonyság, magához és barátaihoz való hűség volt benne. Tehát nem negatívum, hanem pozitívum. Nem íznelküliség, zamatnélküliség – a víznek is van íze, de különben vannak más fontosabb, mert pótolhatatlan tulajdonságai. Élet-szükségletünk, egyik éltetőnk. Ilyenül semmi se helyettesítheti.

Bort iszunk kívántul, ízéért, élvezetképp, narkotikumként, búfelejtetőnek, orvos-ságnak. Vízet, mert az élő szervezet szomjúsággal kívánja, s mert ha eltikkadtunk, felüdít. S van olyan szomjúság, amit csak egy pohár víz olt. Amikor minden más italt eltolunk.

Ilyen pohár víz volt ő nekünk, így ittuk; így éltettük, üdítettük magunkat vele, tudva, hogy őt mindig azonosul megtaláljuk, amikor éppen órá van szükségünk, vagy erre a tiszta, egyszerű, üdítő italra szomjazunk meg – talán éppen valami borcsömör után, mint a korhelyek. Ő nem mámorosított meg, nem ragadott el, nem exaltált – megnyugtattott, csillapított, megbékéltetett, felüdített.

¹ MTA Kézirattár, Ms 4555/30. Fülep Lajos hagyatéka. Közreadja: Timár Árpád.



Fülep Lajos az 50-es években.

© Forster Intézet, Tudományos Irrattár

és a bent ugyanaz. Csak kint szívességgé, szolgálatkészséggé, barátsággá könnyebbedve, ami bent maga az élete értelme, az a nem józan okosságból, vagy erkölcsi megfontolásból választott, hanem eleve elrendelésszerűen, az 'itt állok, másként nem tehetek' »másíthatatlanságával«, 'kemény mint a halál'-szerűségével, mégis önként is javallva és vállalva lényévé és sorsává sűrűsödött jósága, becsületessége, hűsége és szeretete - hogy csak ezek az elnyűtt szavaink vannak rá! - az a tragikusan hajlíthatatlan egyetlen lehetőség, mely mindig megrendített, ahányszor megéreztem, eltöltött szorongással, mikor veszélynek híre se volt, s amely, csodálatosképpen, mégis megnyugtató, valami egészen egyetlen módon. Az igazán lényegesnek, az egyetlen szükséges dolognak jelenlétét éreztem ilyenkor, azt, ami legyen, s aztán történjen akármilyen. Elég volt vele együtt lenni, együtt ülni - rádiumszerűen sugárzott belőle. Vannak emberek, akiknek pusztá léte és jelenléte erkölcsi erő-telep és cselekvés.

Ezen a mindig azonosan megtalálható bázison igazolódott a bibliai: a szeretet sose fogy el, és mindent elfedez. Sokat tapasztalt, és amúgy is éles szemű, bíráló hajlamú volt, nem mulasztotta el az ember kipellengérező szaván fogásának alkalma, de ez a szeretetén mit se változtatott, mint egy levelében írja, mindenestől szeretett. Több is volt ez már a barátságnál, szerelem volt, mint maga írja, azt helyettesítette benne; az volt, ennek az érzésnek - minden egyéb vonatkozása nélkül is - azonos hevületével és mélységével. Maga a Nyugat is ilyen szerelme volt, s akikkel együtt szülte, táplálta és nevelte: Osvát, Ady, Babits, Móricz, Schöpflin, Gellért - külön, hosszan kellene szólnom arról, hogy beszélt róluk, nem pátosszal, nem emfá-

De vigyázzunk, ebben lehet percpció gyarlósága, felületesség.

Ha Cézanne fest egy pohár vizet - vizebb víz minden valaha látottnál, mégis mindnél mélyebb, sűrűbb, súlyosabb. Minden ismerős, megszokott anyagnál súlyosabb - olyanféle, mint azok az anyagok, vagy elemek, amikről a modern fizika beszél, s mikből egy gyufásdoboznyi mázsányi súlyú.

Ilyen mély, sűrű és súlyos anyagú pohárvíz volt ő is.

De hát akkor az a mindenkihez mindig egyforma derűs, enyelgő, könnyen lendülő szívesség és jóindulat, az a közvetlen, átlátszó egyszerűség és nyíltság, az a megnyugtató, üdítő sugárzás - álarc?

Nem az. Mert az egész egy matéria. A külső a belsőnek természetes, anyagszerű következménye, csak az intenzitása foka, a sűrűsége más. A kint

zissal, de úgy, hogy akinek van érzéke az ilyesmihez, az alig valamelyest meglebbent és bensőségebbé melegedett hangsúlyban – ő maga volt a megtestesült litotés – megérezte a legnemesebb szenvedély tüzét. Mert az volt: *szenvedély*. Akármilyen különösen hangzik róla. Főképp, ha gondban volt miattuk.

Lyka, Petrovics, Réti.

Milyen volt, mikor Hóman menesztette Petrovicsot. Hogy beszélt róla. Ilyennek sose láttam.

Hogy kezdődött és nőtt meg a mi barátságunk. *Jellemző*. Előtte miért nem – s aztán miért igen. 1919 Pogány Kálmán. *Ettől kezdve*.

Két ellentétes ember. Sokat ingereltem kíméletességéért. Pöre a Képzőművészeti Társulattal. De voltak végső egyezéseink.

Szerettem benne a mindennek örülni tudást, mindent szeretni tudást. Várkony: erdő, fák, madarak. Szekszárdi út. *Becsültem benne* a szolgálat lelkét. És *tiszteltem benne* az anima naturaliter christianát.

Ilyen lelkülettel nálunk nehéz élni. Ezért tipikus magyar sors, beleszorítva abba, amire legkevésbé való: az újságírásba. Persze, ha nem neki való volt is, becsülettel, lelkiismeretesen helyt állt benne, becsületet szerezve, erkölcsi és szellemi rangot adva ennek a mesterségnek. De ugyanakkor félig-meddig kiszorítva igazi hivatásából, végig felemás éltre kárhóztatva, megosztott idővel és energiával. Hogy ezt 40 esztendeig, vagy még tovább tudta csinálni, élete végéig – csak aki valaha belekóstolt ebbe a mesterségbe másutt lakó lélekkel, tudja méltányolni. *A nagy és örök dolgok szeretete tette képessé rá*, s az, hogy életét végigkísérte azok barátsága, akiket becsült és szeretett – de akiből az idő múlásával mindig veszített. Ez a folytonos veszteség volt életének nagy és egyre növekvő fájdalma.

Végül jött a végső megalázás, amit már semmi se viseltethetett el vele. Emberségében megalázva.

Körber Ágnes

LÁNYI JENŐ, A DONATELLO-KUTATÓ

„Nem akarnám elaprózni, amim van – ide is egy kicsit, oda is egy kicsit –, inkább egyvalakinek szeretnék igazi segítséget nyújtani. Ezért barátomnak, Lányi Jenőnek 25.000 svájci frankot hagyok. Ő jeleníti meg számomra a szegénység által keményen sújtott entellektüelt.”¹ (1. kép)

Ez a rendelkezés Elisabetha Langnese Hug 1935. május 29-én Zürichben kelt végrendeletéből származik. Arról, hogy hogyan került kapcsolatba a lelkész felmenőkkel rendelkező dúsgazdag svájci zenemű-kereskedő és -kiadó dinasztia egyik tagja a budapesti zsidó kispolgári családból származó Lányival, semmit nem lehet tudni. Csupán az dokumentálható, hogy a hagyatkozó fiával közel egykorú művészettörténész már korábban is kapott segítséget az asszonytól, ami hozzájárulhatott ahhoz, hogy életét kizárólag a kutatásnak szentelje. A nagyvonalú örökséget azonban alig négy évig élvezhette.

Lányi Jenő (1902–1940) kevésbé ismert alakja a magyar művészettörténet-írásnak; ha létezne ‘hontalan’ művészettörténész, talán annak kellene mondani. (2. kép) Életrajza szerint mindössze 18 éves koráig élt Budapesten, az érettségi után rögtön a bécsi egyetemre iratkozott be, és legfeljebb a szünidőkben látogatott haza.² Életének további eseményei sem Magyarországon zajlottak: az osztrák fővárost München, Berlin, hosszabb időre Firenze, valamikor Zürich, majd talán újra Bécs követte, hogy utóbb másfél éves ott-tartózkodás után Londonból induljon el

¹ Az Elisabetha Langnese Hug aláírású végrendelet megtalálható Rolf Langnesének a Stadtarchiv Zürichben VII. 213. számon őrzött hagyatékában. Az 1807-ben alapított és máig prosperáló Hug cég Zürichben és pár más svájci városon kívül a család származási helyén, Lipcsében is tartott fenn üzletet, és német kapcsolatai mindaddig megvoltak, amíg a második világháborúban le nem bombázták németországi székhelyét. A harmadik generációból származó Elisabetha (1873–1935) Lisbeth Langnese Hug néven jó néhány könyvet fordított, elsősorban Romain Rolland életrajzi regényeit. A jelentős összeg mellett egy Novalis- és egy Don Quijote-kötetet hagyott Lányira.

² Életrajzi adatainak forrása: Nationalien/Inskriptionsblätter der Philosophischen Fakultät der Universität Wien, Wintersemester 1920/21 – Sommersemester 1924. Adatait kisebb pontatlanságokkal megismétli a nemzetiszocializmus üldözött tudósainak sorsát taglaló terjedelmes összefoglalás: Ulrike Wendland: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*. I–II. München, 1999. I.: 419–420. – továbbá: Körber Ágnes: Lányi Jenő. 1902–1940. *Ars Hungarica*, 31. 2003. 281–298. Magyar kortársai közül egyedül Zádor Anna említi Péter Andrásról – *baráti szemmel* című írásában. In: Péter András: *A trecento festészete*. Budapest, 1983. 97., valamint az ő nyomán Lányi neve megjelenik: *A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad íásaiból*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 1999. 377.: 111. jegyzet.

ich möchte nicht mehr Lyate machen, lieber einen
 Menschen quacksalber helfen, als Hain Tropfen verhu-
 ten, hierin und dortin. So vermehrt ich eine Lányi,
 in einem Traud 25000 fs. Er repräsentiert für mich die
 häufigen Leidenden - unter Pappensinn Leidenden - Tutellet-
 Tuelen. Falls die Spindel bei einem Tod unterstehen,
^{Mädchen Dallen}
 ist es mit 5000 fs. je bedienten, Traud mit 5000,
 Frida mit 3000 fs., Ida mit 1000 fs. 13 oder Mädchen sollen
 je ein Kind von mir bekommen, Fri da ferner eine Pilsen.
 Anstalt - Bucher mit Anhänger - am Thun gebürtig -
 Ida aus Jannabacher, die ich von Tante Jochen gebt
 lebt. - Hain Jandocher - Telo und sonstig gut behaten
 des - übernimmt Madili für ich. Ich bitte auch Traud,
 Lani und Herminie je bedienten.

1. Elisabeth Langnese Hug 1935. május 29-én kelt végrendeletének részlete. Zürich, Stadtarchiv

végzetes útjára. Egyetlen sora sem jelent meg magyarul vagy magyar kiadásban, és ha nem tévedek, magyar szerző eddig nem idézte egyik cikkét sem, aminek az oka nyilvánvalóan témaválasztása lehetett. A quattrocento firenzei szobrászata, közelebb-ről Donatello oeuvre-je nem tartozott a hazai kutatás központi kérdései közé.

Bécs 1920-ban, Lányi egyetemi beiratkozásának évében, menekülést jelentett a Magyarországon kialakult politikai helyzetből; a brutalitásba torkolló antiszemitizmus, amely Jászi Oszkár szerint „kifejezetten a szegény, keményen dolgozó, alap-

vetően művelt zsidó értelmiség ellen irányult”,³ az egyetemeket sem kímélte. Ebben az esztendőben hagyta jóvá a magyar parlament a numerus clausus néven elhíresült törvényt (1920. évi XXV. tc.) is, amely az egyetemekre felvehetőek számát korlátozta, és ugyancsak nem volt mentes a zsidóellenességtől.

Bár Lányit – vagy inkább családját – a politikai helyzet készíthette arra, hogy Bécsset válassza az egyetemi tanulmányok színhelyéül, a döntés szakmai szempontból is nagyon szerencsésnek bizonyult. Abban a különleges pillanatban iratkozott be a bécsi egyetemre, amikor a művészettörténeti tanszéken a bécsi iskola három meghatározó egyénisége egyszerre volt jelen: Max Dvořák, a tanszékvezető, Jozef Strzygowski és Julius von Schlosser. Az 1920-as évek elején nem ő volt az egyetlen magyar hallgató, aki Bécsben folytatta tanulmányait. Ott tanult például Tolnay Károly és Csatkai Endre.⁴

A bécsi egyetem széleskörű tudás megszerzésére adott lehetőséget: a kifejezetten művészettörténeti tárgyak mellett Lányi az első félévben pszichológiát, szociálpszichológiát, etikát és zenetörténetet is tanult, utóbb régészeti és a történet segédtudományainak körébe sorolható tárgyakat is felvett. A ma különösnek ható választás, a pszichológia Ernst Gombrich visszaemlékezései szerint épp ezekben az években a művészettörténeti oktatás részének számított, és többeket – elsősorban Ernst Krist és Hans Sedlmayrt – foglalkoztatta, hogyan lehetne művészettörténeti módszerként alkalmazni.⁵

Lányi 1924-ben befejezte bécsi egyetemi tanulmányait. Bár a doktori disszertációt – a kor gyakorlatának megfelelően – olyan jeles egyetemi társai, mint a vele egykorú Otto Pächt vagy Otto Demus is csak végzésük után pár évvel nyújtották be, a nyolc szemeszter befejezését követően nincs nyoma annak, hogy Lányi a továbbiakban disszertánsként kapcsolatot tartott volna a bécsi tanszékkel. Bizonyára ezért maradt ki – egy legutóbbi publikációtól eltekintve – a bécsi iskola tagjainak felsorolásából.⁶

1927-től Münchenben folytatta tanulmányait. Ekkor került a müncheni művészettörténeti tanszék élére Wilhelm Pinder, aki kizárólag német művészettel – azon

³ Oscar Jászi: *Revolution and Counter-Revolution in Hungary*. London, P. S. King and Son, 1924. 186.

⁴ A bécsi iskoláról: Julius von Schlosser: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Mitteilungen des österreichischen Institutes für Geschichtsforschung*. Ergänzungsband XIII. 2. Innsbruck, 1934. 145–222.; *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930. Ausstellung. Collegium Hungaricum Wien, September 1983*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Marosi Ernő. Budapest, Institut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1983.

⁵ Ernst Gombrich: *Kunstwissenschaft und Psychologie vor fünfzig Jahren*. Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. XXV. *Internationaler Kongress für Kunstgeschichte 1983*. I. Hrsg. Stefan Krenn, Martina Pippal. Wien, 1984. 99–104.

⁶ Paul Stirton: *The Vienna School in Hungary*: Antal, Wilde and Fülep. *Journal of Art Historiography* 8, 2013. <http://arthistoriography.wordpress.com>. Az angol szerző amellett érvel, hogy a magyar hallgatóknak ambivalens kapcsolatuk volt bécsi tanáraikkal és társaikkal, és utóbb alig gyakoroltak hatást a hazai szellemi életre. Ami Lányi esetében igaz is.



2. Lányi Jenő Gino Malenotti fotóssal Donatello Habakuk prófétája előtt. Az *AFT. Rivista di Storia e Fotografica* 1994-es száma nyomán

belül főként szobrászattal – foglalkozott, és nacionalista felfogása, amelyben utóbb nemzetiszocialista gondolatok is felbukkantak, már ezekben az években is nyilvánvaló volt.⁷ Lányi mégis őt választotta témavezetőjéül, és Pinder, valamint a régész

⁷ Pinderről és a német művészettörténet-írásban betöltött szerepéről: Robert Suckale: Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945. *Kritische Berichte*, 14. 1986. 5-17., illetve vele vitázva: Klaus-Heinrich Meyer: Der Deutsche Wilhelm Pinder und die Kunstwissenschaft nach 1945. Antwort auf Robert Suckale: „Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945. (*Kritische Berichte* 4/1986).” *Kritische Berichte*, 15. 1987. 1. 41-48.

