

# ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelentetését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Nemzeti  
Kulturális  
Alap

Lektorálta: Bardoly István és Pataki Gábor

Készült a HUN-REN BTK MI XX. századi Magyar Művészet és Tudománytörténet Kutatócsoportjával együttműködésben.

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: [enigma@meridiankiado.hu](mailto:enigma@meridiankiado.hu)

Főszerkesztő: Markója Csilla

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Fekete Émi

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: [emholczer@gmail.com](mailto:emholczer@gmail.com)

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban az [enigma@meridiankiado.hu](mailto:enigma@meridiankiado.hu) címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a folyóirat honlapján: <https://enigma-online.hu/>

ISSN: 1218-8069

**„EMBEREK, ÉS NEM FRAKKOK” – A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ÍRÁS  
NAGY ALAKJAI 11.**

Szerkesztette: Markója Csilla és Bardoly István

**MERIDIÁN – FRAKKOK 11.**

Radványi Orsolya Térey Gábor (1864–1927)	5
Papp G. György Kismarty-Lechner Jenő (1878–1962)	22
Révész Emese Supka Magdolna (1914–2005) – Indulat és „meloditás”	48
Serfőző Szabolcs Cennerné Wilhelmb Gizella (1921–1995) – A „portréikonográfus”	77
Mélyi József Aradi Nóra (1924–2001)	90
Bubryák Orsolya Galavics Géza (1940–2023) – Az „átélhető” múlt krónikása	107
Boreczky Anna Wehli Tünde (1943–2019)	130
Rövidítésjegyzék	143

**MŰ/HELY – FILM VS KÉPZŐMŰVÉSZET**

Markója Csilla Film vs Fine Art – 2023, the year of the cinema of perception, a critical overview, 1.	145
---	-----



Radványi Orsolya

## TÉREY GÁBOR (1864–1927)

Térey Gábor a magyar muzeológia első generációjának egyik fontos alakja volt, szakmai tevékenységét azonban csak az utóbbi tíz-tizenöt évben kezdték jelentőségéhez mérten értékelni.<sup>1</sup> Azt megelőzően alig esik szó róla, s még feltűnőbb, hogy harminc év múzeumi szolgálat után a szakember halálakor egyetlen méltatás sem jelent meg vele kapcsolatban a hazai szakmai körök részéről. Monográfiámban részletesen tárgyaltam tudományos életútját, amely számára bevallottan csalódásokkal volt terhes; most egyetlen kérdésre koncentrálni arra keresem a választ, a külföldről hazatelepült Térey mennyire tudott integrálódni a hazai közegbe, s ez mennyiben befolyásolta múzeumi pályáját.<sup>2</sup>

Arra a kérdésre, hogy mik lehettek az alig harminc esztendő, német és svájci egyetemeken tanult, a freiburgi egyetem művészettörténeti katedrájáról a millenniumi Budapestre érkező Térey Gábor vágyai, ő maga adja meg a választ: a létesítendő Szépművészeti Múzeumban képzelte el karrierjét, méghozzá annak szakmai vezetőjeként. Várakozása nem volt alaptalan, hiszen Wlassics Gyula miniszter felterjesztése szerint „Dr. Téreynek megnyerését úgyszólván elkerülhetlenné teszi különösen az országos képtár és a szépművészeti múzeum rendezésének és szervezésének nagy műve s a feladat és felelősség nagysága első sorban követeli meg egy oly férfiúnak alkalmazását, kinek elméleti és gyakorlati képessége teljes igazolással bír.”<sup>3</sup>

A külföldön már elismerést szerzett, több jelentős művet publikáló, a német egyetemi és múzeumi rendszerbe beágyazott tudóst Hugo von Tschudi, a berlini Nationalgalerie igazgatója ajánlotta Wlassics figyelmébe. A miniszter nem véletlenül keresett külföldi, tapasztalatokkal rendelkező személyt a formálisan már megalapított, de még az érdemi múzeumszervezési munkák előtt álló intézménybe: a Pulszky-ügy<sup>4</sup> kellős közepén megnyugtatóbbnak látta, ha szakmailag kikezdetetlen, és a helyi politikai viszonyoktól nem befolyásolt, tiszta embert bíz meg a rendcsinálással.

Amit a miniszter elvárhatott, az egyfelől az új múzeum számára vásárolt tárgyak leltározását valamint az Országos Képtár és a Nemzeti Múzeumból származó művek

<sup>1</sup> Radványi Orsolya: *Térey Gábor 1864–1927. Egy konzervatív újtó a Szépművészeti Múzeumban*. Budapest, 2006.; Tóth Ferenc: *Donátorok és képtárápítók. A Szépművészeti Múzeum modern külföldi gyűjteményének kialakulása*. Budapest, 2012. 63–67., 75–92., 102–116., 128–134.; Földi Eszter: *A képzőművészet mostohagyereke. A magyar művészgrafika kezdetei*. Budapest, 2013. 64–67., 71–78., 80–96.

<sup>2</sup> Jelen szöveg annak a folyamatos szakmai diskurzusnak köszönhetően született, amelyet kollégáimmal, Hessky Orsolyával és Szücs Györggyel folytattunk a századelő magyar művészeti viszonyai kapcsán. Inspiráló meglátásaikért ezúton fejezem ki köszönetemet.

<sup>3</sup> Wlassics levele Kammererhez, 1896. október 14. Szépművészeti Múzeum, Központi Irattár [a továbbiakban: SzMI], sz. n. – közölve: Radványi 2006. i. m. Függelék 11.

<sup>4</sup> Erről részletesen: Tóth 2012. i. m. 51–59.

rendszerezését foglalta magában, vagyis a múzeumi szakmai munka alapját kellett Téreynek lefektetnie. Másfelől a készülő új múzeumépület terveinek szakmai elbírálásában, vagyis a Schikedanz-Herzog-féle kész tervek teste szabásában kellett segédkeznie. Tekintettel arra, hogy a Szépművészeti Múzeum gyűjteményeit éppen ebben az időszakban gyarapították legintenzívebben, azaz egy még formálódó műtárgyanyaghoz kellett megfelelő épületet rendelni – ez elég merész, és valljuk be, sikerességét tekintve bizonytalan vállalkozás. A politika nézőpontjából közelítve érthető elvárás volt a pénzügyi átláthatóság és szakszerűség kívánalma, a gyakorlati megvalósítás oldaláról viszont jókora naivitás, vagy a millenniumi évek fokozottan optimista lelkiállapota kellett hozzá, hiszen a lehetetlen feladat magában hordozta az élet által már nem sokkal később visszaigazolt problémákat, vagyis az épületnek a benne elhelyezett anyag számára alkalmatlan és szűkös voltát.

Nem tudjuk, Wlassicsnak volt-e egyéb jelöltje Térey mellett vagy helyett, hogy idehaza tájékozódott-e más alkalmas jelölt iránt. Ha igen, a keresést gyakorlatilag az egyetlen, a Pasteiner-tanszéken kezdhette volna. Azon a tanszéken, ahová Térey is aspirált oktatóként, s amelynek kapuit még Wlassics magas ajánlása sem nyitotta meg számára, hiszen nem volt Pasteiner tanítványa, s nem volt kellően beágyazott a hazai tudományos közegben sem.<sup>5</sup>

Térey tehát szakmai kíváncsiságtól és elhivatottságtól vezérelve – s minden bizonnyal valamiféle karrier-lehetőséget is látva maga előtt – elvállalta a feladatot és 1896-tól lázas munkához fogott a múzeum ügyeinek intézésére kinevezett Kammerer Ernő (1856–1920) árnyékában, mint „a kormánybiztos mellé rendelendő szakértő”.<sup>6</sup> (Néhány év kemény munkájával bizonyította feljebbvalói előtt munkabírást és szakmai alkalmasságát: a metszetyűjtemény katalógizálását és az anyag bemutatását – amely munka muzeológusi beavatásaként is felfogható – sikerrel teljesítette. Agilis munkatársai a Pasteiner-tanszékről érkeztek, előbb Meller Simon (1901), majd Felvinczi Takács Zoltán (1905) is a múzeum kötelékébe lépett, azonban tíz-tizenöt évvel fiatalabbak voltak Térey Gábornál, így vezető szerepre ekkor még nem számíthattak. Mindketten Térey vezetésével dolgoztak, Meller a grafikai, Felvinczi Takács a régi képtár anyagának feldolgozásán. A múzeumi gyűjtemény műfajok szerinti

<sup>5</sup> Emellett közre játszhatott az is, hogy Beöthy Zsolt készülő művészettörténeti kézikönyve (*A művészetek története a legrégebbi időktől a XIX. század végéig. Ókor-Középkor-Újkor [Renaissance]*. Szerk. Beöthy Zsolt. I–III. Budapest, 1906–1912.) szerzői közé Téreyt is meghívta, míg Pasteinert nem. A Térey által írt fejezet azonban nem látott napvilágot. Vö.: Gosztonyi Ferenc: *A magyar művészettörténet-írás története (1875–1918)*. A „Pasteiner-tanszék”. PhD disszertáció. Budapest, 2008. 126–127.: 661. jegyzet. <http://doktori.btk.elte.hu/art/gosztonyiferenc/diss.pdf>. Téreynek 1917-ben, a Pasteiner nyugdíjazását követően kiírt pályázat idején újra alkalma nyílt volna aspirálni a tanszéki állásra. Hírlapi értesülés szerint szándékában állt élni a lehetőséggel, végül mégsem adta be jelentkezését a tanszékvezetői posztra. „Nagy személyes tábora van Térey Gábor udvari tanácsosnak, a Szépművészeti Múzeum osztályigazgatójának, [...] Térey 20 esztendő előtt docense volt a freiburgi egyetemnek”. *Pesti Napló*, 1917. február 4. 10.