Paul Wolters vezetésével írta meg 1927–1929 között *Quercia-Studien* címen disszertációját. A dolgozat kiindulópontja egy töredékes tollrajz a sienai Fonte Gaiahoz. Lányi a források elemzésével a szerző személyét és azt kísérelte meg kideríteni, milyen célból készült a rajz. A disszertáció lazán összefüggő további részei Jacopo della Quercia oeuvre-jének csak korai korszakát vizsgálták.⁸

A doktori cím megszerzését a fizetetlen gyakornokság évei követték. Előbb a berlini Staatliche Museen Max J. Friedländer vezette Kupferstichkabinettjében dolgozott, majd a Deutsches Museumba került tudományos segédmunkatársként Theodor Demmler és Frida Schottmüller mellé. Lányi érdeklődését a reneszánsz szobrászat iránt valószínűleg Schlosser keltette fel, de megerősíthette a berlini múzeum szoborgyűjteményének alapos ismerete és nem utolsó sorban a Wölfflinitánítvány Schottmüller, aki Donatellóról írta doktori disszertációját, és bevonta a fiatal tudóst a múzeum szoborkatalógusának munkálataiba.⁹

A berlini tartózkodásnak további hozadéka, hogy egy Andrea Pisanóról írott címszóval bekerülhetett az 1907-ben indult Thieme-Becker lexikonsorozat 27. kötetének szerzői közé.¹⁰

Mire azonban a kötet 1933-ban megjelent, Lányi már Firenzében, a Kunsthistorisches Institutban folytatta kutatásait.¹¹

Az 1897-ben magánszemélyek által alapított, majd utóbb a porosz állam finanszírozta intézet a XIX–XX. század fordulójától kezdve foglalkozott a firenzei dóm és campanile szobrászati díszével, és kiadványsorozatában 1909-ben megjelentette a témáról Giovanni Poggi alapvető, ám befejezetlen művét. Poggi, a firenzei múzeumok felügyelője ebben az I. számmal jelzett kötetben a vonatkozó dokumentumokat kezdte közölni. A nagy vállalkozás teljes egészében csak 1988-ban látott napvilágot, de a kiadást gondozó Margaret Haines előszavában megemlíttette, hogy még az 1930-as években is napirenden volt az 1909-ben megszakított kutatás folytatása.¹²

⁸ Jenő Lányi: Der Entwurf zur Fonte Gaia in Siena. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 61. 1927/28. 257–266. A cikk végén a szerző köszönetet mond a támogatásért Elisabeth Langnese Hugnak. A rajz másik, New Yorkba került felét egy évvel később Richard Krautheimer közölte. Richard Krautheimer: Un disegno di Jacopo della Quercia. *La Diana*, 3, 1928, 4. 276–279.

⁹ Frida Schottmüller: *Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tätigkeit*. München, 1904. A katalógus, amelynek második kiadásában az előszót író Theodor Demmler résztvevőként említi Lányit: *Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und Barock I. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*. Bearb. von Frida Schottmüller. Berlin, 1933.

¹⁰ *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. Ulrich Thieme, Felix Becker. I–XXXVII. Leipzig, 1907–1950. XXIII. 1933.: 94–99. Ugyanebben az évben jelent meg Lányinak egy, szintén Andrea Pisanóval foglalkozó cikke. Jenő Lányi: L'ultima opera di Andrea Pisano. *L'Arte*, 38. 1933. 204–227.

¹¹ A firenzei intézetről: Hans W. Hubert: *Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897–1997)*. Firenze, 1997.

¹² Giovanni Poggio: *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa tratti dall'archivio*

Talán ez – és bizonyára Schlosser forráskritikai munkája – inspirálhatta a Firenzébe érkező Lányit, amikor belevágott a dóm homlokzatára vonatkozó szerződések és egyéb dokumentumok vizsgálatába. 1935–1936-ban több cikkben próbált rendet teremteni a művekre vonatkozó szerződések és egyéb dokumentumok között.¹³

Célját és kutatási módszereit az 1935-ös évszámmal lezárt *Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik* című cikkében foglalta össze, amely a lipcsei *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*ban jelent meg 1937-ben.¹⁴ Az 1927–1933 között megjelent, majd négy év kihagyással 1937-ben egy esztendőre feltámasztott folyóirat eredeti célja a művészettörténet mint tudomány önkritikájának, azaz recenzióknak az egybegyűjtése volt, de súlypontja 1930-tól egyre inkább áthelyeződött elméleti jellegű írásokra. Ilyen cikk volt Otto Pächté a képleírásról, mint a művészettörténet számára alkalmatlan módszerről,¹⁵ és Lányi teoretikus indíttatású, de gyakorlatias végkövetkeztetéssel záruló tanulmánya is. Itt mondta ki először, hogy célja Donatello oeuvre-jének összeállítása, amit „pragmatikusan”, a műtárgyakkal való egyenkénti foglalkozással, tehát a sedlmayri értelemben vett „első művészettörténet” módszereivel lehet megvalósítani. Nem alkalmas erre sem a „műértés”, amelynek gyakorlatával Friedländer mellett ismerkedhetett meg, sem az a kevésbé precíz eljárás, amellyel eddig a forrásokat kezelték.

Lányi az egy-egy műtárggyal való foglalkozás és a meggyőző attribúció fontos eszközének tekintette a fényképezést. A fotózás ugyan a múlt század harmincas éveiben már egyáltalán nem számított újdonságnak a művészettörténeti kutatásban, a részletfelvételek készítése azonban – erre Zádor Anna utal Péter András *A trecento festészete* kötetéhez írott előszavában – még viszonylag új módszer volt. Lányi valósággal beleszeretett a fényképezésbe. Már Hans Kauffmann 1935-ös Donatello-kötetében is bekerült két felvétele a Porta della Mandorla profétáiról,¹⁶ de amikor jótevőjének halála után a ráhagyott összeg birtokában erre lehetősége nyílt, belevetette magát a Donatello-művek fényképezésébe. A neves firenzei Brogi fotóscég munkatársa, a kitűnő szoborfotós Gino Malenotti minden bizonnyal Lányi útmutatásával hihetetlen mennyiségű, összesen 2.800 felvételt készített.¹⁷ A reprodukciók a műtárgyfotózás iránti olyan affinitásról

dell'Opera. I. Berlin, 1909. Második kötete 1988-ban jelent meg az első reprintjével együtt, Margaret Haines gondozásában Firenzében.

¹³ Jenő Lányi: Tre rilievi inediti di Donatello. *L'Arte*, 38. 1935. 248–297.; Jenő Lányi: Le statue quattrocentesche dei profeti nel campanile e nell' antica facciata di Santa Maria del Fiore. *Rivista d'Arte* 17. 1935. 121–159., 245–280.; Jenő Lányi: Il profeta Isaia di Nanni di Banco. *Rivista d'Arte*, 18. 1936. 137–178.

¹⁴ *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 5. 1932/1933. 126–131. A szám 1936-ban jelent meg, Lányi a cikket 1935-ben zárta le.

¹⁵ Otto Pächt: Das Ende der Abbildtheorie. *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 3/4. 1930/1931. 1–9.

¹⁶ Hans Kauffmann: *Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken*. Berlin, 1935. Lányi fotói a képmelléklet 3. tábláján.

¹⁷ A Brogi család 1864-től működő vállalkozásáról, amely utóbb beolvadt a híres Alinari cégbe: *AFT – Rivista di Storia e Fotografica. Semestrale dell'Archivio Fotografica Toscana*, 1994. A cikk reprodukál

tanúskodnak, aminek magyar megfelelőjét Petrás István, a Szépművészeti Múzeum, majd Magyar Nemzeti Galéria fényképésze képviselte.

A firenzei Kunsthistorisches Institut nemcsak kutatásainak tárgyához hozta közelebb Lányit, hanem bővítette szakmai ismerőseinek körét is. Még korábban, Németországban ismerkedhetett meg Panofskyval és Wittkowerrel, illetve révükön a Warburg-körrel, firenzei tartózkodása pedig egybeesett a már említett Hans Kauffmanéval, valamint Clarence Kennedyével és az ugyancsak Donatello-kutató Ulrich Middeldorféval. Mind a Warburg-körnek, mind Kennedynek és Middelfornak utóbb fontos szerep jutott a Magyarországról elszármazott művészettörténész sorsában.¹⁸

Minden jel arra utalt, hogy Lányi megtalálta a helyét Firenzében. Több kollegájához hasonlóan könyveket és fényképeket adományozott a Kunsthistorisches Institutnak, 1936. január 24-én pedig előadást tartott az intézetben a Donatello-kutatás néhány kérdéséről.¹⁹ De ez a szakmai szempontból idilli állapot hamarosan véget ért. Itália még Mussolini alatt is Európa antiszemitizmustól legkevésbé sújtott országa volt, amiben szerepet játszott, hogy a zsidók a teljes lakosságnak csupán 0,1%-át tették ki, tehát nem bizonyultak megfelelő bűnbaknak. Az 1930-as években a Hitlerrel rivalizáló Duce azonban mind erőteljesebben propagálta „faji” politikáját, végül 1938-ban az „olasz faj védelmére” hozott törvények megingatták a helyi zsidóság, valamint a közép- és kelet-európai antiszemitizmus elől oda menekülőkhöz helyzetét.²⁰ Köztük Lányiét is, aki ekkoriban már kapcsolatban volt későbbi feleségével, Monika Mann-nal, Thomas Mann középső lányával.

Szorogatott helyzetében a londoni Warburg Institute-beli kollegáihoz fordult: Rudolf Wittkowerhez, Fritz Saxlhoz és Gertrud Binghez.²¹ Ők segítették hozzá

egy képet Malenottiról és Lányiról Donatello Habakuk prófétája előtt.

¹⁸ Panofsky a *Städel Jahrbuch* 1930-as kötetében megjelentetett cikkében hivatkozik Lányi szóbeli közlésére egy az Albertinában őrzött Ghiberti-rajz kapcsán: Erwin Panofsky: Das erste Blatt aus dem „Libro” Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance. *Städel Jahrbuch*, 6. 1930. 25-72. – 31.: 5. jegyzet. A Wittkowerhez fűződő kapcsolatáról a levelezésük mellett egy, még 1930-ból származó köszönetnyilvánítás tanúskodik a Quercia-Studien végén. Middeldorf 1935-ben és 1937-ben tartott előadást a firenzei Kunsthistorisches Institutban.

¹⁹ A Kunsthistorisches Institut in Florenz évkönyve 1932-1937 között minden évben feltünteteti Lányit az ajándékozók között. Rajta kívül ebben az időszakban Péter András, Hekler Antal, Pigler Andor és Balogh Jolán hagyott könyvet, illetve fényképet az intézetre. Az 1936-ban, az intézet 53. ülésén elhangzott előadás: Kleine Beiträge zur Donatello-Forschung. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 5, 1937, 1. 213.

²⁰ Ormos Mária: *Mussolini* – Harsányi Iván: *Franco*. Budapest, 2001.

²¹ A Warburg-körrel való kapcsolatáról, illetve az ekkor még csak tervezett londoni tartózkodásáról először Claudia Wedepohltnól, a Warburg Institute archívumának munkatársától kaptam felvilágosítást, utóbb Urbach Zsuzsának köszönhetően hozzájutottam a levelek másolatához is. Ezek Lányi londoni tartózkodásának néhány hivatalos ügyére – tartózkodási engedély meghosszabbítása, olvasójegy a British Librarybe, stb – vonatkoznak. Wittkower baráti hangú, 1938. október 3-án kelt írásából az is kiderül, hogy Lányi őt kérte fel házassági tanúnak.

1938–1939 telén egy féléves londoni tartózkodáshoz. Lányi jegyzetein és fotóin (vagy azok egy részén) kívül két befejezetlen cikket vitt magával: az 1939-ben a *Critica d'Arte*-ben megjelent *Problemi della critica donatelliana*t és a *The Burlington Magazine*-ban publikált *Donatello's angels for the Siena front* címűt. A *Problemi* lapjain tovább bővítette eszköztárát: a források ismeretén és a stíluskritika eszközein túl megkísérelte a megrendelői igények felől is megközelíteni a két, részletesebben taglalt mellszobor komplex vizsgálatát.²² A cikk talán legfontosabb része a függelék: azoknak a műveknek a jegyzéke, amelyeket a szerző a kutatás adott fázisában, forrásokkal alátámasztva, valamint „formai és szellemi homogenitásuk alapján” Donatello sajátkezű alkotásainak tekint. Első kísérlet egyfajta összegzésre, amelyet további nem követhetett.

A Warburg Institute-beli tartózkodásához, amely végül 1940-ig tartott, két előadása fűződik. Témájukat nem ismerjük, de mivel a Malenotti-féle Donatello-felvételekből rendezett kiállításához kapcsolódnak, aligha lehet kétséges, miről szóltak. Az 1939. március 30-án és április 3-án elhangzott előadásokat két további követte volna, a Warburg Institute archívumában azonban nincs nyoma annak, hogy Lányi valóban meg is tartotta őket.

A tudományos munka mellett kénytelen volt gyakorlatiasabb dolgokkal is foglalkozni – nevezetesen a felesége és saját maga biztonságával. A második világháború kitörése után az a veszély fenyegetett, hogy idegenekként kiutasítják őket az országból. Az Egyesült Királyság gyanakvással fogadta a német nyelvterületről érkezőket. A hatóságok Kanadába internálták például az egyébként a National Gallery meghívására Londonban dolgozó Wilde Jánost vagy az angol fővárosba emigrált Otto Demust. A cél tehát Lányiék számára az Egyesült Államok, aki pedig kezébe vette a sorsuk irányítását, Thomas Mann.

Több jel mutat arra, hogy a Mann-család nem rokonszenvezett Lányiival – a szülők talán nem is ismerték –, az író ennek ellenére mindent megtett, hogy biztonságban tudhassa lányát és vejét.²³ Személyes érdemeire való tekintettel a kanadai kormány 1940 augusztusában megadta a házaspárnak a beutazási engedélyt. Az eddig pozitív történet ezen a ponton fordult katasztrófába.

²² A két cikk: Jenő Lányi: *Problemi della critica donatelliana*. *Critica d'Arte*, 4. 1939. 9–23.; Jenő Lányi: *Donatello's angels for the Siena front. A reconstruction*. *The Burlington Magazine* 75. 1939. 142–151. A *Problemiben* tárgyalt két mellszobor: a San Rossore ereklyetartó (Pisa, S. Matteo) és egy ifjú mellszobra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello).

²³ Elisabeth, a legfiatalabb Mann-testvér roppant kritikus bátyjára, Klausra hivatkozva így nyilatkozik róla: „Lányis weiche, angenehm schmeichlerische, intelligent parasitenhafte, zivilisierte Art”. Idézi: Heinrich Breloer: *Unterwegs zur Familie Mann. Begegnungen, Gespräche, Interviews*. Frankfurt, 2001. 130. Thomas Mann terjedelmes levelezésében nyomon követhetők azok a lépései, amelyeket lánya és veje Amerikába utazása ügyében tett: *Die Briefe von Thomas Mann*. Regesten und Register bearbeitet und herausgegeben: Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer. Überarbeitet und ergänzt Gert Heinz und Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main, 1987. (többek között 39/342, 39/373, 40/126, 40/286, 40/338.), illetve Thomas Mann: *Briefe, 1937–1947*. I–II. Hrsg. Erika Mann. Frankfurt am Main, 1963. I.: 78., 152.

Lányi és felesége 1940. szeptember 13-án Liverpoolban szállt fel a Kanada felé tartó City of Benares utasszállítóra, amelyet négy nappal később, szeptember 17-én éjszaka Anglia partjainál elsüllyesztett az U 48 német tengeralattjáró. A szerencsétlenség 248 halálos áldozata között ott volt Lányi Jenő is.²⁴

Tizennégy megjelent publikáció, két előkészített cikk²⁵ és a Donatello-monográfia jegyzetei, valamint fényképei – ez volt Lányi hagyatéka, ami Londonban maradhatott, mert Monika Mann, aki túlélte a hajókatasztrófát, 1941-ben valószínűleg a Warburg Institute segítségével küldette el az Egyesült Államokba a több bőrdnyyi anyagot. (A fotóknak eleve talán csak egy része került az angol fővárosba, erre utal Monika és bátyja, Klaus Mann levelezése.²⁶) A fiatal özvegy ugyanakkor tanácsot kért az intézet igazgatójától, Fritz Saxltól, hogy kire bízhatná Lányi hagyatékának kiadását. A választás Horst Woldemar Jansonra esett, aki 1941-ben a Harvard egyetemre benyújtott, Michelozzo di Bartolommeóról szóló disszertációja és általánosságban a quattrocento szobrászat iránti érdeklődése miatt alkalmasnak látszott erre a feladatra.²⁷

A szentpétervári születésű Janson, aki előbb Münchenben, majd Hamburgban Panofskynál tanult, két kollegája segítségével vizsgálta át a bőrdnyök tartalmát. Ulrich Middeldorffal és a műtárgyfotózás iránt intenzíven érdeklődő Clarence Kennedyyel együtt kellett arra a megállapításra jutnia, hogy a feladat, amelyre vállalkozott, nehezebb, mint gondolta. Lányi környezete – nem alaptalanul – azt feltételezte, hogy a tervezett Donatello-monográfia legalább részleteiben elkészült, a fennmaradt anyagban azonban ennek nem volt nyoma. A Donatello-irodalom céduláin, a már korábban megjelent cikkek jegyzetein kívül a bőrdnyökben csak fényképek voltak. Azok sem a teljes oeuvre-ről, mert a Padovában, Velencében, Nápolyban és Rómában levő műveken kívül hiányoztak a firenzei S. Lorenzo Sagrestia Vecchiájának Donatello által tervezett részletei is. A fényképek tömegét látva Janson végül is arra a meggyőződésre jutott, hogy Lányi az életmű vizuális dokumentálását tűzte ki célul, de ennek megvalósításától még meglehetősen távol állt.