<sup>6</sup> Kammerer kormánybiztosi kinevezése: Minisztertanácsi jegyzőkönyvek, 1896. április 22-ei ülés, 2. pont. <https://adatbazisononline.hu/adatbazis/minisztertanacsi-jegyzokonyvek-1867-1944/hierarchia>



1. Reményi József: Térey Gábor, 1924. Bronz érme, öntött, 62 mm. Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 73.32-P. © Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

strukturálódása a kezdeti években még nem történt meg, ezért gyakorlatilag Téreynek minden korszakkal és műfajjal foglalkoznia kellett – és foglalkozott is, értő munkatársak segítségével. Idővel a grafikai osztály önállósodott, s annak vezetését Meller vette át 1910-ben, Felvinczi Takács ellenben egészen 1919-ig, a Hopp-féle kelet-ázsiai gyűjtemény önálló fiókintézményének megalakulásáig Térey közvetlen munkatársa maradt.

Előmenetelét tekintve nem lehetett panasza, hiszen az új múzeum első szakmai tisztviselőjeként nemcsak a hazai művészeti életet irányító szervezetek, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat és a Műemlékek Országos Bizottsága tevékenységébe kapcsolódhatott bele, hanem a munkájával elégedett Wlassics egyre nagyobb szerepet szánt neki a nagyívű kultúrpolitikai kérdésekben is. Ilyen volt a századforduló idején már igencsak reformra szoruló Képzőművészeti Tanács átszervezése, amelyet 1901-ben alakítottak át olyképpen, hogy a művészek mellett a döntő súlyt a műértők és múzeumi szakemberek képviselték. Működését tekintve a szakosztályokra való

tagolódás összehangolt működési lehetőséget ígért, s a szisztéma kiemelt szereplői a szakosztályi előadók lettek; a festészetié éppen Térey Gábor, aki ezzel az új megbízatással a miniszter kulcsmemberévé lépett elő, bizalmi helyzetbe került. A Tanács másik kulcspozíciója az ügyvezető előadóé volt; ezt Koronghi Lippich Elek (1862–1924) minisztériumi osztálytanácsos, a művészeti ügyosztály vezetője, Térey bizalmas barátja töltötte be egészen 1913-ban történt nyugdíjba vonulásáig.<sup>7</sup> Nem elképzelhetetlen, hogy Térey Tanács-beli kinevezése mögött is az ő ajánlása állhatott, megerősítve a miniszter választását.

Szakmai pozíciójának 1896 és 1901 közötti töretlen erősödése után nagy csalódásként érte Téreyt Kammerer kinevezésének híre 1901 szeptemberében.<sup>8</sup> Ez csakugyan váratlan fordulat volt, amit minden bizonnyal a pillanatnyi pártpolitikai helyzet logikája diktált. Kammerer ugyanis 1881 óta megszakítás nélkül a kormányzó Szabadelvű Párt Tolna megyei országgyűlési képviselője volt.<sup>9</sup> Mint a párt megbízható küldötte, „tisza politikai és egyéni jellemével, a parlamentbe főleg közművelődési irányban kifejtett közhasznú munkásságával és választói iránt állandóan tanúsított fáradhatatlan gondosságával méltán kivívta magának a közbizalmat.”<sup>10</sup> Megbecsült tagja volt politikai közösségének, s kerületében mindig biztos befutónak számított. Érthető, ha egy ilyen jelöltet nem akart elveszíteni pártja az 1901-ben elfogadott és életbelépett összeférhetlenségi törvény miatt,<sup>11</sup> amely szerint a kormánybiztosi és az országgyűlési képviselői poszt többé nem volt összeegyeztethető. Az új szabályozás azonban nem tiltotta a képviselői és az országos intézetvezetői állások párhuzamos viselését – így Kammerert Wlassics előterjesztésére kinevezték az Országos Képtár és a Történelmi Képcsarnok igazgatójává.

Az éppen csak ekkoriban rendeződött Pulszky-botrány miatt valószínű, hogy Wlassics nem akart megkockáztatni egy újabb fiaszkót egy bölcsész végzettségű vezető önálló megbízásával, így valójában a kezdetektől nem lehetett valós esély arra, hogy Téreyből a Szépművészeti Múzeum első igazgatója váljon. A miniszter sokkal biztonságosabbnak ítélte az addigra már összeszokott párosként működő Kammerer és Térey duóját, és így a köztük megosztva működő adminisztratív és szakmai irányítás fenntartása mellett döntött. Azzal, hogy Téreynek a Képzőművészeti Tanácsban kulcspozíció adott, igyekezett csökkenteni azokat a saját maga és a régészet, valamint a történelem iránt érdeklődő Kammerer személye ellen irányuló kritikákat is, amelyek a múzeumigazgatót laikus volta miatt érték, főképpen a vásárlások terén kifejtett tevékenysége miatt.

<sup>7</sup> Koronghi Lippich Elekről: Jurecskó László: K. Lippich Elek – a hivatalos művészetpolitika irányítója – és a gödöllőiek. *Studia Comitatus*, 10. 1982. 9–29.; Uő: A magyar iparművészet szervezői és K. Lippich Elek. (A Lippich hagyatékban található levelek alapján). *Ars Hungarica*, 23. 1995. 107–119. – Téreyvel való barátságáról: Radványi 2006. i. m. 25.

<sup>8</sup> Kammerer igazgatói kinevezése: Minisztertanácsi jegyzőkönyvek, 1901. szeptember 14., 15. pont. i. h.

<sup>9</sup> Erről részletesen: Dobos Gyula: Kammerer Ernő (1856–1920). 150 éve született a jogásznak készülő politikus, történész, intézményvezető. *Honismeret*, 34, 2006, 3. 50–55.

<sup>10</sup> *Tolnavármegye*, 1896. október 11. 1. – idézi: Dobos 2006. i. m. 52.

<sup>11</sup> 1901. XXIV. Tc. 1 §.



2. Paczka Ferencné Wagner Cornelia: Kammerer Ernő, 1900. Papír, litográfia, 355 × 285 mm. Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 1900-115.  
© Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

A várakozásában csalódott és elkeseredett Térey fejében a távozás gondolata is megfordult, s segítségért a berlini képtár igazgatójához, Wilhelm von Bodéhoz folyamodott: „Ez az eljárás számomra annál is inkább kínos volt, mivel annakidején olyan feltétellel jöttem Magyarországra, hogy a Pulszky-affér lezárása után, ha nem is engem, de mindenképpen szakembert bíznak meg az intézet vezetésével – ez olyasmi, ami Németországban, a német felfogás és szemlélet szerint teljesen magától értetődő volna.”<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Térey levele Wilhelm von Bodéhoz, 1902. június 5. – közölve Radványi 2006. i. m. Függelék 24.



3. Morelli Gusztáv: Koronghi Lippich Elek arcképe, 1901. Papír, fametszet, 161 × 114 mm. Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 1901-1.  
© Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Végül mégsem hagyta el Budapestet, s mivel Kammerer a szakmai irányítást teljes mértékben rá hagyta, nagyobb nehézségek nélkül működtek együtt a következő években. Sőt, 1913-tól, amikor Kammerer betegsége miatt visszavonult a hivatali ügyek vitelétől, Térey vezette helyette a múzeumot – s ekkor jött el ismét a pillanat a pályáján, amikor bízhatott abban, hogy hamarosan elnyeri a rég áhított múzeumigazgató pozíciót.