Az amerikai művészettörténész tizenhét évvel a City of Benares katasztrófája után jelentette meg Donatello-monográfiáját, amelynek címlapján jelezte, hogy Lányi Jenő jegyzeteinek és fényképeinek felhasználásával készült.²⁸ A képkötetben

²⁴ A katasztrófáról: www.pro.gov.uk honlapon, illetve dr. Hans Kranzbühlernek a nürnbergi perben 1946. július 17-én tartott beszédében: www.nizkor.org/hweb/imt/tgmwc-19/tgmwc-19-179-01.shtml.

²⁵ Jenő Lányi – Ilse Falk: The genesis of the bronze doors of Andrea Pisano. *The Art Bulletin*, 25. 1943. 132–153.; Jenő Lányi: The Louvre portrait of Five Florentins. *The Burlington Magazine*, 84–85. 1944. 87–95. Lányi írásainak bibliográfiája megtalálható: Körber 2003. i. m.

²⁶ Klaus Mann levele Monika Mannhoz, 1945. szeptember 30. Klaus Mann megemlíti azt az értesülését, hogy Lányi egy firenzei fényképésznél hagyta Donatello-fotóit, amelyeket Monika kívánságára meg tud szerezni. A levél ismeretét Helga Keisernek köszönhetem.

²⁷ Jansonról ld.: Wendland 1999. i. m. I.: 332–338.

²⁸ Horst Woldemar Janson: *The Sculpture of Donatello*. Incorporating the notes and photographs of the late Jenő Lányi. Princeton – New Jersey, 1957.

gondosan feltűntette azt is, mely fotókat készíttetett elődje. Nagyon korrekt eljárása sem tudta azonban leplezni, hogy egész koncepciója gyökeresen eltér magyar kollégáitól. Mivel alig volt fogódzója, hogy Lányi vélt elképzelését megvalósítsa, amivel talán szakmailag sem értett egyet, egy catalogue raisonné összeállítása mellett döntött. A végeredményt, az egyenkénti foglalkozást a művekkel Lányi – korábbi elképzelésével ellentétben – pályája végén már inkább csak kiindulópontnak tekintette volna. Élő és halott a részletekben sem tudott egyezsége jutni: Janson Lányi tizennégy attribúciója közül tízet elvetett. A monográfia képanyagát nézegetve az ember abban sem lehet biztos, vajon Lányi tényleg ilyen mechanikusan rendezte volna el a reprodukciókat: az adott műtárgy szigorúan szemből és hátulról, a fej jobb és bal profilból. Részletek bőségesebben csak a domborműveknél vannak.

A Donatello-monográfia hosszú időre az alapmű maradt a szakirodalomban. Csak a nyolcvanas évektől kezdte a kutatás újra vizsgálni Lányi érveit.²⁹ Ennek kapcsán Artur Rosenauer 1993-as kötetében arra a megállapításra jutott, hogy Lányi kezdte biztosan és feltételezhetően sajátkező alkotásokra bontani a Donatello-oeuvre-t, amit utóbb Janson folytatott. Véleménye szerint kettejük közös érdeme az a szilárd alap, amely most már újabb attribúciókat is elbír.

Pope-Hennessy, a Donatello-kutatás egyik fontos alakja, Lányi londoni ismerőse és barátja sokkal negatívabban ítélte meg Janson munkáját. Úgy vélte, hogy a vizualitást előtérbe helyező Lányival szemben hagyatékának feldolgozója a következtetésre alapozott, így aztán, amit létrehozott „az a Lányi által elképzelt könyv ellentéte lett: vak, nehézkes, argumentatív katalógus”.³⁰

A háború évei nem voltak alkalmasak arra, hogy Lányi befejezetlenül maradt életművét bárki érdemben méltassa. Tragédiája elsősorban a Mann-családot foglalkoztatta, egy-egy mondat erejéig megemlégték társasági ismerősei, sőt a katasztrófa egyik érintette is, de először csak 1955-ben jelent meg róla megemlékezés a *Critica d'arte* hasábjain.³¹ Szerzője Carlo Ludovico Ragghianti művészettörténész és politi-

²⁹ További két kiadást ért meg 1963-ban és 1979-ben. Lányi cikkeit forrásként idézi John Pope-Hennessy: *The study and criticism of Italian sculpture*. Princeton, 1980. és John Pope-Hennessy: *Donatello sculptor*. New York, 1993.; *Donatello e i suoi. Scultura fiorentina del primo rinascimento*. A cura di Alan Philipp Darr, Giorgio Bousanti. Milano - Firenze, 1986.; Artur Rosenauer: Zum Stilpluralismus im Werk Donatellos. In: *Donatello-Studien*. Italienische Forschungen. Hrsg. Kunsthistorisches Institut Florenz. Dritte Folge, 16. München, 1989. 24-27. és Artur Rosenauer: *Donatello*. Milano, 1993.; Joachim Poeschke: *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello and seine Zeit*. I. München, 1990.

³⁰ John Pope-Hennessy: *Learning to look*. New York - London, 1991. 78-79.

³¹ *Die Briefe von Thomas Mann*. Regesten... (40/443, 40/445, 40/448, 40/450, 40/452, 40/568, 40/576, 41/4, 41/431); Thomas Mann 1963. i. m. II.: Agnes E. Meyernek írott levél 1940. szeptember 24-éről. Megemlíti az esetet többek között Alma Mahler-Werfel is visszaemlékezéseiben: *Férjeim, szerelmeim*. Ford. Kőszegi Imre, K. Vadász Lilly. Budapest, 1991. 335. Leírja Lányit Szekulesz Ernő magyar kereskedő, a hajó egyik megmenekült utasa 1940. november 20-án feleségének küldött levelében. „Jump Szekulesz”. Közzéteszi Magyar András László. *Holmi*, 2. 1999. 248-251. Az 1955-ben

kus, a folyóirat alapítója, aki kollegája pályájának ismertetésébe beleszötte annak két, 1938 augusztusában kelt levelét is.

Lányi művészettörténeti gondolkodását, szándékait legalaposabban Pope-Henessy ismerhette, aki 1993-ban megjelent Donatello-kötete előszavában nekrológgal felérő rövid jellemzést adott róla. „Különös hálával emlékezem vissza Lányi Jenőre, akivel 1940-ben bekövetkezett haláláig Londonban vitattam meg Donatello műveit. [...] Kifinomult-szkeptikus gondolkodása nem tolerálta az elfogadott véleményeket. Úgy vélte, az olasz szobrászat tanulmányozásának legfőbb nehézsége az, hogy nincs független módszere.”³²

Ezt a független módszert Lányi a húszas-harmincas évekbeli művészettörténeti kutatás számtalan irányzatának felhasználásával próbálta megteremteni. Minden bizonnyal a rengeteg fényképet is azzal a céllal készítette, hogy egy megbízhatónak ítélt rendszert alakítson ki. A rendszerről azonban legfeljebb Pope-Henessy őrzött meg emlékeket.

megjelent nekrológ: Carlo Ludovico Ragghianti: In memoriam Jenő Lányi. *Critica d'Arte*, n. s. 2. 1955. 164–172.

³² Pope-Henessy 1993. i. m. Előszó.

Prokopp Mária

PÉTER ANDRÁS (1903–1944)

A MŰVÉSZETTÖRTÉNE SZ PÉLDAKÉPE

Dr. Péter András a XX. század második negyedében európai jelentőségű magyar művészettörténésszé tudott válni, annak ellenére, hogy a holokauszt derékba törte az éppen elindult szakmai pályáját. 1944-ben 41 éves volt... S ebből is le kell vonnunk jó tíz évet, mert 1933-tól már ugyancsak tornyosultak a fellegek körülötte éppen úgy, mint Európa nagy részén... Tehát Péter András 30 évesen Európa-szerte ismert trecento-kutató volt.

Hogyan érte ezt el? Úgy, hogy szerencsésen összetalálkozott a kitűnő családi környezet, a jól megválasztott iskola és tanárai, akik segítették a kivételes tehetségű ifjút képességei kibontakoztatásában. S nem utolsósorban Péter András erős akarata, nagy szorgalma és a korán jelentkező szakmai elhivatottsága tette lehetővé, hogy az egyetemi éveitől kezdve, néhány év alatt, eredményes, elismert kutatóvá váljon.

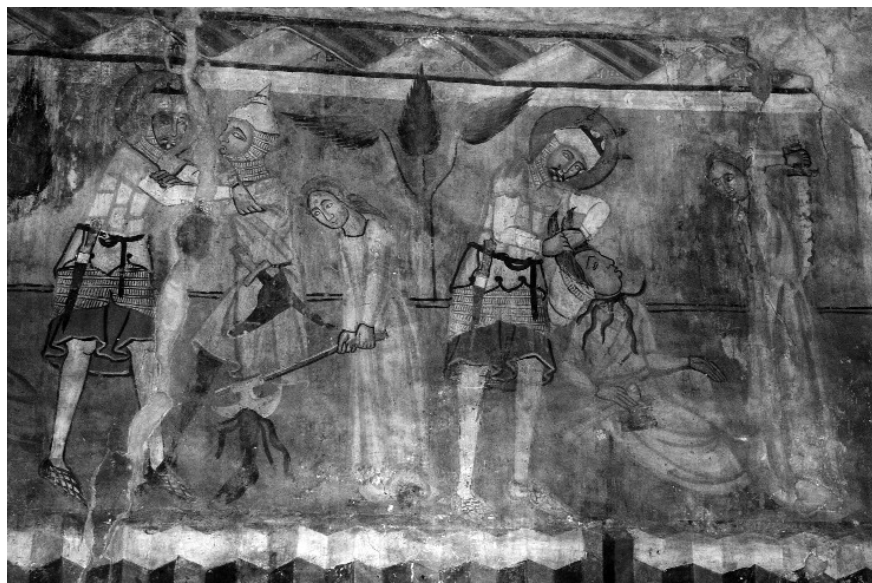
Péter András 1903-ban, Péter Jenő, a Franklin Társulat Könyvkiadó és Nyomda vezérigazgatója fiaként nagyműveltségű pesti polgárcsaládban született, ahol az irodalom, a képzőművészet és a zene ismerete és szeretete a természetes légkört jelentette. Az iskolák – a Budapesti Református Főgimnázium és a Magyar Királyi Tanárképző Intézet Trefort utcai Gyakorló Főgimnáziuma, – az otthonról hozott alapokra építve bevezették a tudományok rendszerébe, elindították az önálló gondolkodás útján, amely az új igazságok felfedezésének lehetőségét kínálta számára. Erre nyitottak ajtót az egyetemi, a bölcsészeti- művészettörténeti tanulmányok az 1921–1925 közötti években. Tanárai, mindenekelőtt Gerevich Tibor, Hekler Antal, Kuzsinszky Bálint és Pauler Ákos a kor európai színvonalán álló jeles tudósok voltak. Fontosnak tartották az európai egyetemi tanszékekkel a kapcsolatokat. Így jutott el Péter András 1922-ben Bécsbe, ahol Julius von Schlosser és Josef Strzygowski előadásait hallgatta. A következő évben, 1923-ban már Münchenben Heinrich Wölfflin óráit látogatta. S még egyetemista korában eljutott Párizsba, ahol Henri Focillon professzor tanítványa volt a Sorbonne-on. Első kézből ismerhette meg a kortárs Európa különböző módszerekkel dolgozó művészettörténeti műhelyeit, a kutatási témákat éppen úgy, mint a célkitűzéseket. Gerevichnél doktorált, 1924-ben választott témája: *Árpádházi Szent István, Szent Imre és Szent László a középkori művészetben. Ikonográfiai tanulmány*. Hihetetlen, de éppen ezekben az években jelentek meg Erwin Panofsky (1892–1968), a Péter Andrásnál 11 évvel idősebb, akkor már beérkezett német művészettörténész alapvető ikonográfiai tanulmányai. Magyarországon Péter Andrásnak ez a disszertációja az első ikonográfiai dolgozat. Ezt követően bontakozik ki hazánkban a művészettörténet-tudománynak ez az ága, amely mindmáig a hazai kutatás egyik erőssége. Sajnos Péter András disszertációja nem jelent meg a maga korában



1. Ismeretlen festő: Szent László, Szent Imre és Szent István, 1478. Táblakép a szépeshelyi székesegyház főoltárán. © Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum

nyomtatásban, de így is, a Szépművészeti Múzeum és a Műemlékek Országos Bizottsága (ma Forster Központ) könyvtárában fennmaradt példányaikat,¹ az írás óta eltelt közel 100 évben, rendszeresen felhasználták, idézték a témával foglalkozó kutatók. Az Emberi Erőforrások Minisztériuma által az ez évi Holokauszt évfordulóra kiírt pályázat elnyerése tette lehetővé, hogy Péter Andrásnak ezt az első jeles művét, több fontos tanulmányával együtt megjelentessük. A disszertáció bevezetőjében Péter András tudománytörténeti áttekintéssel indokolja a témaválasztását. Rámutat a korábbi, inkább csak a műalkotás formai oldalával foglalkozó művészettörténet-írás egyoldalúságára, és kiemeli az ikonográfia és még inkább az ikonológia szerepét a mű teljes értékű megközelítésében. Amellett érvel, hogy az ikonográfia-ikonológia önálló tudományág, nemcsak segédtudomány. A középkori hazai és európai művészet beható tanulmányozásával készült kiváló dolgozatot Péter András 1925-ben védte meg a Gerevich Tibor, Hekler Antal, Kuzsinszky Bálint professzorokból álló bizottság előtt. A három magyar szent király ikonográfiájával foglalkozó disszertáció

¹ Péter Andor: *Árpádházi Szent István, Szent Imre és Szent László a középkori művészetben. Ikonográfiai tanulmány.* [Budapest], [1925]. - eredeti példány: Forster Központ, Könyvtár, ltsz.: 4647; másodpéldány: Szépművészeti Múzeum, Könyvtár, ltsz.: 3214/1 - 18910 = 17701/996.



2. Szent László legenda részlete, 1350 körül. Freskó, Gelence.

© Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum

elkészítése során megkereste a középkori Magyar Királyság területén, a Kárpát-medencében fennmaradt ábrázolásokat, falképeket, táblaképeket és ötvösműveket. (1. kép, 2. kép, 3. kép) Alkalma nyílt, hogy rácsodálkozzon e hazai alkotások önálló művészi értékére, a formai megjelenítés és az ikonográfia vonatkozásában egyaránt. S egyúttal felmérte a magyar művészeti emlékek szakmai feldolgozatlanságát is. Ettől kezdve érlelődött meg benne, hogy megírja az 1000 éves magyar állam művészettörténetét, beleállítva az európai művészet történetébe. S öt év múlva, 1930-ban nyomtatásban is megjelent *A magyar művészet története* címmel hazánk teljes művészettörténetét, a kezdetektől 1930-ig felölelő, alapvetően új szempontú bemutatása. A 27 éves fiatal tudós a bevezető első mondatában bátran kijelenti: „A magyar művészet története mindmáig megíratlan.” Mondta ezt azután, hogy 1923-ban megjelent az európai műveltségű Fülep Lajos *Magyar művészet* című, a XIX. századra koncentrááló korszakalkotó kötete, amelyet Péter András is nagyra tartott. Magáévá tette annak új eredményeit, mindenekelőtt Szinyei Merse Pál és Izsó Miklós művészténekek értékelését. S 1927-ben Divald Kornél tollából is megjelent egy *Magyar művészettörténet*, amit még abban az évben követett a *Magyarország művészeti emlékei* című, gazdagon illusztrált kötete, amely a kezdetektől 1848-ig tekintette át hazánk legjelentősebb művészeti alkotásait. Péter András tárgyilagosan értékeli, és egyben bírálja az őt megelőző három magyar művészettörténész generáció szakmai tevékenységét. Jól jellemzi az első kutatók inkább leíró jellegű munkáit, amelyek többnyire a történettudomány és a régészet módszerével és nem a művészettörténet önálló kritériumaival közeledtek a műalkotáshoz. Nem a művészi problémák álltak a közép-



3. Szent László küzdelme a kunnal, 1310-es évek.
Freskó, Kakaslomnic. © A szerző felvétele

pontban, és nem az európai művészet fejlődésébe ágyazva, hanem izoláltan igyekeztek bemutatni a hazai művészet alkotásait. Péter András sürgeti az új, a XX. század eleji bécsi művészettörténeti iskola kiváló képviselőinek – Alois Riegl és Max Dvořák – felfogása értelmében az egyes korok önálló értékelését. „Minden kor, sőt minden nemzeti közösség művészetének immanens kvalitása az idő- és térbeli adottságok figyelembevételével bírálható csak el² – írja. S ezt a szempontot következetesen alkalmazza a kétkötetes magyar művészettörténetében, amely először kapcsolja a kortárs művészetet is a történeti korok művészetéhez. Péter András egyértelműen elveti Burckhardt és Wölfflin merev kategóriáit, tradicionális fejlődés-konstrukcióját a művészettörténet-írásban és gondolkodásban, és velük szemben Max Dvořák módszerét tartja helyesnek, aki nem az autonóm formafejlődésre, hanem történeti felfogással a művész munkásságára és egyéniségére koncentrált.

Jelen tanulmányunkban Péter András magyar művészettörténetéből csak a középkori magyar művészet vonatkozásában adott új értékelésre kívánjuk felhívni a figyelmet. Pontosán arra a tényre, hogy elsőként tulajdonított jelentőséget az olykor szerényebb kvalitású, vidéki alkotásoknak, így a gömöri falvak XIV-XV. századi, gazdag freskódíszes templomainak is. Az azóta folytatott művészettörténeti kutatás bebizonyította Péter András igazát. A vidékek középkori emlékei sok vonatkozásban

² Péter András: *A magyar művészet története*. Budapest, 1930. 5-7.

kárpótolják a hazai központok elpusztult művészetét, betekintést adnak az ország egészének európai jelentőségű középkori művészetébe. A kötetet nagy elismerések és éles kritikák fogadták. Az 1930 és 1932 közötti évekből hét fontos szakmai ismeretést kell kiemelnünk Ybl Ervin, Farkas Zoltán, Rabinovszky Máriusz, Hoffmann Edith, Kárpáti Aurél, Rózsa Miklós és Bálint György tollából. Hoffmann Edith a Magyar Tudományos Akadémia megbízásából szerkesztett *Budapesti Szemle* folyóiratban így zárja beható kritikáját: Péter András „jóformán előzmény nélkül, bátran vállalkozott a magyar művészetnek napjainkig terjedő összefoglaló előadására, és ezzel a magyar művészettörténeti irodalom legérzékenyebb hiányát pótolta.”³ Rabinovszky Máriusz – aki két alkalommal is írt a könyvről – egyenesen az első magyar művészettörténetnek nevezte Péter András könyvét, ahol először válik fontossá a magyar művészet az egyetemes mellett.⁴ Rózsa Miklós a szerkesztésében megjelent *Új Szín* című folyóiratban a méltatás után fontosnak tartja, hogy Péter András könyvéből *Az új magyar festészet kialakulása* címmel szemelvényt is közöljön. Rámutat e fejezet nagy értékére, amely „nem az új festészeti problémáknak a stíluskritikáját adja, hanem az új művészet programját ismerteti.”⁵ Zádor Anna, a kortárs és munkatárs a Franklin kiadónál, így emlékszik vissza ezekre az évekre: „amikor ‘A magyar művészet története’ miatt sok kellemetlenség és bírálat érte, fel sem vette! Igaza tudatában nem törődött velük. Ez a munka, – amely nemcsak anyagában, hanem szemléletében és problémafelvetésében is kiemeli a hazai fejlődés tárgyalását a korábbi írások közül, és az európaihoz közelíti azt, – valóban alapvető változást jelentett.”⁶

Péter András a bölcsészdoktori fokozat megszerzése után, 1925–1927-ben a Római Magyar Történeti Intézet ösztöndíjasa volt, amelyet Gerevich Tibor, az Intézet igazgatója révén nyert el. Az ő irányításával, de egyre inkább a saját művészi érzékét és kiváló kutatói gondolkodását követve mélyedt el az itáliai trecento festészet kezdeteinek tanulmányozásában. A római Hertziana világhírű német kutatóintézetében és művészettörténeti könyvtárában nemcsak a vonatkozó korábbi és a legújabb irodalmat ismerhette meg, hanem a témával foglalkozó kutatókat is. Így ismerte meg Pietro Toesca római egyetemi tanárt, Gerevich professzor jó barátját, Curt H. Weigelt professzort, a Firenzei Német Művészettörténeti Intézet igazgatóját, aki az 1911. évi jubileumi Duccio-monográfia szerzője és a sienai trecento festészet elismert szaktekintélye volt, és akinek ezekben az években készült alapvető áttekintést adó tanulmánya a sienai XIV. századi festészetről, amely 1930-ban jelent meg. A kortárs fiatal kutatók-

³ Hoffmann Edith: A magyar művészet története. (Péter András: A magyar művészet története. I-II. Budapest, 1932). *Budapesti Szemle*, 60. évf. 227. köt. No. 659. 1932. 117-120.

⁴ Rabinovszky Máriusz: Péter András: A magyar művészet története. *Magyar Grafika*, 11. 1930. 377. és *Századunk*, 6, 1931, 6. 332.

⁵ Rózsa Miklós: Péter András: A magyar művészet története. *Új Szín*, 1, 1931, 2, 94-95. és Péter András: *Az új magyar festészet kialakulása*. Uo., 80-85.

⁶ Zádor Anna: Péter Andrásról – baráti szemmel. In: Péter András: *A trecento festészete*. Budapest, 1983. 101.

kal, így Giulia Sinibaldival, Rudolf Wittkowerrel és másokkal közvetlen baráti kapcsolatot alakított ki. A friss diplomával, Róma központtal Itáliában töltött három év alapozta meg a következő évek nagy jelentőségű trecento festészeti kutatásait, amelyekkel beírta nevét az egyetemes művészettörténeti irodalomba.

1927-ben Rómában is megnyitotta a magyar kormány a Magyar Intézetet, az Accademia d'Ungherese-t, amelynek ugyancsak Gerevich Tibor professzor lett az igazgatója. Péter András itt is többször jelen volt, de nincs tudomásunk arról, hogy hosszabb időt töltött volna itt. Őt inkább Sienába és Firenzébe, továbbá Assisibe vezette a céltudatos kutatási programja. Különösen élénk érdeklődéssel kutatta a trecento festészet elindulását a XIII. század végén és a XIV. század első éveiben. Ez a téma a trecento-kutatás homlokterében állt, de a kor szakirodalmának ismeretében bátran mondhatjuk, hogy a Péter András tanulmányaiban olvashatókhoz hasonló, beható elemzésekkel indokolt megállapítások nem születtek. Péter András kiváló művészi érzéke, rendkívüli éleslátása, és szigorúan logikus tudományos gondolkodása tette lehetővé, hogy már kezdő kutatóként jelentős új eredményeket mutasson fel az egyetemes trecento kutatás számára.

Péter András 1927-ben Sienában behatóan tanulmányozta a korai mesterek munkásságát. 1928-tól kezdve gyakran szerepel a neve a firenzei Német Művészettörténeti Intézet könyvtárának olvasói között. Az itteni levéltárban Sonnevend Margit doktorandusz-hallgatónk végzett beható tanulmányokat Péter András ott tartózkodására és az Intézettel való levélváltására vonatkozóan, amelyet a megjelenés alatt álló *Péter András tanulmányai* kötetben tesz közzé. Rámutatott, hogy a jeles firenzei könyvtárat együtt látogatta a később nagy tekintélyre emelkedett fiatal trecento kutatókkal, Georg Gronauval és Evelyn Sandberg Vavalával. 1929-ben Olaszország mellett hosszabb tanulmányutat tett Németországban, Franciaországban és Angliában. Ezután hazatért, és 1929–1930-ban a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályán, Hoffmann Edith mellett dolgozott, mint fizetés nélküli gyakornok. Részt vett a Múzeum kiállításainak rendezésében, a középkori és újkori témában egyaránt. Örömmel írt a kiállításokról ismertetést a *Magyar Művészetben*, a *Pesti Naplóban* és más folyóiratokban. Ugyanakkor élénk figyelemmel kísérte a külföldi kiállításokat és a szakirodalom új eredményeit, s azokat rendszeresen ismertette a hazai folyóiratokban. Így 1926-ban a középkori olasz miniatúrafestészet jeles kutatójának, Paolo d'Ancona: *La miniature italienne de X^e au XVI^e siècle*. című, 1925-ben megjelent kötetét mutatta be a *Magyar Művészetben*.⁷ 1929-ben az *Újabb Leonardo-irodalom* címmel ismertette a legfrissebb és legjelentősebb francia, német Leonardo-monográfiákat az *Archaeologiai Értesítőben*.⁸

⁷ Péter András: d'Ancona, Paolo: *La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle*. Paris et Bruxelles, Gerard van Oest, 1925. *Magyar Művészet*, 2. 1926. 595–596.

⁸ Péter András: *Újabb Leonardo-irodalom*. Oswald Sirén: *Léonard da Vinci, l'artiste et l'homme*. vol. I–III. Paris, 1928. Edmund Hildebrandt: *Leonardo da Vinci, der Künstler und sein Werk*. Berlin, 1927. Anny E. Popp: *Leonardo da Vinci. Handzeichnungen*. München, 1928. Wilhelm Suida: *Leonardo und sein Kreis*. München, [1929]. *Archaeologiai Értesítő*, 43. 1929. 299–307.

1931-ben Péter András ismét hosszabb időt töltött Itáliában, elsősorban Firenzében, Sienában, Assisiben és Rómában, de eljutott Hamburgba is, hogy az Aby Warburg (1866–1929) által alapított *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburgban* is kutasson. Itt személyesen is megismerkedett a könyvtárat vezető jeles ikonológus művészettörténésszel, Fritz Saxllal és Gertrud Binggel, és minden bizonnyal Erwin Panofskyval is. Igen valószínűnek kell tartanunk, hogy Péter András 1939. évi meghívása a Londoni Egyetem művészettörténeti tanszékére az 1933-ban Londonba menekült Warburg Intézetnek köszönhető.

Péter András 1932-ben Párizsban, az *École des Hautes Études* meghívására előadást tartott az antik művészetnek a trecento festészetre gyakorolt hatásáról. 1932-től a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen Gerevich Tibor professzor mellett tanársegéd lett, majd 1935-től egyetemi magántanári kinevezést kapott az olasz művészet tárgykörében.⁹ Tanítványai 50 év után is lelkesen emlékeztek az óráira, amelyeket többnyire a Szépművészeti Múzeumban, az eredeti műalkotások előtt tartott. Megtanította őket, hogy a művészettörténész számára a legfontosabb forrás maga a mű. A gyakorlati órákon elsajátították a műalkotás minél teljesebb megismerését, élvezetét, szeretetét. A hallgatói előtt az előadások mellett a legfőbb példák az 1931-től a jeles hazai és európai szakmai folyóiratokban folyamatosan megjelenő nagylélegzetű tudományos dolgozatai voltak. Ezeket a napokban megjelenő Péter András tanulmánykötet bemutatja az eredeti nyelven és magyar fordításban is. Ezért itt csak Péter András ma is példaként szolgáló tudományos módszereire kívánok néhány példával rámutatni.

1931-ben, 29 évesen, már két nagy jelentőségű tanulmánya jelent meg a sienai trecento festészet témakörében. Az egyik *Pietro és Ambrogio Lorenzetti egy elpusztult freskóciklusa* címmel, magyar és német nyelven, amely a testvérpár egyik közös fő művét, az 1335-ben a sienai kórház, az Ospedale della Scala homlokzatára festett, de 1720-ban elpusztult, Mária életét ábrázoló falkép-sorozatot rekonstruálta a XV–XVII. századi források, és a meglepően rokon kompozíciót mutató sienai ábrázolások segítségével.¹⁰ Péter András tanulmánya a források, Lorenzo Ghiberti, Giorgio Vasari és Della Valle tudósításainak kritikai elemzésével indul, és folytatódik az 1340–1450 közötti bő évszázad sienai Mária élete-ciklusainak elemzésével. Rámutatott, hogy a Mária születését, bemutatását, eljegyzését és Erzsébetnél tett látogatását ábrázoló sienai munkák a jelzett periódusban meglepően azonos mintákra utalnak, azaz kétségtelenül a Lorenzetti fivéreknek a város főhelyén, a Dóm nyugati homlokzatával szemben lévő hatalmas kórházépület homlokzatának Mária élete jeleire vezethetők vissza. Ez a tanulmány nagy elismerést váltott ki a hazai és a külföldi kollégák körében egyaránt. Éber László a *Magyar Művészetben*, Kampis Antal az *Archaeologiai Értesítőben*, Ybl Ervin a *Budapesti Hírlapban*, Elek Artúr a *Nyugatban* recenzálta. Az olasz művészettörténet-írás még hét év múlva, 1938-ban is

⁹ Tóth Károly: Péter András a budapesti egyetemen. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 461–471.

¹⁰ Péter András: Pietro és Ambrogio Lorenzetti egy elpusztult freskóciklusa. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 6. Budapest, 1931. 52–81., 256–260.



4. Maestro d'Ovile: Mózes, 1330-50 között. Táblakép. Esztergom, Keresztény Múzeum. © Esztergom, Keresztény Múzeum. © Mudrák Attila felvétele

fontosnak tartotta részletesen ismertetni a firenzei *Rivista d'Arte* folyóiratban.¹¹

Péter András másik 1931-ben megjelent tanulmánya a sienai trecento festészet második negyedének egyik jeles Lorenzetti követőjével kapcsolatos attribúciós vitájához szól hozzá. A bátor hangú, meggyőzően érvelő tudományos dolgozatot a firenzei *Rivista d'Arte* folyóirat közölte *Ugolino Lorenzetti e il Maestro d'Ovile* címmel.¹² Péter András itt egyértelműen szétválasztja e két művész munkásságát. Az idősebb Ugolino-Lorenzetti a Duccio-követő Ugolino da Siena örökségével kapcsolta össze a Lorenzetti testvérek és Simone Martini művészeti eredményeit az 1330-1350-es években, míg a Maestro d'Ovile, a fiatalabb mester stílusát leginkább Simone Martini inspirálta. Ez utóbbi mesternek tulajdonítja Péter András – többek között – az esztergomi *Keresztény Múzeum Mózes és Dániel prófétát* ábrázoló kis oromképeit. (4. és 5. kép)

1932-ben kapta Péter András az egyetlen hazai kitüntetését, a Budapest Székesfőváros Ferenc József Koronázási Jubileumi Díjat jelentő művészeti ösztöndíjat.¹³ 1933-ban a *Contributi per la conoscenza di Pietro Lorenzetti e della sua scuola*¹⁴ című nagylélegzetű dolgozatát a sienai művészet szakfolyóiratában, a *Rassegna d'Arte e vita Senese*-ben közölte Péter András. Itt Pietro Lorenzetti oeuvre-jének Dewald által 1929-ben, a Cambridge-ben megjelenő *Art Studies* lapjain közölt, legfrissebb tudományos meghatározásához fűz mélyen átgondolt, logikusan megindokolt megjegyzéseket, tudományos kritikát. A dolgozat első részében Pietro Lorenzettinek az Uffizi képtárban lévő *Maestà* képének 1340-re helyezését kifogásolja. Rámutat, hogy a Madonna trónusának a lépcsőjén lévő olvasható felirat és az évszám a kép 1929. évi restaurálásakor jelentős beavatkozáson esett át. Ekkor változott az MCCCXV MCCCXL-re. S beható stíuselemzéssel rámutat az Uffizi-beli *Maestà*-kép és

¹¹ Éber László. *Magyar Művészet*, 8. 1932. 316-319.; Elek Artúr. *Nyugat*, 25, 1932, 1. 42-45.; Kampis Antal. *Archaeologiai Értesítő*, 45. 1931. 278-282.; Ybl Ervin. *Budapesti Hírlap*, 1931. július 26. 18.