A siker helyett azonban ismét mellőzés következett.<sup>13</sup> Ekkor nem egy néven nevezhető aktuálpolitikai esemény volt az oka „ejtésének”, sokkal inkább az évek során összegyűlt indulatok és szakmai feszültségek robbanása. Az 1910-es évtized elején a múzeum addig viszonylag csendes belső élete – természetesen nem függetlenül a külső körülményektől – megélenkült. A századforduló óta a hazai művészeti szcénában tapasztalható változások, vagyis a modernnek (a nagybányaiak, majd legfőképpen a Nyolcak) előretörése a bástyaikat és pozícióikat egyre kisebb sikerrel védő konzervatív művészkörökkel szemben nem hagyhatta érintetlenül az ország első múzeumát sem. Az újak növekvő támogatást követeltek maguknak az ösztöndíj- és vásárlási bizottságban, s több helyet a modern képtár falain. A kortárs művészet kiemeltebb támogatása a millennium ideje óta kormányzati programmá emelkedett ugyan, de a Képzőművészeti Tanács továbbra is erős kontroll alatt tartotta az állami vásárlásokat. Térey muzeológusként tisztában volt a gyűjtemény hiányaival, művészettörténészként pedig a hazai és külföldi művészeti trendekkel, s nem utolsósorban a műpiaci árakkal, ezért szakosztályi előadóként igyekezett úgy befolyásolni a Tanács döntéseit, hogy a szerzeményezés során a lehető legtöbb hasznot hajtsa intézménye számára. A *Pester Lloyd* rovatvezetőjeként rendszeresen beszámolt a hazai kiállítási életről, értő és támogató, olykor korholó hangnemben írt kritikái sok esetben közvetlen hatással voltak a műtárgyvásárlásokra – és a művészekkel való kapcsolatára is. Szerepének érzékeltetésére egyetlen példa: indulásától figyelemmel kísérte a nagybányai festők működését, s nem csak elismeréssel és szimpátiával adózott a kolónia fiatal művészeinek,<sup>14</sup> hanem második kiállításukról az állam – minden bizonnyal Térey pozitív kritikáját is számításba véve – azonnal megvásárolta Ferenczy egy érzékeny tájképét,<sup>15</sup> Glatz nagy méretű *Fahordók*ját<sup>16</sup> és Iványi Grünwald *Múteremben*<sup>17</sup> című képét. Két évvel később viszont nem ment el szó nélkül az általa tehetségesnek tartott Ferenczy Károly nagy képe, a *Józsefet eladják testvérei* „kompozicionális zavarossága” mellett, amit hibának tartott, ugyanakkor dicsérte a tájháttér festői kvalitását. A festő a kép sikertelen állami vásárlását Térey negatív minősítésének tulajdonította: „El voltam

<sup>13</sup> Kinevezés helyett mellőzés. Kommentár egy kinevezéshez. *Magyarország*, 1914. április 7. 16.

<sup>14</sup> Gabriel v. Térey: Die Ausstellung der Nagy-Bányaer Künstler-Kolonie. *Pester Lloyd*, 1898. december 20. 2.

<sup>15</sup> Ferenczy Károly: *Tavaszi táj a Virághegygel*, 1898. Olaj, vászon, 63 × 65 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1649.

<sup>16</sup> Glatz Oszkár: *Fahordók*, 1898. Olaj, vászon, 144 × 197 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1648.

<sup>17</sup> Iványi Grünwald Béla: *Múteremben (Szomorú hangulat)*, 1898. Olaj, vászon, 172 × 103,6 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1647.

készülve arra, hogy a hivatalnokok ellenem lesznek, Térey nagyon nekem ment volt a *Pester Lloyd*-ban, azóta nem sok jót vártam Lippich, Kammerer stb.-ektől.”<sup>18</sup>

A muzeológusnak a gyarapítás mellett legfontosabb szerepe a gyűjtemény közreadása. A Szépművészeti Múzeum megnyitásakor Térey a képtárak közül csak a régi művészetét rendezte meg, a modern magyar és külföldi anyag bemutatásának teljes koncepcióját, az anyag válogatásától annak kiállításáig egy művészekből álló bizottságnak engedte át. Ez a tárlat, amely egyazon kiállítás keretében mutatta be a magyar és a külföldi művészetet, 1913-ig volt látható. Ekkor, a Pálffy-gyűjtemény állami tulajdonba kerülése idején az épület szűkössége miatt a modern képtár anyagát át kellett csoportosítani.<sup>19</sup> Ezt a munkát Térey vállalta magára, s egy merőben új koncepciót valósított meg: fizikailag is elválasztotta egymástól a magyar és nemzetközi anyagot, a hazait a reprezentatív első emeleti termekben hagyva, a külföldi műveket pedig a másfél emeleti alacsonyabb és szűkebb térben állította ki.<sup>20</sup>

A Pálffy-gyűjtemény befogadása miatt a régi képtár is alapos átrendezésen esett át, sok mű raktárba került, hogy az újonnan jött, jobb kvalitású képeknek adjon helyet. A még Pulszky Károly által vásárolt itáliai quattro- és cinquecento szobrok leltározatlan, katalogizálatlan anyagával is foglalkozni kellett,<sup>21</sup> s ez a feladat elvben a gyűjteményrész kurátorára, Meller Simonra várt. Meller, aki időközben átvette a grafikai gyűjtemény vezetését Téreytől, a múzeumon kívül is egyre sikeresebb volt: kiállításokat szervezett a kortárs magyar festészet és rajzművészet prezentálására;<sup>22</sup> magángyűjtőknek, köztük Majovszky Pálnak segédkezett tanácsaival gyűjteményt építeni; s a Ferenczy István hagyatékeként az állam tulajdonába jutott kisbronz-anyag kutatása kapcsán a gazdátlanul álló múzeumi szoborgyűjtemény is felkeltette érdeklődését. A sokféle feladattal megbízott Mellernek tehát valószínűleg nem lett volna ideje a katalogizálás kevésbé látványos, ugyanakkor sok időt és energiát követelő munkájára, amelynek egy korábbi, 1911-ben lezajlott számvevőszéki vizsgálat miatt sürgősen meg kellett lennie.<sup>23</sup> A múzeumot Kammerer betegsége miatt ekkor már felelős vezetőként irányító Térey a lajstrom elkészítését a charlottenburgi szakértőre, Paul Schubringra bízta.<sup>24</sup> Meller nem bántódott meg Térey lépése miatt, s végül a múzeum 1917-ben

<sup>18</sup> Ferenczy Károly levele Thorma Jánoshoz, 1900. december 24. SZM-KEMKI ADK, ltsz.: 3560/939.7. – közölve: *Ölel Carolus. Ferenczy Károly levelezése*. Szerk. Boros Judit és Kissné Budai Rita. Budapest, 2011. 29. (Itt a hivatkozott Térey kritika dátuma tévesen szerepel.) A képet végül 1913-ban a Fővárosi Képtár vásárolta meg a művésztől. BFL 41037/913-XIV.

<sup>19</sup> A Szépművészeti Múzeum modern képtárának megnyitása. *Az Ujság*, 1913. június 12. 15.

<sup>20</sup> Az átrendezésről részletesen: Térey Gábor jelentése az 1913. évi munkákról, SzMI, ikt. sz. 52/914.

<sup>21</sup> Kincsek a lomtárban. A Szépművészeti Múzeum renaissance szobrai. – Florenz, London, Budapest – Szegény Pulszky Károly. *Pesti Napló*, 1914. február 12. 7–8.

<sup>22</sup> Például a berlini Sezessionban 1910-ben, erről: Radványi 2006. i. m. 122–125.

<sup>23</sup> Sinkó feltételezi, hogy az 1911-es számvevőszéki vizsgálat során feltárt szabálytalanság vezethetett Kammerer nyugdíjazásához. Sinkó Katalin: *Nemzeti Képtár. „Emlékezet és történelem között.”* Budapest, 2009. 39.

<sup>24</sup> Paul Schubring: *Katalog der Bildwerke der Italienischen Renaissance des Museums der bildenden Künste in Budapest*. [Bildwerke der Italienischen Renaissance in Marmor, Ton, Stucco, Holz und Leder

nagysokára megnyílt állandó szoborkiállítását is közösen jegyezték: Meller rendezte a Ferenczy-féle kisbronzok anyagát, míg a Pulszky-féle „vegyes” szoboranyagot Térey.

Az 1913-as év, amely Térey szempontjából sorsfordítónak bizonyult, további meglepetéseket is tartogatott. Koronghi Lippich Elek, aki barátja, s a múzeumi ügyosztály vezetőjeként egyben felettese is volt, egy hosszan húzóódó sajtópereskedést követően nyugdíjba vonult.<sup>25</sup> Térey erős támogatót veszített el távozásával, s annak ellenére, hogy Lippich hivatali utódával, Majovszky Pállal (1871–1935)<sup>26</sup> is évek óta baráti kapcsolatban volt, ez a fordulat az ő karrierjére is kihatott. A másik, váratlan esemény egy miniszteriumi feljelentés volt, amelyet egyik múzeumi kollégája, az antikvitás emlékeit kezelő Wollanka József<sup>27</sup> kezdeményezett ellene, hivatali visszaéléssel vádolva Téreyt a (meg nem vásárolt) Nemes-gyűjtemény körüli „anomáliák” kapcsán. Az időzítés érdekes: sem a Nemes-gyűjtemény 1910–1911-es budapesti bemutatásakor, sem a gyűjtemény egyes darabjait illető esetleges állami vásárlás tárgyalásakor (1912) lett „ügy” belőle, hanem éppen akkor, amikor Koronghi Lippich Elek visszavonult a múzeumi ügyosztály éléről. A vizsgálat során Meller Simon kiállt Térey mellett,<sup>28</sup> maga Nemes Marcell a tárgyalások tényét is tagadta – a vádak nem igazolták, Téreyt felmentették.<sup>29</sup> Wollankát „jutalmul” áthelyezték a Nemzeti Múzeumba, az igaztalanul megrágalmazott Térey viszont kiesett az igazgatói poszt várományosai közül, hiszen miniszteriumi feljebbvalói – Majovszky és Klebelsberg Kuno államtitkár – nem találták alkalmasnak a vezető tisztség betöltésére a beosztottjával kialakult konfliktus miatt.<sup>30</sup>

A fent részletezett „ügyek” kikezdték Térey hitelét, és a sajtóban már 1914. év elején felröppent az igazgató-válság híre: „a sok surlódás, amit a Szépművészeti Múzeum igazgatósága körül csatározó intrikák napirendenvalóvá tettek, annyira elkedvetlenítették Térey Gábort, a Kammerer Ernő miniszteri biztost helyettesítő osztálytanácsost, hogy le akar mondani. Térey visszavonulása híre nagyon sok személyi kombinációt szaba-

---

aus den toscanischen, römischen und oberitalienischen Schulen.] Kézirat. Budapest, 1913. – Szépművészeti Múzeum, Könyvtár, ltsz.: 3462.

<sup>25</sup> Az ügy háttéréhez ld.: Csáki Tamás: A finn építézet és az „architektúra magyar lelke.” Kultúrpolitika, építézet, publicisztika a századelő Magyarországn. *Múltunk*, 51, 2006, 1. 210.: 38. jegyzet.

<sup>26</sup> A tiszti cím- és névjegyzék 1912. évre vonatkozó kötete még Koronghi Lippichet, az 1913. évre vonatkozó már Majovszky Pált jelöli meg az ügyosztály vezetőjeként. *Magyarország tiszti cím- és névtára* 33. Budapest, 1914. 390.

<sup>27</sup> Wollanka Józsefről: Nagy Árpád Miklós: *Classica Hungarica - A Szépművészeti Múzeum antik gyűjteményének első évszázada (1908–2008)*. Budapest, 2013. 45–46., 63–75., 79–80., 226.

<sup>28</sup> Geskó Judit: A francia impresszionista és posztimpresszionista művészet gyűjtése Magyarországon 1918 előtt. Adalékok Meller Simon, Majovszky Pál és kortársaik gyűjteményépítő munkájához. *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia*. Budapest, 2004. 442.: 5. jegyzet.

<sup>29</sup> SzMI, ikt. sz. 482/914.

<sup>30</sup> Néhány cikk a Wollanka botránnyal kapcsolatban: Fegyelmi vizsgálat Térey Gábor ellen. *Az Újság*, 1913. november 25. 8.; Följelentés Térey Gábor ellen. *Budapesti Hírlap*, 1913. november 26. 15.; Térey Gábor és a Nemes-gyűjtemény. *Magyarország*, 1913. november 26. 11.; Affér a Szépművészeti Múzeumban. *Pesti Napló*, 1913. november 26. 10–11.; Vádak Térey Gábor ellen. A Nemes-gyűjtemény. *Világ*, 1913. november 26. 10.

dított föl: különösen három nevet emlegetnek: Gróf Bánffy Miklóst, gróf Zichy Istvánt és Szinnyey [sic!] Merse Pált.<sup>31</sup>

Így aztán az 1914 februárjában ötvenedik életévét betöltő Téreynek az uralkodó a Ferenc József rend középkeresztjét adományozta, ugyanakkor a múzeum élére a Belügyminisztérium osztálytanácsosát, Petrovics Eleket (1873–1944) nevezte ki.<sup>32</sup> A jogi tanulmányokat folytatott Petrovics már 1900 óta a törvényelőkészítési ügyek osztályán dolgozott, és a segédfogalmazói pozíciótól kezdve az osztályvezetőig lépkedett a ranglétrán. 1914 márciusában az ő megbízása nemcsak Térey, de a sajtó számára is nagy meglepetést okozott.<sup>33</sup> A bennfentesek tudni vélték, hogy az ügy háttérben Majovszky állt,<sup>34</sup> aki az asztaltársaság tagjaként gyakran keresztül tudta vinni a minisztériumban a Japán kávéház művészcsoportjának akarátát.<sup>35</sup> Lehetséges, hogy – a *Pesti Napló* előbb idézett cikke alapján – a Japán kávéház művészasztalánál az idő Szinyei vetette fel Petrovics nevét a magáé helyett, s ennek szerzett érvényt Majovszky befolyásával a minisztériumban?

Bár hagyományosan Petrovics tevékenységéhez kötjük a modern és kortárs magyar művek javára való elmozdulást a szerzeményezés és a múzeumi bemutatás terén, valamint a magánmecenatúra rendszerének kiépítését, valójában ezeket a folyamatokat Térey Gábor indította el. Ő kezdte értékelni a magyar művészet 18. századi gyökereit Bogdány Jakab, Stranover Tóbiás és Mányoki korának tevékenységén keresztül, tanulmányozta, felkutatta és a múzeum számára megvásárolta műveiket; s ő volt az első, aki a középkori magyarországi emlékeknek egy külön termet szánt az újonnan megnyílt Szépművészeti Múzeumban. A modern képtár fent már említett 1913-as átrendezésekor a 19. századi nagy mestereknek (a Markó család, Lotz Károly, Zichy Mihály, Munkácsy Mihály, Paál László) önálló termeket szentelt, ahogyan a történeti festészetnek (Székely Bertalan, Madarász Viktor, Benczúr Gyula), a biedermeier korának, a müncheni iskola képviselőinek, és a legújabb törekvéseknek (Nagybánya, Nyolcak) is. Hagyományosan jó társadalmi kapcsolatokat tartott fenn a gyűjtői körökkel és a műkereskedőkkel, így az általa meghonosított „Bode-szisztéma” révén számos műtárgyat sikerült ajándék címén vagy adományként megszerezni a gyűjtemény számára.<sup>36</sup> A kortárs művészet gyűjtése terén kifejtett tevékenységét röviden már említ-

<sup>31</sup> Igazgató-válság a Szépművészetiben. *Pesti Napló*, 1914. január 28. 15. Szinyeivel kapcsolatban vö.: Molnos Péter: Petrovics Elek (1873–1945), az ember. Kései kárpótlás egy elmaradt lakomáért. *Frakkok* I.: 239.

<sup>32</sup> „A belügyminister ur a ministertanács hozzájárulását kéri ahhoz, hogy Petrovics Elek dr. ministeri osztálytanácsosi címmel és jelleggel felruházott ministeri titkárnak osztálytanácsossá váló kinevezését legfelsőbb helyen javaslatba hozhassa. A ministertanács hozzájárul.” Minisztertanácsi jegyzőkönyvek, 1914. január 6-i ülés, 49. pont, i. h.

<sup>33</sup> Néhány példa: A Szépművészeti Múzeum új igazgatója. *Magyarország*, 1914. április 1. 14.; Elek Artúr: Petrovics Elek. *Nyugat*, 7. 1914. I.: 565–566.; Bölöni György: Művészeti reformok. A Szépművészeti Múzeumért – Reformot kérnek a művészek. *Világ*, 1914. április 12. 12.

<sup>34</sup> Elek Artúr: Majovszky Pál. *Magyar Művészet*, 11. 1935. 383.; Oltványi Imre: A hetvenéves Petrovics Elek. *Magyar Nemzet*, 1943. augusztus 10. 9.

<sup>35</sup> Geskó 2004. i. m. 441–465.

<sup>36</sup> Vö.: Sinkó 2009. i. m. 29.

tettük, de fontos aláhúzni, hogy az idősebb, már kanonizált mesterek, Szinyei Merse Pál, Ferenczy Károly vagy Rippl-Rónai József legfontosabb, ma közgyűjteményben lévő darabjai még életükben, s döntő hányaduk Téreynek (is) köszönhetően került a múzeumba. Korántsem volt az a vaskalapos, hajlíthatatlanul konzervatív figura, akinek egyes művészklíkkék és a fiatalabb generációhoz tartozó művészettörténészek láttatták. A változó idők szavát megérezve a modern irányzatok bemutatására is nyitott volt, de mint további sorsa mutatja, ez már nem volt elég ahhoz, hogy múzeumigazgatói álma beteljesedjen.

A modern képtár átrendezésével ugyanis – ahogyan erre a *Pesti Napló* publicistája rámutatott – talán önkéntelenül maga Térey adott ötletet egy újfajta múzeum-konceptió kidolgozására: „arra gondoltak tehát, hogy megfelelő alkalommal a múzeumnak külföldön igen gyakori szétválasztását fogják proponálni olyanformán, hogy az anyag egész modern része váljon ki, és külön épületben, külön igazgatás alá kerüljön.” Ezzel összefüggésben a modern galéria vezetőjének nem egy szaktudóst, hanem egy „a modern művészettel állandó és szeretetteljes összeköttetésben álló férfit” képzeltek el, „például egy széles látókörű festőt vagy egy igazán kiváló szellemű műpártolót [...]”. Nem alaptalan az a feltevés, hogy ilyenformán terelődött az érdeklődés Petrovics Elek miniszteri osztálytanácsosra.<sup>37</sup>

Petrovics kinevezését követően jó barátjára, Mellerre támaszkodva kezdte meg működését. Téreynek békejobbot nyújtott, de a mindennapokban már nem az ő szakértelmére támaszkodott, sokkal inkább az 1890-es évtizedben született fiatal generáció tagjainak – Wilde János, Rózsaffy Dezső, Antal Frigyes, Hoffmann Edith<sup>38</sup> – szavazott bizalmat, s adott egyre nagyobb mozgásteret.<sup>39</sup> Ez a társaság nemcsak generációs szempontból – hiszen közel harminc évvel voltak fiatalabbak Téreynél –, de életrésztükben, gondolkodásmódjukban is szöges ellentétben álltak a régivágású kollégával, akit maguk között csak „Szakállas”-ként emlegettek.<sup>40</sup> A fiatalok mellett egyre inkább háttérbe szoruló Térey légüres térbe került a múzeumban, s egyre intenzívebben azon kívül kereste az érdeklődésének és megélhetésének megfelelő terepet.<sup>41</sup>