¹² Péter, András: Ugolino Lorenzetti e il Maestro d'Ovile. *Rivista d'Arte*, Serie II., 13, 1931, 1/2. 1-46.

¹³ MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, MDK-C-I-10/2283. Vámos Ferenc kérdőíve.

¹⁴ Péter, András: Contributi per la conoscenza di Pietro Lorenzetti e della sua scuola. *La Diana. Rassegna d'Arte e vita Senese*, 8. 1933. 164-190.

Pietro Lorenzetti 1315–1320 közötti műveinek a közvetlen stíluskapcsolatára. A korai datálást igazolja a megcsonkított tábla eredeti, háromszögű orozzata is, amely a trecento első évtizedeiben az oltárképek jellegzetes formája volt. Majd bebizonyítja az 1340-es datálás képtelenségét Pietro Lorenzetti egyetlen késői, 1342. évi *Mária születése* képével való szakszerű összehasonlító stíluselemzésével. S Péter András itt nem állt meg, hanem Pietro teljes oeuvre-jében új kronológiát állít fel, és határozottan szétválasztja az általa hiteles műnek meghatározott alkotásokat a tanítványok munkáitól. S teszi mindezt a tőle megszokott tudományos igényességgel. Így Pietro 1320 körül készült műveként mutatja be az addig Ambrogio műveként ismert *Cagnola-Madonnát* a milánói Brera-képtárból, amit alátámaszt Ambrogio *Madonna del Latte*-képével való összetetéssel is. Pietro Assisi-beli freskóit egységesen 1325 körülre helyezi, és élesen elválasztja a sajátkezü kompozícióit a követőktől, akik közül a legjelentősebbet Maestro di Assisinek nevezi, és a tevékenységét 1332–1342 közé teszi. Péter András számos új attribúciója közül ki kell emelnünk, hogy az Uffizi-képtár *Boldog Humilitas*-oltárát leválasztotta Pietro Lorenzetti oeuvre-jéről.

1934-ben Péter András *Két sienai trecento-rajz* címmel kitűnő tanulmányt írt Petrovics Elek, a Szépművészeti Múzeum igazgatójának az emlékkönyvébe.¹⁵ A magyarul és olaszul megjelent dolgozatban két rajzzal gazdagítja a testvérpár oeuvre-jét. Az oxfordi Christ Church College (Nr. JBS 1445) nyilazó harcost ábrázoló rajzában, amelyet S. Colvin 1907-ben ismeretlen sienai vagy avignoni trecento mesternek, majd 1926-ban Raimond van Marle Simone Martininek tulajdonított, Péter András, példás stíluselemzéssel, Ambrogio Lorenzetti keze vonását ismerte fel. Bebizonyította, hogy szervesen kapcsolódik a művész 1337–1340 közötti alkotásaihoz. Feltételezi, hogy a sienai városháza *A Rossz kormányzás hatásai* című falképehez, az egyik harcoshoz, előtanulmányként készült. Sajnos a csak Budapesten megjelent zseniális tanulmány nem került be a nemzetközi szakirodalomba, még a 2006.



5. Maestro d'Ovile: Dániel próféta, 1330-50 között. Táblakép. Esztergom, Keresztény Múzeum.

© Esztergom, Keresztény Múzeum.

© Mudrák Attila felvétele

¹⁵ Péter András: *Két sienai trecento-rajz*. Petrovics Elek emlékkönyv. Budapest, 1934. 52–58., 184–190.

évi budapesti és luxemburgi Zsigmond-kiállítás katalógusába sem, ahol a szerző Otto Pächt 1956, 1962. évi attribúcióját követve francia műnek, a *Narbonne-i paramentum* mesterének tulajdonítja a jeles ecsetrajzot.¹⁶

Péter András a Lorenzetti fivérek művészetével kapcsolatosan beható kutatást végzett a sienai levéltárakban. Az itt talált oklevelek vezették a Simone Martini művészetére és egyben az egész sienai trecento művészetre döntő jelentőségű kérdés hiteles megválaszolására, hogy pontosan mikor távozott Simone Martini Avignonba? 1939-ben a patinás francia művészettörténeti folyóirat, a *Gazette des Beaux-Arts* közölte Péter András új kutatási eredményét.¹⁷ Eszerint Simone Martini 1340. október 24-ig biztosan Sienában tartózkodik. Péter idézi a Milanesi által (1854) jelzett forrás teljes szövegét, és rámutat a korábbi értelmezés tévedésére. Az avignoni tartózkodásról egyetlen hiteles adat, hogy ott halt meg 1344-ben. Az avignoni dóm timpanonfreskói és a Petrarca Vergilius-kötetében festett kép stílusa egyértelműen sienai. A francia művészet befolyása már korábban, főképpen Nápolyban érte a művészt. Az *Orsini-oltárként* ismert házi oltár képei (Antwerpen, Berlin, Párizs), amelyeket Péter András előtt, és még sokan ma is, késői, Avignonban készült műnek tartanak, Péter András elemzései nyomán kétségtelen, hogy Simone Martini Itáliában készült, korai alkotásai az 1320-as évekből. Péter András egészen új összefüggéseket tárt föl Simone Martini tér-ábrázolásainak vizsgálata során, amelyek meggyőzően bizonyítják Giotto, majd a Lorenzettiék művészetéhez fűződő kapcsolatait. Péter András nagy jelentőségű eredményeit még 1939-ben, John Pope-Hennessy ismertette a *The Burlington Magazine* oldalain.¹⁸

1940-ben *Giotto and Ambrogio Lorenzetti* című tanulmányban,¹⁹ amely szintén a *The Burlington Magazine*-ban jelent meg, Péter András Giotto firenzei Santa Croce-beli falképciklusainak a datálásához ad biztos támpontot. A Bardi- és Peruzzi-kápolnák egyes kompozíciói és Ambrogio Lorenzetti 1324–1327 között a sienai ferences kolostorban festett két falképének az összehasonlító elemzése alapján kétségtelen, hogy a firenzei Giotto-ciklusok 1317–1323 között készültek.

1942-ben Gerevich Tibor emlékkönyve számára Péter András *Berry herceg hóraskönyvének tájképei* címmel írt tanulmányt, amelyben Ambrogio Lorenzetti táj-ábrázolásainak a francia festészetre gyakorolt hatását bizonyította be a művek beható, sokoldalú stíluselmzésével.²⁰ Péter András itt Max Dvořák 1904. és 1925. évi, az Eyck fivérek művészetével foglalkozó tanulmányait gondolta tovább.

¹⁶ Török Gyöngyi: *Íját feszítő férfi. Sigismundus rex et imperator*. Szerk. Takács Imre. Budapest – Luxemburg, 2006. 586.: no. 720.

¹⁷ Péter, András: *Quand Simone Martini est-il venu en Avignon?* *Gazette des Beaux-Arts*, 21, 1939. 153–174.

¹⁸ John Pope-Hennessy: *Dipinti Inediti e Sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi, etc. in Siena e nel Contado*. *The Burlington Magazine*, 75. 1939., no. 441. 250–251.

¹⁹ Péter Andrew: *Giotto and Ambrogio Lorenzetti*. *The Burlington Magazine*, 76., no. 442. 1940. 3–5., 7–9.

²⁰ Péter András: *Tres riches Heures tájképei. Emékkönyv Gerevich Tibor születésének 60-ik fordulójára*. Budapest, 1942. 248–259.

Péter András a fenti tanulmányain kívül bizonyosan több témán is dolgozott. Ezt igazolja a Zádor Anna által megőrzött két befejezetlen kézirat, amelyek csak a nyolcvanas években jelentek meg nyomtatásban. Az egyik az addigi kutatásait német nyelven összefoglaló Ambrogio Lorenzetti monográfia első két fejezete és a további öt fejezet vázlata. Ezt bizonyára egy adott kiadó megbízására készítette. Amikor ez a töredék 1980-ban, a megírás után mintegy 40 évvel később az *Acta Historiae Artium* folyóiratban megjelent,²¹ a témával foglalkozó kutatók még akkor is nagy elismerésben részesítették. Főképpen az egyes művek stíluselemzésére figyeltek fel. A harmadik fejezet az érett művekkel foglalkozott volna, de csak néhány műnek olvashatjuk a mintaszerű bemutatását. A szöveg a gondolatsor közepén félbemaradt. Az utolsó sorokat feltehetően 1944-ben írta a Gül Baba utcai lakásában, ahonnan a nyilasok elhurcolták.

Péter András másik fontos kéziratban fennmaradt töredékes műve *A trecento festészete*, amely 1983-ban jelent meg önálló kötetben.²² Sajnos, csak a könyv első része készült el, amely Cavallinitől Trainiig a trecento festészet kezdeteit elemezte újszerűen. A műből, a trecento, az egyetemes művészettörténet egyik legizgalmasabb fejezetének megismerése mellett világos képet kapunk Péter Andrásról, az önállóan gondolkodó és nagy művészi érzékkel rendelkező tudósról, aki a legelvontabb szakmai kérdésekről is közérthetően és irodalmi igényvel írt.

Péter András szakmai elkötelezettsége a hazai és az európai művészettörténet minél teljesebb megismerése iránt, továbbá alapos felkészültsége és tudományos igényessége, mely rövidre mért életében is oly nagy tudományos eredményekre vezetett, legyen a XXI. század kutatói számára is követendő példa.

²¹ Péter András: Ambrogio Lorenzetti. *Acta Historiae Artium*, 26. 1980. 223–261.

²² Péter András: *A trecento festészete*. Budapest, 1983. (Művészet és elmélet)

Tóth Károly

MŰVÉSZETTÖRTÉNET, HOLOKAUSZT, FELEJTÉS

PÉTER ANDRÁS ÉS A FRANKLIN TÁRSULAT ELVESZ(T)ETT UTOLSÓ
ÉVTIZEDE

*„Ön hogy érzi magát kedves doktor kisasszony?
Remélhetőleg jól, a rossz németországi helyzet ellenére is.
Úgy tűnik, hozzá kell szokni ehhez a situációhoz, s talán
egy élethosszig tartó ítéletként kell rá tekinteni.”*

Péter András levele Gertrud Binghez, 1931. december 17.¹

Péter András művészettörténész. Péter Andrásra mindig így hivatkozunk, miközben kortársai nagy többsége számára elsősorban nem művészettörténészként, hanem mint a Franklin Társulat, a nagyhírű kiadóvállalat vezetője, igazgatója (és nem utolsósorban mint az igazgató fia) volt ismert. Péter Andrásra mindig így hivatkozunk, miközben művészettörténési pályája 1933-ban lényegében véget ért, ezt követően már nem volt – nem lehetett ugyanaz – mint azelőtt. A magyar művészettörténetírásban rögzült – nevezzük így – Péter András-képpel ellentétben most élete utolsó szakasza, a Franklin Társulat vezetésében betöltött szerepe felől nézve mutatom be élete és pályája záró évtizedét. (1. kép)

Azt gondolom, hogy Péter András élethelyzetének, döntéseinek, egyéni motívációnak megértéséhez a megválaszolatlan és sokszor fájdalmas kérdések feltevéssel tudunk csak közelebb jutni. Ugyanakkor távol áll tőlem, hogy végleges válaszokat fogalmazzak meg, hiszen nagyon szubjektív, sok szűrőn keresztül érkező és torzuláson átment források azok, amelyek Péter Andrásról és utolsó korszakáról, akkori tevékenységéről fennmaradtak, s amelyek alapján nem vagy csak áttételesen lehet rekonstruálni szándékait, egykor fennálló választási lehetőségeit, s csak sejteni lehet attitűdjét, félelmei által táplált kiútkeresését. Péter András teljes mértékben azonosult és azonosítható volt a Franklin Társulattal, és a kortársai meg is tették ezt.

Péter András a Franklin Társulat² részvénytársaságba való 1933-as belépésekor feladni kényszerült addig folytatott művészettörténési és kutatói pályáját. Ő jól

¹ „Wie geht es Ihnen lieber Fr. Doktor? Hoffentlich gut, auch trotz der schlimmer Lage in Deutschland. Es scheint, dass man sich an diese Situation doch angewöhnen muss und man muss sie vielleicht als eine lebenslängliche Verurteilung betrachten.”

Péter András német nyelvű levele Gertrud Binghez, Párizs, 1931. december 27. Warburg Institute Archive, General Correspondence, A. Péter to G. Bing, 27 December 1931.

² A Franklin Társulat hivatalos neve a XIX-XX. század folyamán többször változott, több alakban is



1. Péter András. © Forster Központ,
Tudományos Irattár

tudta azt, hogyha be kell lépnie a Franklinhoz, akkor aligha marad ideje és lehetősége kutatni, szabadon publikálni, vagy kutatói utakhoz ösztöndíjakat igénybe venni. Leveleiből és Zádor Anna visszaemlékezéseiből is jól tudjuk, hogy ehhez semmi kedve sem volt, de már 1931-től számolnia kellett ezzel a lehetőséggel.

A halálának 70. évfordulójára megjelentetendő, az összes írását tartalmazó emlékkötet előkészületei során derült fény arra, hogy a magyar művészettörténész több, Fritz Saxlhoz és Gertrud Binghez címzett levele fennmaradt a londoni Warburg Intézet levéltárában. Az 1929 és 1931 között keletkezett dokumentumok a hamburgi intézet kollégáihoz fűződő szívélyes kapcsolatról árulkodnak, s néha egy-egy személyesebb,

a jövőjére, pályájára vonatkozó gondolatot is megosztott bennük – baráti hangnemben. Egy 1931. december 27-én Párizsból keltezett levélben kétségeiről, a pályán maradás nehézségeiről így vall Bingnek: „Miként Budapesten mindig, a szörnyű légkör ült rajtam, ami elsősorban a munka- és az írástevékenységemen látszódik. Ebben az esetben nem ok nélkül: Ön is tudja, hogy a nálunk levő helyzetet nem lehet rózsásnak mondani, az otthoni anyagi és egészségügyi állapot rossz volt, s mindenekfelett a személyes szakmai bizonytalanság, amit ismer már. Az Amerika-terveket fel kellett adnom, mert a dollár nyárhoz képest kétszer olyan magasan áll, s megint úgy állok, hogy nem tudom, melyik pillanatban kell majd feladnom a művészettörténeti munkát.”³

Itt érhető tehát tetten először az a – nem feltétlenül anyagi értelemben vett – egzisztenciális, karrierbeli bizonytalanság, amely annyira gyötörte akkoriban Péter Andrást. Az a törekvése, hogy művészettörténész állásba kerüljön valamely magyar vagy külföldi intézményben, kudarcot vallott. A Szépművészeti Múzeumban fizetés nélküli gyakornokként dolgozott Hoffmann Edith mellett a grafikai osztályon, ám

használatos volt. Tanulmányomban a legegyszerűbb Franklin Társulat változatot használok a továbbiakban. A Franklin Társulat történetének monografikus feldolgozása még hiányzik, kisebb nyomdászattörténeti összefoglalók, a XIX. századi magyar irodalmi műveltség terjesztésében betöltött szerepéről szóló tanulmányok születtek, de azok sem pótolhatják a monografikus szintet.

³ Péter András német nyelvű levele Gertrud Binghez, Párizs, 1931. december 27. Warburg Institute Archive, General Correspondence, A. Péter to G. Bing, 27 December 1931. (Sonnevend Margit fordítása).

nem kapott végleges állást, talán épp Petrovics Elek főigazgató távolságtartása miatt.⁴ Az egyetemen egykori professzora és mentora, Gerevich Tibor támogatta tanársegédi, majd magántanári kinevezésre való felterjesztését, ám fizetéssel járó helyre itt sem sikerült, nem lehetett bekerülnie. A részben állami ösztöndíjakkal, részben nyilván családi magánvagyonból finanszírozott külföldi tartózkodásokat egy idő után nem tudta tovább meghosszabbítani. S mint látjuk, az amerikai út ígérését már a gazdasági válság során megrendült árfolyam sodorta el. Félelmei és aggodalmai nem bizonyultak alaptalannak.

A Franklin Társulat teljes iratanyagának, könyvtárának, nyomdájának és szerzői kéziratának 1945-ben bekövetkezett teljes pusztulása miatt nem tudjuk pontosan megmondani, hogy mikor lépett a Franklin hivatalvezető igazgatói posztjára. 1932 decemberének közepén még Fritz Saxlnak írt levelet Budapestről,⁵ amelyben arról tudósította, hamarosan Hamburgba érkezik folytatni a kutatásait, és hogy egy Ambrogio Lorenzettiről szóló könyv két fejezetét már megírta, amelyet előreláthatóan csak következő nyáron tud majd befejezni. Mint tudjuk, ez sosem valósult meg. A kéziratból három fejezet készült el, amely csak négy évtized múlva, 1980-ban jelenhetett meg az *Acta Historiae Artium* hasábjain.⁶ Munkába állása 1933 első felében történhetett, s ezt Zádor Anna emlékezései is megerősítik. Az ő 1933. októberi érkezése a titkárságra csak alig pár hónappal követte Péter Andrásét.⁷ Fontos számba venni azt is, hogy mit tett Péter András a Franklin kiadóért, illetve hogy milyen lehetőségei és próbálkozásai voltak arra, hogy megőrizze művészettörténeti identitását, pályájának folytatási lehetőségét, immár a cégen belül. Ezt nem lehet megtenni anélkül, hogy ne tekintenénk ki arra, hogy mit tett, milyen szervezőmunkát fejtett ki általában a kiadóért.

A kiadó és Péter András kapcsolata természetesen nem munkába állásával kezdődött. A Franklin által megjelentetett reprezentatív *Magyarország történelme Vereckétől napjainkig* című kiadványsorozat ötödik kötetében a *Magyar művészet*⁸ című fejezetet 1929-ben írta meg. E kötetben a bevezetőt Gerevich Tibor, a képzőművészeti gyűjtemények történetét Petrovics Elek, míg a magyar iparművészeti fejezetet Genthon István írta meg.⁹ Nem nehéz rájönni, hogy Péter András milyen

⁴ Erre röviden utalt Zádor Anna is egyik életút-interjújában is, ahol Fenyő Ivánt említi hasonló helyzetben. *Zádor Anna III.* Szerk. Bardoly István – Markója Csilla. *Enigma*, 15. 2008. no. 56. 40.

⁵ Péter András levele Fritz Saxlnak, Budapest, 1932. december 14. Warburg Institute Archive, General Correspondence A. Péter to F. Saxl, 14. december, 1932.

⁶ Péter András: Ambrogio Lorenzetti. *Acta Historiae Artium*, 26. 1980. 223–261. A most előkerült, Saxlnak írott 1932. decemberi levél így többek között a kézirat keletkezésének datálásában is segít.

⁷ *Zádor Anna I.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. no. 54. 161. Zádor Anna egy másik visszaemlékezésében 1935-öt jelölte meg a Franklinba való belépése időpontjaként: Zádor Anna: Tizenöt év a Franklin Társulatnál. *Emlékezések 3. Új Művészet*, 5, 1994, 1. 65.

⁸ Érdekeség, de fontos és félreértésre okot adó részlet: a kötetben *Magyar művészet*, a tartalomjegyzékben – ahol Péter András neve is fel van tüntetve – *Magyar képzőművészet* a fejezet címe.

⁹ Péter András: *Magyar művészet. Magyarország történelme, földje, népe, élete, gazdasága, irodalma,*

szempontok alapján és kiket miért ajánlott vagy kért, kéretett fel az egyes fejezetek megírására. Ez azt bizonyítja, hogy ha a konkrét jogköre nem, de befolyása, beleszólása már ekkor is volt a kiadó döntéseibe.

Péter András ezen fejezetként közölt írásának kiegészített, kibővített változata lett a kétkötetes művészettörténet. Ez végül a Franklin Társulat tulajdonában álló Lampel-Wodianer könyvkereskedés cégneve alatt jelent meg, de az Egyetem utcai közös nyomda készítette el a vászonkötéses kiadványt. A fiatal, pár éve doktorált Péter András lehetősége a könyv megírására többeket sértett, és a kortársakat is bemutatató művészettörténeti összefoglalás koncepciója is támadásokra adott okot. Az 1919-es szerepük miatt elítélt, és több esetben emigrációra kényszerült művészek szerepeltetése a Horthy-korszak ellenforradalmi légkörében már önmagában is bátor és Péter András igazságérzetét kielégítő tett volt, de megítélését sokak szemében rontotta.¹⁰

A *Magyar művészettörténet*nél jelentősebb írása később sem keletkezett és a kiadó számára sem teljesített nagyobb megbízást. Ha áttekintjük bibliográfiáját, láthatjuk, miként apad egyre a megírt, befejezett, publikált írások száma. A fordulópontot jelentő 1933-as év után már csak két rövidebb közleménye jelent meg idegen nyelven, a Simone Martini avignoni útjáról szóló tanulmány a *Gazette des Beaux-Arts*-ban, míg a Giotto és Ambrogio Lorenzetti kapcsolatáról szóló rövid írás a *The Burlington Magazine* hasábjain, John Pope-Hennessy fordításában.

Egy alkalommal, 1936-ban felmerült még benne egy jelentősebb művészettörténeti kézikönyv, a tudományterületre bevezető kötet megírásának az igénye. Ezt barátjának, Keresztury Dezsőnek írott egyik leveléből¹¹ tudjuk, akivel közösen terveztek egy „Bevezetések” sorozatot, amelyből végül csak az első két kötet, Joó Tibor

művészete Vereckétől napjainkig. V. Művészet, sport, statisztika. Budapest, 1929. Gerevich Tibor: *A magyar művészet jelentősége*, Genthon István: *A magyar képzőművészet*, Kertész K. Róbert: *Magyarország műemlékei*, Petrovics Elek: *Képzőművészeti gyűjteményeink*, Felvinczi Takács Zoltán: *Közgyűjteményeink* címmel írt egy-egy fejezetet a kötetbe.

¹⁰ Bár könyvének teljes recepciója még nincs feldolgozva, Illés Eszter kiváló bibliográfiájának hála teljesebb áttekintésünk van arról, hogy milyen folyóiratokban, kik és főként hogyan nyilatkoztak meg a kötetről. A legmarkánsabb fennmaradt véleményt pedig épp Hekler Antal fogalmazta meg 1935. május 15-ére keltezett jelentésében Péter András magántanári kérelméhez csatolva. A jelölt tudományos munkásságának érdemeit áttekintve és többnyire elismerve a kétkötetes művészettörténetet „legalább futólag” pozitívan értékeli „minden fogyatékosága és hiányai” ellenére. Hekler Antal: Péter András magántanári képzése érdemleges jelentése. Budapest, 1935. április 15. Eötvös Loránd Tudományegyetem Levéltára, 1417/1933–34/4.

¹¹ Péter András levele Keresztury Dezsőnek, Budapest, 1936. május 14. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fond 117/2282/1. Az ötkötetesre tervezett „Bevezetések” sorozat felkért szerzői: Joó Tibor, Keresztury Dezső, Ortutay Gyula, Péter András és Szabolcsi Bence voltak. Amint írja: „Mellékelten küldöm Szabolcsi és a magam könyvének vázlatait, amelyek, mint látod, szintén különböznek úgy egymás között, mint Joó Tibor könyvétől. Lényeges, érzésem szerint az volna, hogy az érdeklődő laikust vezessük be az egyes diszciplínák szemléleti módjába, avval, hogy az irodalomtörténet, művé-



3. A Franklin Társulat épülete, 1940 körül. © Forster Központ, Tudományos Irattár

Bevezetés a szellemtörténetbe (1935) és Szabolcsi Bence *Bevezetés a zene-történetbe* (1937) című műve valósult meg, utóbbi már egy újabb, a *Kultúra és tudomány* sorozat részeként. A kötet végül nem került nyomdába és kéziratban sem maradt fenn, csak egy tartalomjegyzék szintű vázlatot ismerünk belőle.

Mit írt és publikált még Péter András a Franklinnál eltöltött időszakban? Néhány rövidebb ismeretterjesztő cikket és egy tucatnyi, fővárosi kiállításokat ismertető írást, de szinte kizárólag a Franklin által megjelentetett *Tükör* című folyóiratban. Ezek színvonala azonban már jócskán elmaradt az 1929 és 1930 között álnéven a *Pesti Napló* számára írott mélyebb elemzést adó, kritikusabb hangvételű cikkektől. Az álnéven közölt cikkek jelentős része egyébként is azért keletkezhetett így, hogy a „műkritikus” Péter András ne legyen összefüggésbe hozható a „művészettörténész” Péter

Andrással, és főként, családja miatt, a Franklin kiadóval. Ez a „rejtőzködő” attitűd megfelelhetett Péter Andrásnak, mert negatívan ítélte meg saját korának konzervatív művészeti törekvéseit és nem zárkózott el az egyébként „külvárosi képvásárlás” minősített szalonszerűen kiállítások leírásától sem. Nyilvánvaló, hogy ezt és a hasonló minősítéseket a minden piaci igényt kiszolgálni akaró Franklin egyik vezetőjeként már nem engedhette meg magának.

Az egyetlen művészettörténeti tevékenység, amelyet a kiadóban végzett megfeszített munkája ellenére is folytatott, az egyetemi magántanári státusz megtartása és az óraadás volt.¹² Ezt az egyetemi és oktatási lehetőségeket korlátozó törvények meghozataláig tehette meg. Az egykori egyetemi tanrendek megőrizték órácimeit, amelyek közül az utolsó kettőt az 1942-1943-as őszi tanévre hirdette meg, *Meghatározási gyakorlatok* címmel.¹³

szettörténet stb. anyagát hogy kell sajátos szempontjai szerint értékelni és alkalmazni.” 1936 májusában a Kereszturynak írott levél megírásakor egy vázlatos tartalomjegyzéket már biztosan írt ehhez Péter András.

¹² Péter András egyetemi magántanári pályafutásáról lásd: Tóth Károly: Péter András a budapesti egyetemen. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 461-471.

¹³ Ezt a kurzust Péter András gyakorlatként a Szépművészeti Múzeumban tartotta. Egyetemi óráit a Gerevich-tanszéken kedd este 5 és 7 óra között, vagy pénteken 11 és 13 óra között tartotta.

Azt egyértelműen látjuk, hogy a kiadóban folytatott tevékenysége milyen radikális mértékben vetette vissza művészettörténeti munkáját, szüntette meg kutatási lehetőségeit. Nem lenne *fair*, ha ugyanakkor nem tekinteném át és próbálnám felvázolni azt, hogy milyen munkát és hogyan végzett a kiadói hivatalban. Azaz hogyan dolgozott, mit tett Péter András a Franklin Társulat érdekében?

A Franklin épületének teljes pusztulása miatt itt sem támaszkodhatunk pontos dokumentációra, nem világos, milyen tisztségeket viselt ezen időszak alatt.¹⁴ A legsokoldalúbb képet ezekről az évekről – az ugyanakkor elfogultságtól sem mentes – Zádor Anna írásai és visszaemlékezései jelentik. (3. kép) Péter András kiadói helyzetére a következőképpen emlékezett vissza 1985-ben:

„Nagy lendülettel és őszinte lelkesedéssel végeztem munkáját, amit csakhamar nagyon megszerettem. Hiszen ennek kapcsán a magyar irodalom legjobbjai a Franklin szerzői lettek. Vezetése alatt a Franklin a modern magyar irodalom egyik fontos központjává, a legjobbak összegyűjtőjévé és szerepeltetőjévé vált. A legtöbb szerző barátjává lett, és az intenzívebb és élénk szellemi kapcsolatok kissé kárpótolták az elhagyott csendes kutatóhelyekért. Mégis ebben a sikeres és jól irányított munkájában is mutatkozott több egymást keresztező és bénító tendencia. Leginkább az apjával szemben érzett felelősségérzet nyomasztotta. Minden lépés, minden új kapcsolat és megállapodás azzal a belső gyötrődéssel járt, hogy kivívja-e ezt a számára fontos megelégedést.”¹⁵

Péter András részt vett az új könyvsorozatok elindításában, az irodalmi irányvonal, a világirodalmi fordítások meghatározásában és kiosztásában, és nem utolsósorban megszervezte a *Tükör* című, igényes irodalmi hetilapot, amelynek szerzőit sokszor maga kérte fel. A konszenzuseresés jegyében hozta össze a szerkesztő- és szerzőgárdát, akiknek többsége már korábban is dolgozott valamilyen formában (szerző, lektor, fordító, tanácsadó) a kiadónak. Így lett Révay József a *Tükör* főszerkesztője, Schöpflin Aladárra és Komor Andrásra¹⁶ mint irodalmi és szerkesztőségi vezetőre támaszkodva.¹⁷



3. Zádor Anna. © Forster Központ, Tudományos Irattár

¹⁴ Révay József „kiadóhivatali igazgatóként”, Zádor Anna „irodalmi igazgatóként” említi a legtöbbször.

¹⁵ Zádor Anna: Péter Andrásról – baráti szemmel. In: Péter András: *A Trecento festészete*. Az utószót írták: Prokopp Mária – Zádor Anna. Budapest, 1983. 99.

¹⁶ Markója Csilla: A fejvesztett pillantás. Lesznai Annától Komor Andrásig és tovább. *Enigma*, 19. 2012. no. 72. 71–118.

De Péter András vezette be a heti rendszerességgel tartott szerkesztőségi délutánokat is, amelyre a szerzők – már csak a jó társaság reményében is – szívesen jártak, és amely Péter András és baráti köre rendszeres találkozási lehetőségét is jelentette. A *Tükör* 1942 decemberében jelent meg utoljára, utolsó két évfolyama a háború idején papír és nyomdakapacitási korlátozások miatt kevésbé igényes formában.¹⁸ Az itt felsorolt, ismert és utólagosan csak félig rekonstruálható funkciók csak kis mértékben fedik azt a hatalmas területet, amelyre befolyása, rálátása volt, a kiadó működésének, működtetésének gazdasági hátteréről nem is beszélve. Az azonban biztos, kortársai nagy része számára, akárcsak apja, Péter Jenő, ő is mint a cég döntéshozó „menedzsere”¹⁹ maradt meg.

A Franklin mindennapos működését az 1939-es IV. törvénycikk, az ún. második zsidótörvény rendelkezései – mint a faji elkülönítést bevezető jogalkotás megnyilvánulása – korlátozták először. Ezzel egy időben a részvénytársaság „bizalmi” munkatársai közé több keresztény háttérű – korábban is már valamilyen formában foglalkoztatott – barát bekerült, míg a felügyelőbizottságában több befolyásos, a keresztény-konzervatív hivatalossághoz közel álló személy is helyet kapott, mint Gerevich Tibor, Kornis Gyula, Ravasz László, Szász Károly.²⁰ A súlyosbodó törvényi korlátozások és a háborúba való belépés gazdasági nyomása a Franklinnál is erősen éreztették hatásukat. Nem véletlen, hogy ebben az egyre nehezebb és feszültebb légkörben Péter András teljesen felhagyott az írással és minden erejével „hivatalos” munkájának élt. Ebben az utolsó öt évben Péter Andrásnak már csak két írása jelent meg. A „*Très riches heures*” *tájékepei* című a Gerevich Tibor hatvanadik születésnapja tiszteletére 1942-ben kiadott tanulmánykötetben látott napvilágot, amely egyben utolsó, korábbi kutatásain alapuló szaktanulmánya. A legnagyobb fájdalommal azonban az utolsó írásának publikálása járhatott, amelyet a tervezett Babits-életrajzi kötetben akart megjelentetni, s ennek szerkesztését is szívesen vállalta volna. Zádor Anna visszaemlékezése szerint azonban a felerősödő antiszemita támadások keresztüztében arra kényszerült, hogy erről a tervéről lemondjon.²¹ Ez a feladat végül Illyés Gyulának jutott. A *Magyar Csillag* folyóirat emlékszáma 1943 nyarán jelent meg, amely Péter András utolsó, még életében megjelent írását is tartalmazza. E rövid esszében a Babits költészetében fellelhető képzőművészeti, építészeti utalásokat, vonatkozásokat igyekezett feltárni, s ezáltal felmutatni valamit az 1941-ben elhunyt magyar humanista, ahogy Péter előszeretettel nevezte, „*poeta doctus*”, sokrétű műveltségéből. Péter András egészen a német megszállás napjáig bejárt a Franklinba, még akkor is, ha már névlegesen nem ő vezette a vállalatot. Félelmei azonban beigazolódtak, hiszen ezt

¹⁷ Zádor Anna: Egy elfelejtett folyóirat. *Holmi*, 5. 1993. 966-970.