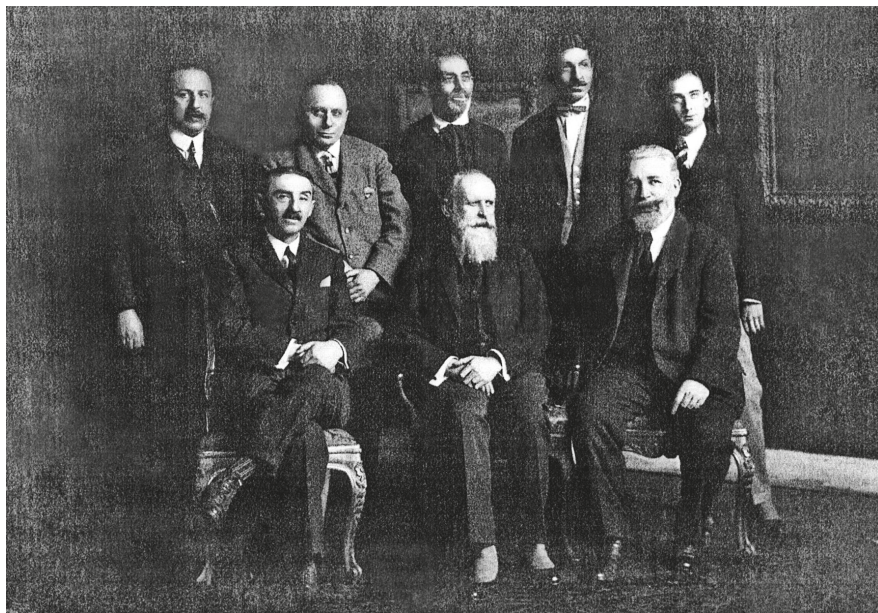
<sup>37</sup> A múzeum-probléma. Mi történt a Szépművészetiben? *Pesti Napló*, 1914. április 3. 6.

<sup>38</sup> A „bécsi iskolások” 1914 körül jelentek meg a múzeum grafikai gyűjteményében, ahol fizetés nélküli gyakornokként kezdték pályafutásukat a náluk tizenöt-húsz évvel idősebb Meller Simon mellett.

<sup>39</sup> A Bécsben egyetemi tanulmányait folytató Wilde Jánost, a múzeum gyakornokát Petrovics és Meller megbízták a műkereskedelemben felbukkanó tárgyak figyelemmel kísérésével, aukciókon való részvétellel, ahogyan erről több levél is tanúskodik 1917-ből. Közölve: *Enigma*, 23. 2015. No 84. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. 56., 57., 64.

<sup>40</sup> Wilde János levele Wilde Ferencnek, 1920. augusztus 14. Uo., 138–139.

<sup>41</sup> Az állami tisztviselői fizetés az I. világháború alatt elértéktelenedett, ezért a szakemberek a múzeumon kívüli megbízások fejében szakértői díjazásban részesültek. A várható módosítások miatt Térey Pekár Gyula akkori miniszterhez fordult: „Egyben nagyon leköteleznél, ha szíves lennél az »Ernst Múzeum és a Művészeti és Műkereskedelmi« ügyekben minél előbb választ adni. Remélem, hogy nem lesz akadály. Itt arról van szó, hogy a jelenlegi igen nehéz megélhetési viszonyok között állásommal összeegyeztethető mellékfoglalkozásom legyen, tekintettel azon fontos körülményre, hogy két ellátatlan fiamról is kell gondoskodnom.” Térey Gábor levele Pekár Gyulához, 1921. október 20. OSZK Kézirattár, Levelestár.



4. Az Ernst Múzeum személyzete köszönti Térey Gábort hatvanadik születésnapja alkalmából, 1924. (Térey középen ül, jobbján Ernst Lajos, Ernst mögött Lázár Béla látható.) Ismeretlen felvétele. © Magántulajdon

Ezt idehaza az Ernst Múzeum árveréseinek állandó szakértői pozíciójában találta meg, Bernard Berenson ajánlásával pedig az amerikai műkereskedelemben remélt új lehetőségekre lelni.

Térey nem volt teoretikus alkat, munkásságának elméleti alapvetését nem fogalmazta meg írásban, tetteiben azonban annál következetesebben nyomon követhető koncepciója: a gyarapításban művészettörténeti korszakoktól és műfajoktól függetlenül a nagyobb hiányok pótlására való törekvés; a régi mellett a modern és kortárs művészet alkotásaira való figyelem; a grafikai műfajok jelentőségének felismerése; a mecénatúrában a „Bode-szisztéma” alkalmazása – ezeket később igazgatóként Petrovics Elek is eredményesen használta.

Téreytől nem volt idegen a modern világszemlélet, elég, ha arra gondolunk, hogy feleségével közösen fenntartott szalonjában a magyar szellemi élet nagyjai mellett Thomas Mann, Georg Brandes és Mark Twain is megfordult, s ahol gyakori beszéd-témát szolgáltatott Heinrich Hesse, Friedrich Nietzsche<sup>42</sup> vagy Henrik Ibsen munkássága. Habitusát tekintve azonban vitathatatlanul a „hosszú” 19. század embere volt,

A szabályozás 1922-ben, a Gyűjteményegyetem létesítésekor még nem változtatott a kialakult szokásjog alapján való gyakorlaton, a díjazás fejében végzett szakértést majd egy 1925. év végén kelt gyűjteményegyetemi rendelet tiltja meg. Közölve: Sinkó 2009. i. m. 198.: 6. sz.

<sup>42</sup> Felesége publikált is e témákban: Edith Térey: Friedrich Nietzsche's Briefe. Budapest, 1907., valamint Edith von Térey: Hermann Hesse. *Pester Lloyd*, 1908. május 3. 20–21.

s 1914-ben a háború kitörése szimbolikusan és valóságosan is véget vetett annak a világnak, amelyben otthonosan mozgott s dolgozhatott.

### TÉREY GÁBOR PÁLYAKÉPE

Térey Gábor – névváltozatai: Gabriel von Térey, Gabriel de Térey – (Dárda [Darda, Horvátország], 1864. február 9. – Baden bei Wien, 1927. április 23). Apai nagyapja, Karl Flekl Dél-Németországban tanult mezőgazdasági szakember volt, aki gróf Károlyi György nagykarolyi birtokainak jószágkormányzójaként dolgozott. Munkája elismeréseképpen nyerte el a magyar nemességet és a Térey nevet 1846-ban. Apja, Pál (1832–1883) képzett mezőgazdász, anyja, Mary Norton skót családból származott. Térey Pál Klapka komáromi szárnysegédjeként részt vett az 1848–49-es szabadságharcban, ezt követően évekig külföldi emigrációban élt; angliai tartózkodása során Pulszky Ferencsel is megismerkedett, s kapcsolatuk repatriálásukat követően is megmaradt. A Térey-Norton házaspár hat gyermeke közül egyedül Gábor élte meg a felnőtt kort. Első felesége 1888–1896 között a cornwalli származású Mabel Gattley (1867–1940) volt, akitől két fia (László, 1889–? és Pál, 1893–1953) született. A pár 1896-ban elvált, a gyermekek felügyelete az édesapához került. Térey Gábor második felesége a freiburgi származású Edith Müller (1877–1929) volt, közös gyermekük Benno (1902–1973). Iskoláit külföldön végezte: 1888–1889-ben a bázeli egyetemen művészettörténetet hallgatott Jacob Burckhardtnál, akivel haláláig élénk levelezésben állt; majd 1889-től a strassbourgi egyetemen, ahol 1891-ben doktorált. 1894-ben a freiburgi egyetemen habilitált középkori és újkori művészettörténetből „Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien“ című értekezésével, ugyanitt 1895-től magántanárként adott elő az itáliai, flamand és északi művészet, valamint a német építészet és szobrászat történetéről. 1896-ban Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter a berlini Hugo von Tschudi ajánlására meghívja az Országos Képtár kötelékébe. Visszatér Budapestre, ahol előbb az Országos Képtár történeti arcképcsarnokának őre, majd 1899-től az Országos Képtár őrként megkezdte tudományos működését. Az intézmény metszetyűjteményének katalogizálását követően Kammerer Ernő igazgató mellett tevékenyen bevonják a megalapítandó Szépművészeti Múzeum szervezési munkálataiba is. 1900-ban igazgatói kinevezést nyer Wlassics minisztertől, aki ettől fogva a gyűjteménygyarapításban is nagyban támaszkodott Térey értékítéletére. A gyűjtemények ekkor még nem alkottak külön szervezeti egységeket, így Térey együttesen felelt a Régi és Modern Képtár ügyeiért, ezzel párhuzamosan 1910-ig a grafikai, valamint az 1914-ben önállóvá váló régi szoborgyűjteményt is vezette. 1904-ben a Régi Képtár osztályigazgatójává történt kinevezése a múzeumi hierarchia második emberének ismerte el, szakmai szempontból ő irányította a szerzeményezéseket és a múzeumszervezést. Nagyon jó személyes kapcsolatokat tartott fenn külföldi szakemberekkel (Wilhelm von Bode, Theodor von Frimmel, Hofstede de Groot, Hugo von Tschudi, Max J. Friedländer, Bernhard Berenson), gyűjtőkkel (Nemes Marcell, Gerhardt Gusztáv, Herzog Mór Lipót, Hatvany Ferenc, Glück Frigyes, Enyedi Lukács) és műkereskedőkkel (François