¹⁸ *A Tükör írói és írásai. 1933-1942.* Összeállította: Galambos Ferenc. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1955.

¹⁹ Zádor 1985. i. m. 98. Zádor Anna szerint: „a mai menedzsertípus őse”.

²⁰ Voit Krisztina: A Franklin Társulat tevékenysége a két világháború között. In: *Kovács Máté emlékkönyv.* Szerk. Szelle Béla. Budapest, 1983. 124-136.

²¹ *Zádor Anna II.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 15. 2008. no. 55. 24.

követően - számos fővárosi zsidó származású értelmiségihez hasonlóan - internálótábori behívót kapott. Innen még egyszer hazatért, de többet már nem ment be az Egyetem utcai székházba. Ahogy a haláláról tudósító egyetlen, Bús Ilona által jegyzett cikkben fennmaradt: az internálás után már „nem dolgozott, nem írt, csak rejtgette.”²² Péter Andrást 41 évesen, feltehetően december 9-én gyilkolták meg. A Franklin épülete 1945. január elsején bombázás következtében pusztult el.²³

²² Bús Ilona: Én ezt nem úszom meg - mondta a fiatal művészettörténész Péter András. *Szivárvány*, 2, 1947, 22. 13.

²³ M. Baranyi Dóra: *A Franklin Nyomda százéves története*. Budapest, Franklin Nyomda, 1973. 65.



1. Gombosi György 1927-ben. © Forster Központ, Tudományos Irrattár



2. Palma Vecchio: Jákob és Ráhel találkozása. Drezda, Gemäldegalerie

Tátrai Vilmos

GOMBOSI GYÖRGY JELENLÉTE KORA ÉS KORUNK SZAKIRODALMÁBAN

Mielőtt egy máig mérgező gyilkos eszme nevében a földi pokol legmélyebb bugyrába, majd a kínhalálba küldték, Gombosi György fényes karriert futott be. A tanulmányait a berlini egyetemen végző, Rómában két évig ösztöndíjas, korán érő briliáns tehetség, kultúrahabszoló ifjú korának legtekintélyesebb szakembereivel állt személyes vagy levelező kapcsolatban, számos jelentős hazai és külföldi szakfolyóirat látta szívesen tanulmányait, és három művészmonográfiát tett közzé. Érdeklődése és tudása évszázadokat fogott át, alig több mint 15 esztendő alatt annyit tett le a tudomány és az ismeretterjesztés asztalára, amennyit kétszer-háromszor ennyi idő alatt is csak nagyon kevesen.

Két korábbi írásomban kísérletet tettem arra, hogy a panegürisz-műfaj keretein túllépve jellemezzem munkásságát.¹ Most az ott elmondottak lényegét csak röviden összefoglalom, és némileg árnyalom. Előadásom fontosabb célkitűzése az, hogy messze nem a teljesség igényével, mindössze néhány példán bemutassam, milyen volt Gombosi munkáinak szakirodalmi visszhangja publikálásuk idején, majd az azt követő évtizedekben, vagyis milyen mértékben és milyen hatóerővel van jelen mindaz, amit rövid életében alkotott. (1. kép)

Gombosi művészettörténeti gondolkodását egyszerre és egyforma erővel alakította rendkívüli megfigyelőképessége, a művek egyedi, egyszeri karaktere iránti kivételes fogékonysága, és a nagy folyamatok megértéséhez kulcsot kereső teoretikus hajlama. Szenvedélyesen vonzódott a művész személyes produktumához, a reá, mint befogadóra tett hatást az értekező próza avatott mestereként közvetítette az olvasóhoz, műleírásai pontosak, szabatosak, érzékletesek. Ugyanakkor nem kisebb szenvedéllyel fordult az absztrakt, az általános felé, a megszállottak hitével eredt a végső okok nyomába. Az a két elmélet, az a két megközelítési mód, amely egymást követően a bűvkörébe vonta, a stílusfejlődés wölfflini elmélete és a freudi pszichoanalízis az 1937-ben megjelent Palma Vecchio monográfia bevezetőjében már együtt volt hivatott szolgálni az értelmezést.² Palma Vecchio giorgionizmus-

¹ Tátrai Vilmos: Gombosi György írásai az egyetemes művészetéről. *Új magyar rajzművészet Rippel-Rónaitól Vajdáig. Emlékezés Gombosi György művészettörténészre.* Budapest, 1984. 7-8.; Tátrai Vilmos: Gombosi György (1904-1945). „Emberek, és nem frakkok.” *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. V. *Enigma*, 17. 2010., no. 63. 5-15.

² Gombosi György: *Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen.* Berlin, 1937. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 38).



3. Pordenone: Krisztus keresztre szögezése. Cremona, Duomo



4. Spinello Aretino: Krisztus keresztelése; Alexandriai Szent Katalin eljegyzése.
Arezzo, San Francesco

variánsának (2. kép) és a tizianói érett reneszánszhoz (Gombosi terminológiájában: kora barokkhoz) vezető útnak az elemzése során a monográfia szerzője egyforma hangsúllyal beszél stílusok és stílusváltások személy fölötti – überpersönlich – történeti szükségszerűségéről, és ugyanazok mélylélektani gyökereiről. Giorgione vagy az általa inspirált művek elégikus hangulatát a vágy elfojtásaként és szublimálásaként, az érett Tiziano és Pordenone (3. kép) kora barokknak mondott robbanékony dinamikáját pedig a lelki gát ledöntéseként, a szemlélődéstől a tett – méghozzá azonmód az agresszív tett – felé megtett lépésként interpretálja. Érvelésében biológiai metafora is helyet kap, nevezetesen, hogy a stílusfejlődésben az élő szervezet egyik elsődleges törvénye, a növekedés érvényesül, a giorgionizmus szemlélődő, passzív attitűdjének előidézői közé pedig még egy társadalmi jelenséget is bevesz: a városi ember menekülését a természetbe. Gombosi kezdetről feltűnően intenzív művészetelméleti útkeresését Wölfflinen, Freudon, majd Jungon túl (a jungiánus szemlélet a Rubens monográfia megjelent első fejezetében tesz szert döntő, a szoros értelemben vett művészettörténetet szinte elnyeléssel fenyegető szerepre³), nem csekély részben a kortárs művészet és az azt kísérő elméleti irodalom ösztönözte. Utóbbiból eredeztethető Gombosi ellenérzése az ikonográfiával és az ikonológiával szemben, mint amelyek csak elterelik a figyelmet a műalkotások valódi tartalmáról. Eszerint minden kísérlet, amely például Giorgione *Vihara* témájának megfejtésére irányul, nem több meddő vitánál.⁴

A három német nyelvű monográfia közül az elsőt, amely Spinello Aretinóról és korának festészetéről szól, a 22 éves Gombosi maga adta ki.⁵ Alcíme is jelzi – stílustörténet tanulmány a XIV. század végi firenzei festészetéről – hogy ebben még egyeduralkodó a wölfflini szempont. A recenzió nem kis késedelemmel, 1929-ben látott napvilágot, de a *Rivista d'Arte*-ben és Ugo Procaccitól.⁶ Az olasz kutató gúzsba kötően merevnek tartja, inkább szellemesnek, mint meggyőzőnek minősíti Gombosi konstrukcióját, amely a firenzei trecento és benne Spinello Aretino fejlődését három, egymást követő szakaszra tagolja: az Orcagnák által meghatározott archaizáló fázisra (4. kép), a Giottóhoz visszanyúló klasszicizáló (5. kép), és a gótikus korszakra (6. kép). Van egy ekképp megfogalmazott kifogása is: „Igen csak különös, hogy Gombosi mennyi könnyedséggel szól egy olyan archaizáló reakcióról, amelyet az új giottói művészettel elégedetlen népi ízlés váltott ki: valóban érdekes lenne megtudni, mire támaszkodik ez a néplélekre vonatkozó feltételezése, amely így, minden magyarázat nélkül, teljesen légből kapottnak tűnik.”

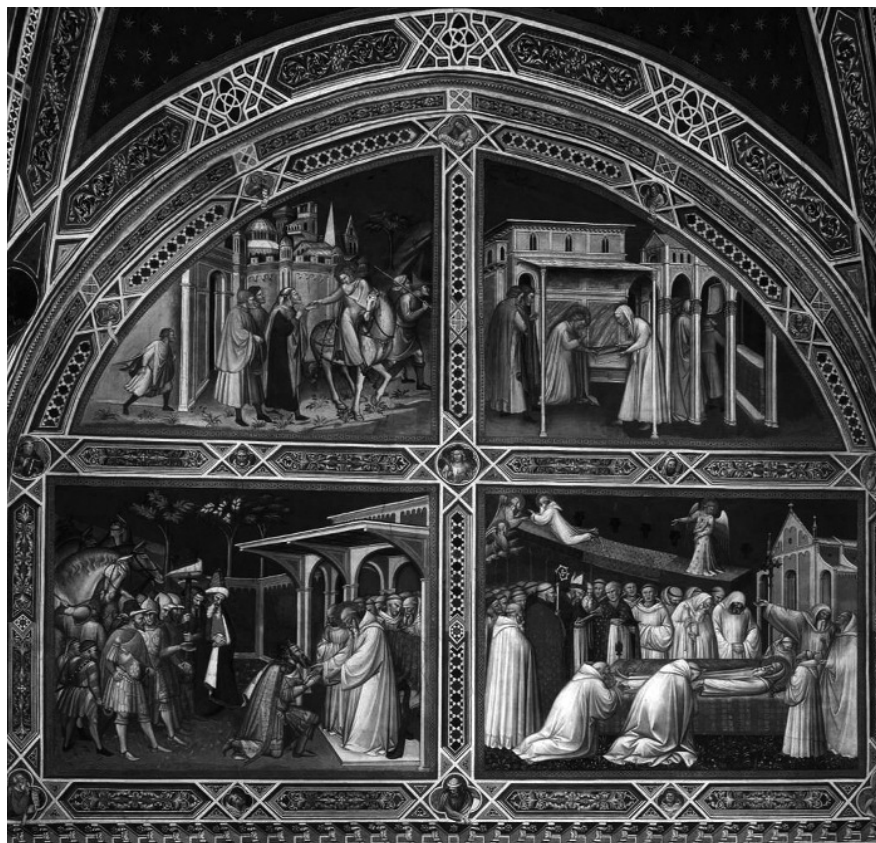
Több mint hetven esztendővel később a maga Spinello Aretino monográfiájában Stefan Weppelmann már lényegesen pozitívabban értékeli Gombosi mun-

³ Gombosi György: Der Bildinhalt bei Rubens. *Phoebus*, 2, 1948, 1. 2-11.

⁴ Gombosi György: Palma Vecchio. *Magyar Művészet*, 4. 1928. 355., 359.

⁵ Georg Gombosi: *Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die Florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts*. Budapest, 1926.

⁶ Ugo Procacci: Georg Gombosi, Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XVI Jahrhunderts. Budapest 1926. *Rivista d'Arte*, 11. 1929. 273-287.

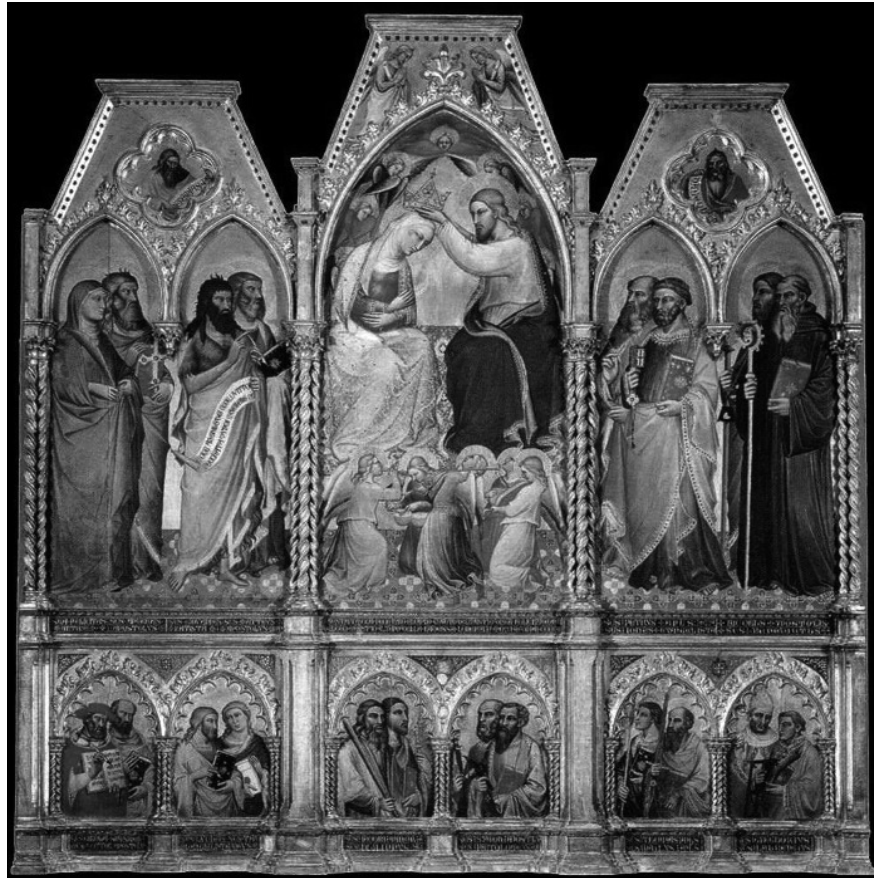


5. Spinello Aretino: Négy jelenet Szent Benedek életéből.

Firenze, San Miniato al Monte, sekrestye, déli fal

kájának tudománytörténeti helyét.⁷ Méltatja, amiért az elsők közt szentelt monográfiát egy firenzei trecento mesternek, és elismeréssel szól arról, hogy kellő súllyal foglalkozik Spinello arezzói pályakezdésével, két, máig érvényes új attribúcióval gyarapítja katalógusát, valamint eredményesen kutatja hatását egy arezzói festőiskola kialakulására. Talán ennél is lényegesebb, hogy Antal Frigyes, Millard Meiss és Robert Oertel nem sokkal a háború után megjelent nagyhatású köteteire utalva megállapítja: „Azok a tanulmányok, amelyek Gombosi munkájához hasonlóan a trecento festészetében egymással ellentétes stílusirányokat mutattak ki, szükséges előfeltételnek bizonyultak a művészettudomány elkövetkező társadalomtörténeti feltevéseihez.” Amikor Meiss – írja Weppelmann – jelentősnek tekinti Spinello szerepét abban, hogy a firenzei festészet fejlődésén belül „alapvető vissza-

⁷ Stefan Weppelmann: *Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*. Firenze, 2002. 21–22., 41.



6. Spinello Aretino: Mária koronázása (triptichon középső táblája).
Firenze, Galleria dell'Accademia

kanyarodás” következett be a giottói tradícióhoz, akkor „komplexebb érveléssel, de ugyanarra az eredményre jutott, mint Gombosi.”

A *Klassiker der Kunst* 28-ik köteteként megjelent Palma Vecchio monográfiáról (7. kép) a *The Burlington Magazine*-ben Tancred Borenius, a *The Art Bulletin*-ben George M. Richter írt recenziót.⁸ A műfaj szabályainak megfelelően mindkét kutató elmondja, mit hiányol a munkából, és mely művek attribúcióját vagy kronológiáját vitatja, de mind Borenius dicsérete – „örömmel ismerhetjük el, hogy Palma oeuvre-jének ez a rekonstrukciója a legtöbb vonatkozásban nagyon is megállja a helyét” – mind Richter szavai – „Dr. Gombosi bevezetője bízvást mondható a legjobb esszének, amit Palmáról valaha is írtak” – jóval több udvariassági gesztusnál. Igaz, a

⁸ Tancred Borenius: Palma Vecchio by György Gombosi. *The Burlington Magazine*, 71. 1937. 47.; George M. Richter: Palma Vecchio by György Gombosi. *The Art Bulletin*, 19. 1937. 604–605.