Kleinberger, Rudolph Lepke, Julius Böhrer, Hugo Helbing, Jacob Goudsticker, Joseph Duveen) egyaránt, aminek köszönhetően egy évtized alatt több száz műtárgy-gal gyarapította a múzeum különféle gyűjteményeit. Különös hangsúlyt helyezett a régi képtár gyűjteményéből hiányzó iskolák és mesterek műveinek megszerzésére, így alapvető szerepe volt a régi angol festészet (John Constable, John Hoppner, Thomas Lawrence), valamint az Angliában működött 18. századi magyar festők (Bogdány Jakab, Stranover Tóbiás) műveinek felkutatásában és megszerzésében. A modern képtár fejlesztésének szószólója és tevékeny részese volt: javaslatára szerezte meg a múzeum Fritz von Uhde és Wilhelm Leibl képeit, ahogy Európában az elsők közt ő figyelt fel August Rodin zsenijére, s vásárolt műveiből egy sorozatot az 1900-as évek legelején. Gyűjteményi katalógusai a legmodernebb szemlélettel közelítettek a műtárgyakhoz, amennyiben a leírásokhoz rövid művészéletrajzokat is csatolt, reprodukálta a szignatúrákat és feliratokat, közölte a művek provenienciáját, illetve kritikával hivatkozott a legújabb szakirodalmi vélekedésekre. A korszak legfontosabb művészeti szakfolyóirataiban publikálta meghatározásait, de emellett részt vállalt a műtárgyak ismeretterjesztő jellegű bemutatásában is. A gyűjtemény gyarapítása és tudományos feldolgozása mellett fontos feladata volt a magyar művészet külföldön való népszerűsítése is: ő szervezte és rendezte a nagy nemzetközi kiállításokon (Párizs, Berlin, Brüsszel, München) a hivatalos magyar művészet bemutatkozásait. E téren végzett külföldi tevékenységéért elnyerte a badeni zähringeni Oroszlán-rend I. osztályú lovagkeresztjét (1900), a bajor királyi Szent Mihály-rend I. osztályú érdemrendjét (1902), a porosz Vörös Sas-rend lovagkeresztjét (1906), a porosz Korona-rend középkeresztjét (1910), a belga Korona-rend középkeresztjét (1911), a Ferenc József rend középkeresztjét (1914), a hesseni Bátor Fülöp érdem-rend I. osztályú középkeresztjét (1916), a szerb Szent Száva rendet (1927), valamint a bolgár Ferdinánd-rend kitüntetését. Ferenc József 1918-ban igazgatói címet adományozott neki. 1907-ben udvari tanácsosi kinevezést nyert, emellett 1917-ig számos társadalmi pozíciót is betöltött vállalatok felügyelő bizottsági (Csáktornya-zágrábi helyi érdekeltségű vasút rt., Csetnekvölgyi h. é. vasút rt.) és igazgatósági (Déldunavidéki h. é. vasút rt.) tagjaként. Működésének kezdetétől vezetőségi tagja volt a legfontosabb szakmai szervezeteknek (Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, Nemzeti Szalon, Szent György Céh, Iparművészeti Társulat), ahogy a londoni Dürer Society-nek, a hágai Nederlandsche Oudheidkundige Bondnak és a londoni Burlington Fine Arts Club-nak is. Állandó tagja volt a Műemlékek Országos Bizottságának, és az állami vásárlásokat felügyelő, a kultuszminiszter mellett működő tanácsadó testületnek, a Képzőművészeti Tanácsnak (1901-1917) is. 1918-tól az Ernst Múzeum állandó tanácsadójaként működött, ő állította össze az árverési katalógusok képzőművészeti anyagát. 1913-ban katalogizálta az akkoriban elhunyt szegedi laptulajdonos, Enyedi Lukács gyűjteményét, amelyből több jelentős tárgy az özvegy ajándékaént később a Szépművészeti Múzeumba jutott. 1919-ben a Direktórium idején megbízták a Szépművészeti Múzeum és a Nemzeti Múzeum grafikai anyagának egyesítésével, ami csak a Történeti Képcsarnok anyagát illetően valósult meg időlegesen. 1925-1926-ban felkérésre újarendezte a zágrábi Strossmayer Képtárat, és

elkészítette tudományos katalógusát. A legjelentősebb amerikai műkereskedő, Joseph Duveen meghívására 1925-ben amerikai körútra utazott, ahol a magyar művészetről és művészeti intézményekről tartott népszerűsítő előadásokat. Ez az út jelentette az ürügyet a múzeumból való idő előtti eltávolításához, nyugdíjazásához. Ezt követően külföldön (Angliában vagy az Egyesült Államokban) kívánt tovább működni, s felkérést kapott arra, hogy a New York-i Metropolitan Museum számára vásároljon műtárgyakat. Nyugalomba vonulását követően egészsége hamarosan megromlott, s egy szanatóriumi lábadozás során szívrohamban hunyt el Baden bei Wien városában, sírja a helyi Szent István plébániatemplom kertjében található.

### TÉREY GÁBOR BIBLIOGRÁFIÁJA

[https://bibliografia.szepmuveszeti.hu/2020\\_honlap\\_muveszettorteneszek/Terey\\_Gabor.pdf](https://bibliografia.szepmuveszeti.hu/2020_honlap_muveszettorteneszek/Terey_Gabor.pdf) Összeállította: Illés Eszter

### TÉREY GÁBOR FONTOSABB ÍRÁSAI

*Albrecht Dürer's venetianischer Aufenthalt 1491-1495.* Strassburg, 1892.; *Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heilighumbuch von 1520.* Eine kunsthistorische Studie. Strasbourg, 1892.; *Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung Grien.* Strassburg, 1894. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, I. Band, 1. Heft.); *Handzeichnungen des Hans Baldung gen, Grien. Habilitationsschrift zur Erlangung der Venia Legendi für mittelalterliche und neuere Kunstgeschichte der Hohen Philosophischen Facultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg I. Br.* Strassburg, 1894.; *Die Handzeichnungen des Hans Baldung Grien.* I-III. Strassburg, 1894; Ein wiedergefundenes Altarwerk Hans Baldung's. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 17. 1894. 446-447.; *Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien in Lichtdruck-Nachbildungen nach den Originalen.* I-II. Strassburg, 1896.; Die Ausstellung der Nagy-Bányaer Künstler-Kolonie. *Pester Lloyd*, 1898. december 20. 2.; *Az Országos Képtár fényképgyűjteményének lajstroma.* Budapest, 1899.; *Van Dyck-kiállítás a mester születésének háromszázados évfordulója alkalmából.* Katalógus. Budapest, 1899.; *Die Gemälde des Hans Baldung Grien.* II. Freiburg im Breisgau, 1900.; *Az Országos Képtár metszetgyűjteményének betűsoros katalógusa: Angol és német metszetek.* I. Budapest, 1900.; *Catalogue alphabétique des gravurés anglais et allemandes du Cabinet d'estampes de la Galerie Nationale à Budapest.* Budapest, 1900.; *Dürer grafikai kiállítás.* Katalógus. Budapest, 1900.; *Az Országos Képtár mezzotinto metszet-kiállítása angol mesterek műveiből.* Katalógus. Budapest, 1901.; *A festőművészet remekei. Régi mesterek leg-híresebb alkotásainak gyűjteménye színes másolatokban.* I-II., V-VI. Az előszót írta: Térey Gábor. Budapest, 1902., 1904.; *Nemzetközi modern metszet-kiállítás.* Katalógus. Budapest, 1903.; *Angol és amerikai modern grafikai kiállítás.* Katalógus. Budapest, 1904.; *Modern festők. Magyar és idegen művészek alkotásai eredeti színekben és magyarázó szöveggel.* I-IV. Szerk. Térey Gábor. Budapest, 1904-1907.; *Modern metszetek kiállítása Bäcker Béla és dr. Majovszky Pál gyűjteményeiből.* Budapest, 1904.; Szinyei

Merse Pál. *Vasárnapi Ujság*, 1905. január 15. 33–34.; *A Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának leíró lajstroma*. Budapest, 1906.; *Tableaux anciens du Musée des Beaux-Arts de Budapest*. Budapest, 1906.; A Hungarian portrait painter: Philipp A. László. *The Studio*, 40. 1907. Nr. 170. 255–267.; Magyar festő II. Rákóci Ferenc idejéből. Bogdány Jakab. *Vasárnapi Ujság*, 1907. június 23. 493–494.; James Bogdani. *The Burlington Magazine*, 12. 1907. 48.; *A XIX. századbeli magyar művészek kézirajzainak retrospektív tárlata*. Katalógus. Budapest, 1907.; *Nemzetközi modern metszet-kiállítás*. Katalógus. Budapest, 1907.; *Akseli Gallen-Kallela kiállítása*. Katalógus. Budapest, 1908.; *Francisco de Goya grafikai műveinek kiállítása*. Katalógus. Budapest, 1908.; *Rembrandt eredeti kézirajzainak és rézkarcainak kiállítása*. Katalógus. Budapest, 1908.; A Szépművészeti Múzeum gyarapodása. Nemes Marcell ajándékai. *Vasárnapi Ujság*, 1908. november 29. 968–970.; Kauffmann Angelica műveinek kiállítása halálának 100-ik évfordulója alkalmából. Katalógus. Budapest, 1909.; Gróf Andrassy Dénes képtára Krasznahorkaváralján. *Vasárnapi Ujság*, 1909. december 19. 1057–1058.; *A metszet- és modern kézirajz-gyűjtemény katalógusa*. Budapest, 1910.; *Verzeichniss der Kupferstich-Sammlung alter und moderner Meister und der Handzeichnungen moderner Künstler*. Budapest, 1910.; Modern francia grafikai kiállítás. Katalógus. Budapest, 1910.; *Giambattista Tiepolo és fiainak, Giandomenico és Lorenzonak rézkarcai*. Katalógus. Budapest, 1910.; *Nemes Marcell képgyűjteményének kiállítása a Szépművészeti Múzeumban*. Katalógus. Budapest, 1910.; *A metszet- és modern kézirajzgyűjtemény katalógusa*. Összeáll. Térey Gábor Budapest, 1910. (Országos Magyar Szépművészeti Múzeum kiadványai; 17.); *Catalogue des peintures de la collection Marcel de Nemes: exposition au Musée des Beaux-Arts de Budapest 1910–1911*. Budapest, 1911.; Die Greco-bilder der Sammlung Nemes. *Der Cicerone*, 3. 1911. 1–6.; Die Sammlungen Marcell von Nemes in Budapest. *Kunst und Künstler*, 9. 1911. 217–224.; *Sammlung des königlichen ungarisches Hofrats Gustav von Gerhardt Budapest*. Rudolf Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Berlin, 1911.; Die Röhrer'sche Madonna mit Kind von Hans Baldung gen. Grien. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 7. 1912. 147–150.; *Katalog der Sammlung des königlichen Rates Marzell von Nemes-Budapest. Ausgestellten Gemälde*. Städtliche Kunsthalle, Düsseldorf, 1912.; Das Museum der bildenden Künste in Budapest. *Ungarische Rundschau für historische und soziale Wissenschaften*, 2. 1912. 115–123., 456–463.; Die Versteigerung der Sammlung Nemes. *Der Kunstmarkt*, 1913. június 27. 321–324.; *A gróf Pálffy János által hagyományozott képgyűjtemény leíró lajstroma*. Budapest, 1913.; *Katalog der Gemäldegalerie moderner Meister*. Budapest, 1913.; Ein wiedergefundenes Altarwerk des Hans Baldung. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 24. 1913. 142–143.; *Az Enyedí Lukács féle képtár leíró lajstroma*. (Kézirat) 1913. Szépművészeti Múzeum, Könyvtár. ltsz.: 3165.; *Országos Magyar Szépművészeti Múzeum a Régi Képtár teljes leíró lajstroma az összes képek hasonmásával: Byzánci, olasz, spanyol, portugál és francia mesterek*. Budapest, 1914.; *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának katalógusa*. Budapest, 1918.; Sozialisierte Kunstwerke aus ungarischem Privatbesitz I. *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 1919. augusztus 1. 881–890.; Ausstellung von Kunstwerken aus ungerischem Privatbesitz. II. Künstler des 19. Jahrhunderts. *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 1919. augusztus 8. 905–915.; Über

italienische Fresken im Budapester Museum. *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 1921. augusztus 19. 847–850.; Leonardo da Vincis Plettenberg-Esterházy-karton. *Pester Lloyd*, 1922. március 9. 7–8.; Die Murillo-bilder der Sammlung Eugen Boross in Larchmond (New York). *Der Cicerone*, 15. 1923. 769–774.; *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának katalógusa*. Budapest, 1924.; *Catalogue of the paintings by old masters*. 2. ed. Budapest, 1931.

#### TÉREY GÁBORRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Térey Gábor halála. *Magyar Hírlap*, 1927. április 29. 6.; Térey Gábor, a Szépművészeti Múzeum volt igazgatója Badenben teljes elhagyatottságban meghalt. *Pesti Hírlap*, 1927. április 28. 11.; Georg Biermann: Gabriel von Térey †. *Der Cicerone*, 19. 1927. 290.; [Gabriel pl. Térey nekrolozi.] *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 40. 1927. 15.; Death of Dr. Gabriel de Terey. *The Burlington Magazine*, 50. 1927. No 291. 338.; Radványi Orsolya: *Térey Gábor 1864–1927. Egy konzervatív újtó a Szépművészeti Múzeumban*. Budapest, 2006.; Radványi, Orsolya: The first heyday of the Museum of Fine Arts, Budapest: Gábor Térey (1864–1927) memorial exhibition. *BMHB*, 105. 2006. [2008.] 151–153.; Tóth Ferenc: *Donátorok és képtár-építők. A Szépművészeti Múzeum modern külföldi gyűjteményének kialakulása*. Budapest, 2012. 63–67., 75–92., 102–116., 128–134.; Földi Eszter: *A képzőművészet mostohagyermeké. A magyar művészgrafika kezdetei*. Budapest, 2013. 64–67., 71–78., 80–96.; Radványi Orsolya: Egy élet a művészetért. Térey Gábor hagyatéka végrendelete tükrében. *BMHB*, 118. 2015. 179–184. – Szinyei XIV.: 19–20.; MÉL II.: 844.; MMA 883–884. (Tóth Ferenc) [téves halálozási adatokkal]; ÚMÉL VI.: 689.

Papp Gábor György

# KISMARTY-LECHNER JENŐ

## (1878–1962)

Lechner Jenő életművében az építész, építészettörténész és művészettörténész nehezen választható el egymástól, most értelemszerűen elsősorban az építészet elméleti és történeti aspektusaival, valamint a műemlékvédelemmel foglalkozó szakembert szeretném bemutatni. Írásai, vázlatai, levelezése, feljegyzései alapján nemcsak érdeklődése, gondolkodása, vonzalmi rajzolhatóak körül, hanem többé-kevésbé az a világ is, amelyben otthonosan érezte magát. Írásain és más szakmai munkáin keresztül a nemzeti tradíciók iránt elkötelezett, ugyanakkor nacionalista előítéletektől sem mentes személy válik láthatóvá. Nem átfogó életrajzot kívánok nyújtani, hanem azt bemutatni hogyan vált a historikus szemléletű, tradicionalista építészeti szakemberből elfogult, bezáródó és a hitelesség igényétől fokozatosan eltávolodó szakíróvá.

### A CSALÁDI HÁTTÉR

A német eredetű Lechner-családban az építész hivatás generációkon keresztül jelen volt. Lechner Jenő dédapja, Lechner Nepomuk János a Szépészeti Bizottmány tagjaként dolgozott.<sup>1</sup> Édesapja, Lechner Gyula ügyvédi, majd később rajztanári oklevelet szerzett, festéssel, szobrászattal, terrakotta gyártással foglalkozott, de a Kisfaludy Társaság is tagjai közé választotta irodalmi művek németre történt átültetéséért. A család másik ágában a zenének volt fontos szerepe. Édesanyja, Uhink Mária Antónia, zongoraművész volt, aki Liszt Ferencsel is fellépett. Nagypapja, a szintén zenész famíliából származó Uhink Ede/Eduard színészként dolgozott, nagynyja, Doppler Erzsébet, Doppler Károly és Ferenc zeneszerzők testvére, énekesnőként volt ismert. Anyja fivérei szintén zenészek lettek.<sup>2</sup>

A fiatal Jenő szintén jó zenei képességekkel rendelkezett, zongorázott és hegedült, fel is merült, hogy a zenei pályán induljon el. Ugyanakkor az építész mesterség jobban vonzotta, erről ő maga ír visszaemlékezésében.<sup>3</sup> A budapesti József Műgyémtemen 1902-ben szerezte meg építészdiplomáját Hauszmann Alajos, Czizler Győző és

<sup>1</sup> A Lechner család családfája. Kézírtos példány. MÉM MDK, Lechner Jenő-iratai, 2. doboz.

<sup>2</sup> Liska Béla: Az Uhink-családra vonatkozó adatok. Gépirat. Budapest, 1933. január 13. MÉM MDK, Lechner Jenő-iratai, 2. doboz; Rados Jenő: Emlékezés Dr. Kismarty-Lechner Jenő építész születésének századik évfordulója alkalmából. MÉM MDK, Tudományos Irattár, Lymbus, ltsz.: K 1858. Rados Jenő hagyatéka/6.