7. Palma Vecchio: Női képmás („Flora”); Férfiképmás („Ariosto”).
London, National Gallery

korai cinquecento velencei festészetének alakulásáról szóló Gombosi-teóriák nagy részéről Boreniusnak is ugyanaz a véleménye, mint Procaccinak volt a firenzei késő-trecento periodizációjáról: „inkább szellemes, mint meggyőző”. A korunkhoz jóval közelebbi, máig utolsó Palma monográfia szerzője, Philip Rylands⁹ mint evidenciát szögezi le: „A közelmúlt legtekintélyesebb Palma-kutatója Gombosi György, akinek kötete a *Klassiker der Kunst* sorozatban (1937) általánosan elfogadott kiindulóponttá vált Palma kronológiájához.” Majd ugyanilyen kategorikusan állapítja meg Giovanni Mariacher 1968-as monográfiájáról szólva, hogy az „hátr lépést jelent attól a ponttól, amelyet Gombosi 1937-ben elért”. A magyar szerző által felvázolt stílusfejlődési sémát hihetőnek és viszonylag hasznosnak tartja, csak azt kritizálja, hogy néhány kései mű túl korai dátumot kap. Végül azonban rezignáltan megállapítja, hogy Palma pályája első évtizedének rekonstruálásához ma sincsenek támpontjaink.

A Palma monográfia már a hitleri Németországban, de még a háború kitörése előtt jelent meg. A Baselben kiadott Moretto da Brescia monográfia (8. kép) a háború kellős közepén látott napvilágot, Svájcban, a béke szigetén.¹⁰ Ez Gombosi főműve, amelyben a stíluskritikai és pszichológiai megközelítés együttes alkalmazása mellett is csillapodik a teoretikus hév, a bevezető tanulmányban és a katalógus-címszavakban minden mű gondos figyelemben részesül. A kötet közli az akkor hozzáférhető írott forrásokat, valamint katalógusba veszi a rajz-oeuvre-t és a tévesnek ítélt attribúciókat is. A sok emlékezetes eszmefuttatás közül csak hármat említve, pontos és élvezetes jellemzést kapunk Lorenzo Lotto fénykezeléséről, a Velencében jelentkező manierista

⁹ Philip Rylands: *Palma Vecchio*. Cambridge, 1992. 9–10.

¹⁰ Gombosi, György: *Moretto da Brescia*. Basel, 1943. (Ars Docta, 4.)



8. Moretto da Brescia: Illésnek megjelenik az angyal.
Brescia, San Giovanni Evangelista

hatásról, vagy Tintoretto és Veronese művészetének egymáshoz és Morettoéhoz való viszonyáról. Sokatmondó, hogy például a manierizmus kérdésében megfigyelései akkor is helytállóak, ha teoretikus kiindulópontja, miszerint a közép-italiai hatás „idegen test” a velencei festészet „élő organizmusában”, erősen prekonceptívus.¹¹ Gombosi már két éve halott, amikor Camillo Boselli terjedelmes és hevesen polemizáló recenziója megjelent az *Arte Veneta* első, 1947-es számában.¹² Sem a szerkesztőség, sem a recenzens nem adja jelét annak, hogy tudomásuk lenne a szerző haláláról. Bosellit az tette indulatossá, hogy Gombosi Moretto-képe Velence központú, nem kezeli súlyának megfelelően, marginálisnak tekinti a lombard-bresciani stílusösszetevőt. Boselli szerint ugyanis Moretto művészetének épp a lényegét teszi ki Velence és Brescia folyamatos szimbiózisa (9. kép). Miután Pier Virgilio Begni Redona, a nagyszabású bresciani Moretto kiállítással egy időben, 1988-ban kiadott monográfiájának bevezetőjében teljes határozottsággal megismételte Boselli negatív ítéletét, azt hihetnénk, hogy Gombosi

¹¹ Uo., 47.

¹² Camillo Boselli: Il „Moretto da Brescia” del Gombosi. *Arte Veneta*, 1. 1947. 297-302.



9. Moretto da Brescia: Szent Rókust az angyal ápolja.
Budapest, Szépművészeti Múzeum
© Szépművészeti Múzeum, Budapest



10. Michele Pannonio: Thalia. Budapest, Szépművészeti Múzeum
© Szépművészeti Múzeum, Budapest

munkája ezzel, legalábbis az olasz művészettörténészek számára, kiiktatódott a kötelező olvasmányok közül.¹³ Amikor azonban katalóguscímszavaiban Begni Redona rátér az egyes művek elemzésére, lelkiismeretes filosz módjára pontosan ismerteti Gombosi vonatkozó passzusait, és ami ennél is több, a képek egy nagy részénél elismerően és egyetértően. Így végül az 1988-as monográfia azon kutatók számára is átmentette, megőrizte a Gombosi kötetében foglaltakat, akik nyelvi nehézségek, vagy más okok miatt vonakodnak kézbe venni a magyar kutató németül írt munkáját.

¹³ Pier Virgilio Begni Redona: *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*. Brescia, 1988. 69–70.



11. Michele Pannonio: Toulouse-i Szent Lajos és Sienai Szent Bernardin. Ferrara, Pinacoteca Nazionale

Gombosi György szakirodalmi utóéletének tán legszebb epizódja a Pannóniai Mihály és a renaissance kezdetei Ferrarában című (10. kép), a *Szépművészeti Múzeum Évkönyveinek* negyedik kötetében közzétett tanulmányához kötődik.¹⁴

¹⁴ Gombosi György: Pannóniai Mihály és a renaissance kezdetei Ferrarában. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 6. 1929/1930. (1931), 91-108., 260-261.

Ezt már 1934-ben Roberto Longhi melegen ajánlotta a ferrarai quattrocento kutatóinak figyelmébe, külön is méltányolva a ferrarai képtár Szent Lajosának és Szent Bernardinjának (11. kép) és egy velük együvé tartozó harmadik poliptichontáblának a Michele Pannonio attribúcióját.¹⁵ Az *Évkönyv*beli tanulmány legfontosabb újdonságát és mondanivalóját azonban Boskovits Miklós tolmácsolta az olasz szakirodalom számára abban a *The Burlington Magazine*-cikkében, amely a magyar származású ferrarai mester mindössze négy tételes ismert oeuvre-jét (és a négy valójában kettő, mert a három szent egykor egyetlen oltárképhez tartozott) hét tételesre bővíti.¹⁶ Marcello Toffanello katalóguscímzavából, amelyet a ferrarai képtár két említett táblájáról 2007-ben a *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este* című kiállítás katalógusa számára írt, nem minden megilletődöttség nélkül látjuk, hogyan nyújt egymásnak kezét az itáliai festészet két nagyhírű magyar kutatója. Toffanello, miután nyugtázza, hogy Gombosi attribúcióját a Toulouse-i Szent Lajos és a Szent Bernardin képet illetően a szakirodalom véglegesen elfogadta, így folytatja: „Késlekedve nyerte el azonban csak a szakirodalmi közmegegyezést Gombosinak az a véleménye, miszerint Michele Pannonio [...] nem Cosmè Tura erőtlén epigonja volt, hanem a korábbi generáció mestere, aki a nemzetközi gótika légkörében nevelődött és már az ötvenes évek elején a squarcionizmus hívéül szegődött. Venturi és Longhi nyomán elterjedt feltételezéssé vált, hogy minden formai rokonság Tura és a Ferrarában 1450 után működő többi művész között valójában nem egyéb, mint az előbbi által az utóbbiakra gyakorolt hatás. Az az ezzel ellentétes és helyes nézet, miszerint Pannonio inkább mestere volt Cosmè Turának, és előfutára egy sajátos ferrarai művészeti nyelvezet kialakításában, csak azután kezdett elfogadottá válni a szakirodalomban, hogy 1978-as tanulmányában Boskovits ismételtén állást foglalt mellette.”¹⁷

Michele Pannonio Tháliája után végezetül hadd szóljak a Szépművészeti Múzeum egy másik olyan festményéről, amelynek kutatástörténete szintén elválaszthatatlan Gombosi György nevéől és munkásságától. Úgy tűnik, a huszoneves Gombosit mágiikus erővel vonzotta az a Pálffy-gyűjteményből származó képmás, amelyet elsőként Berenson tulajdonított Tizianónak, és ma ismeretlen olasz festő képeként szerepel állandó kiállításunkon (12. kép). 1928-ban közzétett tanulmányában¹⁸ megállapítja, hogy a kép hátoldalán látható címer és szám egyértelművé teszi: a portré a Farnese-gyűjteményhez tartozott. A gyűjtemény 1680. évi pármái leltárából idézi azt a leírást, amely minden kétséget kizáróan erre a műre vonatkozik, és amely

¹⁵ Roberto Longhi: *Officina ferrarese*. Roma, 1934. 160.: 33. jegyzet.

¹⁶ Boskovits Miklós: Ferrarese Painting about 1450: some new Arguments. *The Burlington Magazine*, 120. 1978. 370–386.

¹⁷ *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*. A cura di Mauro Natale. Ferrara, 2007. 262–265., no. 44.

¹⁸ Gombosi, Georg: Tizians Bildnis der Victoria Farnese. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 49. 1928. 55–61.



12. Tiziano (?): Settimia Jacovavacci(?) képmása („Vittoria Farnese”). Budapest, Szépművészeti Múzeum. © Szépművészeti Múzeum, Budapest

Tizianót tünteti fel szerzőnek. Helyesen eljut arra a következtetésre is, hogy a képnek már a Farnesék római gyűjteményében is ott kellett lennie. Emlékeztet rá, hogy Tiziano és a Farnese család közötti kapcsolatról több alkotás is tanúskodik, feltételezi, hogy a budapesti kép épp Tiziano római tartózkodása idején, 1545–1546-ban Vittoria Farneséről készült. Azóta a velencei mester szerzőségét többen kétségbe vonták, a kép kvalitását méltónak tartva Tizianóhoz, de stílusát tőle idegennek.¹⁹ Már-már megrekedni látszott a kutatás, amikor felmerült, hogy az

¹⁹ Ld. többek közt: Harold E. Wethey: *The Paintings of Titian, Complete Edition. II. The Portraits.* London, 1971. 32., 162–163., no. X-35.

1680-as leltárban leírt kép azonos lehet egy újonnan előkerült 1644-es római leltárba bejegyzett képpel, amely szintén Tizianótól van, szintén a velencei mesternél ritka fatáblára festve, és egy híres korabeli szépséget, Settimia Jacovaccit ábrázolja.²⁰ Tiziano(?): Settimia Jacovacci (?) – így szól tehát a legújabb feltevés. Lehet, hogy mégis igaza lesz Gombosinak?

Aki majd egyszer végleg megfejti a kép titkát, az ezzel jelképesen egy szál virágot és mellé egy követ tesz le Gombosi György sírjára.

²⁰ Giuseppe Bertini: *La Galleria del Duca di Parma. Storia di una Collezione*. Parma, 1987. 213., 236., 284., 311.; Michel Hochmann: La collezione di dipinti del Palazzo Farnese di Roma. *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*. A cura di Lucia Fornari Schianchi, Nicola Spinosa. Milano, 1995. 115., 117.; Michel Hochmann: *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*. Genève, 2004. 425-426.

Marno János

EGY NEHÉZ KŐ ÉJSZAKÁJA

Ahogy gyalogoltunk a feleségemmel
éjszaka a gesztenyesoron, a kő,
mely a templomtér és az úttest közt
hevert, moccant, és vonaglani kezdett,
nem torpantam meg, a természetnek,
gondoltam, akármilyen megengedett,
a feleségem azonban lemaradt
mögöttem, majd a fejemből is kiment,
mert a fejemet nem veszthettem el,
fülleddt, nyári éjjel, egy-két régi,
sárga fényű lámpa az útszélen,
még nem takarékoskodtam én sem
a jelzőkkel. Attól se nagyon féltem,
hogy egyszer csak meg találhatok halni
szörnyen, mivel láttam kinyílni a kő
homályos csecsemőszemét félig,
kiszáradtva pedig visszacsukódnia
ismét, minek folytán a szemből csiga-
vonalú köldök formálódott, és pár
évtizeddel később viszontláttam
ezt a köldököt egy osztrák festő
atelier-jében, egy bűnügyi
fotógyűjteményben, amit a német
nyomozó hatóságtól kapott kölcsön.
Idővel, persze, megfeledeztem
a kőről, s most visszavonultan élek
a feleségemmel, hátamban érzem,
ha úgy esik, a forró leheletét,
amint óva int, hogy közelebb lépjek
a szörnyhöz, s én nehéz szívvel ugyan,
de engedek neki. És hátranézek
rá a fojtó levegőben, mosolyog,
tágra nyílt szemmel, szembogara pedig
csaknem egészen betölti az íriszt.



Villányi András fotója

EMLÉKKONCERT

Lement a nap. Szemmel láthatólag
 ereszkedett alá, alább, és legalább,
 s most csibészek mászkálnak a napos
 csibék közt a színpadra szórt homokparton,
 emlékkoncertet adnak a rákban meghalt
 Frank Zappa tiszteletére, aki állítólag
 ezt a csirkenyársalást először vitte
 színre a rock történetében. Most egy
 lapátfogú nő markolja meg a drót
 nélküli mikrofont, és guggol le
 a sárgapihés, csivogó vérlucskba –
 honnan is ismerem őt? Istenem! nem ugrik be,
 Istenem, mintha emberek ereszkednének
 térdre a beteg mellkasomon, nem
 leszek többé tanúja napkeltének,
 délnek, uzsonna-, majd vacsoraiddőnek,
 ellenben egykorúvá válok, Uram,
 veled, fivérévé kezdetnek s a végnek,



Villányi András fotója

vétked beavatottjává, melyet csak érzek
egyelőre, ám fogalmam nincs róla, és
amint megnyílik alattam egy csatorna-
födeled, már gyónásodra zuhanok a mélybe,
ott térdepelsz klutyogva egy cellarács
mögött, és köpsz, kitergetsz, és kipakolsz.
Nem emlékszem részletekre. Figyelmem
a lapátfogú nőre fordul vissza, ő
az együttes frontembere, a front elvonul
fölöttünk reggelre, most hajnali fél négy,
július közepe, ölnöm kellene, ha férfi volnék.

PÓKHASÚAK

Disznónk vére a lelkünkön szárad,
ezért is feketült el a vérünk,
vagy vált éjszínű sötétbarnává,
sűrűvé gyakorta, akár az iszap,
mely lassankint megszikkad a napon,
széttöredezik s azután elporlad.
Ha szél támad, belekapaszkodik
a húgom a függönybe, ne lobbanjon
be szobánkba vele a bosszú por-
szelleme, ne fújhasson fel pókhasat
nekünk a rekeszünk alatt, köldök-
tájon, mint a kis fekete ördög-
fiaknak, akik ha vért látnak, rögtön
égtelen sivalkodásban törnek ki.

LAKOMA

hommage à Platon

Madárraj madárrajra madárrajt
röptet, rajzásuk a völgy, a tóvidék
párálló lombzöldjébe szórja rezge
pettyeit, vacsoraidő járja;
és átizzik a szemfenéki ideg-
barlang szürkés érhálózata; s a sás,
a nád között a víz hólyagzik fel,
anélkül, hogy tovább borzolódna.



Villányi András fotója

Kabátszárnyuk alatt összefogódzva
haladnak körbe, lassan, az előttük
cikázó gyerek varázsbotjának
vezényletére; - mikor először
jártak erre, október volt, a tónak
csak medre, iszaplap és iszapkocka.

A ZENE HALÁLTUSÁJA

Október, délután hat óra körül,
s a levegő éppen még meleg, a nő
pedig már fázós - ám most, a kora
nyári hűvösségben a nád s a sás
hegyén a meg-megülő madárrajból
rajzolódnak ki az éjszakára el-
némuló kottafejek; nyugtósodni
kezd a gyerek, éhes, vagy azért, mert már
összevissza ette magát, s untatja
meg nyugtalanítja a teltségérzet;
okádná ki, mielőtt visszaülnek
az autóba, melyet az anyja vezet.
A férfi fullad, nézi csak a lombok
húsán szunnyadó szelet, a bolondot.

A BOSSZÚ ÁLOM

Bosszúsan fekszem, álmomban bosszút
forralok valaki ellen, vagy ő én-
ellenem, ki más jöhetne itt szóba
még rajtunk kívül, amikor mások
csak ideiglenesen szállhatnak meg
bennem, valahonnan kvázi ismerős
idegenek, elsiklik és kicsorbul
rajtuk a figyelmem, hogyan állhatna
bosszút rajtuk bármelyik vendégem,
akinek már kiismernie magát
sem könnyű közöttük; mert egymás közt
vannak mindannyian, kiverve engem
a saját veritékemből, mely vértől
savósínú a kelő homályban.