<sup>3</sup> Önéletrajz. A genfi életrajz magyar nyelvű gépirata. ELKH BTK MI Lexikon gyűjtemény, valamint *Életrajzom* című gépirat. Uo., Adattár.

Steindl Imre tanítványaként.<sup>4</sup> Egyetemi éve alatt részt vett a Masztaba asztaltársaság megalapításában.<sup>5</sup> Ez a baráti társaság indította útjára később a műegyetemi hallgatók szatirikus lapját, a *Megfagyott Muzsikust*.<sup>6</sup> Az egyetemi évek termései voltak azok az építészeti szakkönyvek, melyek, mintegy megelőlegezték későbbi elméleti munkáit.<sup>7</sup>

Lechner Jenő 1906-ban megnősült, Unger Máriát, Unger Emil építész<sup>8</sup> unokahúgát vette el. Fiuk, ifjabb Jenő, szintén építész lett, több közös munkát jegyeztek együtt.

A reneszánsz építészet világához, mint későbbi visszaemlékezésében írta, ifjúkori utazásai vitték közel.<sup>9</sup> Szavai szerint, míg szívét a klasszikus formák gyönyörködtették, eszével a magyar faj szeretetében gyökerező érdeklődéssel fordult nagybátyja eredeti törekvései felé. Hauszmann Alajos, akinek irodájában dolgozott a Műegyetem elvégzése után, kétségkívül az egyike volt azoknak, akik a legerősebb hatást gyakorolták rá.



1. Lechner Jenő portréja, 1924 körül.  
Repr. *Élet*, 1924. 8. (április 13), 144.,  
forrás: MKI Lexikongyűjtemény

## A NEMZETI ÉPÍTÉSZET MEGTEREMTÉSE – A HISTORIZMUS SZEMLÉLETÉBEN

Hauszmann hatása alatt alakult a későhistorizmusból kiinduló építészeti stílusa, és minden bizonnyal mestere mellett formálódott elképzelése arról, miként teremthető meg a historizmus szemléletén (világnezetén) belül egy nemzeti építészeti stílus. Az előbbiről korai tervei és megvalósult munkái vallanak, az utóbbiról 1905 után született írásai. Miként Hauszmann, úgy Lechner Jenő számára is meghatározóak voltak Itália reneszánsz (cinquecento) emlékei – ahogy erről visszaemlékezéseiben

<sup>4</sup> Ritoók Pál: *Lechner Jenő életrajza*. Gépirat. MÉM MDK, Lechner Jenő-iratai, 1. doboz.

<sup>5</sup> Lechner Jenő önéletrajza. MÉM MDK, Lechner Jenő-iratai, 3. doboz.

<sup>6</sup> Lechner Jenő: *A Masztaba negyven évvel ezelőtt*. Gépirat. 1931. május 1. MÉM MDK, Lechner Jenő iratai, 3. doboz.

<sup>7</sup> *Építészeti alaktan*. Budapest, 1900. (a litografált kötetről Lechner Jenő tesz említést önéletrajzában. Ld. A kismartoni Lechner család története. Gépirat. Budapest, 1930. 62. MÉM MDK, Lechner Jenő iratai, 3. doboz); *Építési enciklopédia*. I–IV. Budapest, 1903; valamint *Művészettörténeti enciklopédia – görög művészet*. Az utóbbi kéziratban maradt. Ld. *Életrajzom* című gépiratát a ELKH BTK MI Adattárában.

<sup>8</sup> Gábor Eszter – Hidvégi Violetta: Pollack Mihály unokája: Unger Emil. *Ars Hungarica*, 20 1992. 89–90.

<sup>9</sup> Lechner Jenő önéletrajza. MÉM MDK, Lechner Jenő-iratai, 3. doboz.

írt. Ez a reneszánsz építészet iránti vonzalom meghatározó kiindulópontot jelentett számára mind építésként, mind a nemzeti építészet teoretikusaként. Lechner Jenőnek a század elején formálódó, nemzeti építészetről kialakuló elképzelése is a késő historizmus világából fakadt. Szélesebb miliőjét a századforduló Magyarországnak új utakat kereső építészeti törekvései jelentették. A magyarországi építészetnek ebben az útkereső időszakában Lechner Jenő az építészeknek ahhoz a csoportjához kötődött, akik (Hauszmann Alajos szavaival élve) a történeti építészet égisze alatt keresték a nemzeti építészet kifejezésének lehetőségeit.

A történeti építészetben gondolkodó építészek, így Lechner Jenő számára is megkerülhetetlen volt, hogy tisztázzák viszonyukat más, kortárs építészeti elképzelésekkel, mindenekelőtt a szecesszióval. Lechnernek a szecesszióról alkotott véleménye nem volt független munkaadójának, a budapesti Műegyetemnek, illetve az intézmény prominens képviselőinek az új stílushoz való viszonyától. Mindez együtt járt a historikus szemlélet újabb értelmezésének megalkotásával, amelyben azokra a kérdésekre kínáltak történeti nézőpontból válaszokat, melyeket a magyarországi szecesszió építészetének képviselői hirdettek. Az utóbbi csoport (jellemzően Lechner Ödön követői) számára alapvető cél volt, hogy az Art Nouveau formakincsét a helyinek, a nemzetinek, az originálisnak a kifejezésével és megjelenítésével gazdagítsák. A késő historizmus építészeti, akik Lechner Jenő szellemi közegét jelentették (mint többek között Kertész K. Róbert, Fábrián Gáspár, Magyar Vilmos, Petrovác Gyula, Sándy Gyula) a saját rendszerükön belül kívánták hiteles választ adni a nemzeti építészettel összefüggő kérdésekre.<sup>10</sup>

A nemzeti művészettel kapcsolatos gondolataihoz megtalálta a társakat a bölcsészet, a filológia képviselői között. Mindenekelőtt Pekár Károly, és az ő magyar nemzeti szépről írott könyve<sup>11</sup> volt rá nagy hatással. A kötetéről írott bírálatában<sup>12</sup> igazolva látva a saját nézeteit, sorolta fel a nemzeti szellem Pekár által számba vett megjelenési formáit a népművészettől az iparművészetten át az építészetig.

## NEMZETI MŰVÉSZET VERSUS ZSIDÓKÉRDÉS AZ ÉPÍTÉSZETBEN

Lechner Jenő ahhoz, hogy a szecesszió építészetéről vallott nézeteit kifejtse, a nemzeti művészet megteremtésének kortársai többségét foglalkoztató ideáját az „eredetiség”, 20. század elejének meglehetősen aktuális kérdésével kapcsolta össze. Abból

<sup>10</sup> Arról, miként jelent meg és élt tovább a nemzeti gondolat a két világháború közti magyarországi építészetben először részletesen Ferka András írt két részben megjelent tanulmányában. (Nemzeti építészet a polgári sajtó tükrében. I. rész. 1920–1930. *Építés-Építészettudomány*, 20. 1989. 331–364.; Viták a nemzeti építészetéről. II. rész. 1930–1939. *Építés-Építészettudomány*, 24. 1994. 255–278.) Ferka úttörő munkájában, miközben sorra vette a két évtizedben a szaklapok hasábjain megjelent cikkeket és a fontosabb sajtóvitákat, ezek nyomán részletesen megrajzolta a hazai építésztársadalom tagozódását, törésvonalait és a szakma jövőjéről alkotott nézetek sokféleségét.

<sup>11</sup> Pekár Károly: *A magyar nemzeti szépről. A magyar géniusztörténetikája. (Nemzeti vonások művészetünkben, zenénkben, költészetünkben, irodalmunkban)*. Budapest, 1907.

<sup>12</sup> Lechner Jenő: *A magyar Geniusz esztétikája. Építő Ipar*, 31. 1907. 70–71.

indult ki, hogy kik azok az építészek, akik a magyar nemzeti építészetet hitelesen meg tudják jeleníteni. 1908. április 13-án a Magyar Mérnök- és Építész-Egyletben a *Modern és nemzeti építőművészet* címmel tartott előadásában a kortárs építészet kapcsán a 19. század folyamatos ízlésváltozásáról, az egyetemességről és a szecesszió hazai elfogadottságának mértékéről elmélkedett.<sup>13</sup> Ebben az összefüggésben tért ki a nemzeti sajátosságok keresésének fontosságára, a felvidéki késő reneszánsz építészet gazdag tárházára, mint ihlető forrásra, és innen jutott el a szecesszió keleties motívumainak, mint a magyarság sajátosságaitól idegen formáknak az elutasításáig. Ezt a gondolatot odáig vitte, hogy a szecesszió hazai művelőit zsidó származásuk miatt hiteltelennek, és alkalmatlannak tekintette, hogy képesek legyenek magyar nemzeti építészetet alkotni.

Ez az írás nemcsak példája annak miként próbáltak a historikus építészek reflektálni a szecessziós stílusban alkotó kollégáik tevékenységére, hanem láthatóvá teszi, hogy már a századelő építészeti útkeresésének időszakában megindult a hasadás az építészársadalmon belül, és ennek kapcsán megfogalmazódott az a kérdés, kik lehetnek a nemzeti jelleg megjelenítésének hiteles képviselői, a nemzetiről szóló véleménycsere alakítói és letéteményesei. Lechner Jenő ebben az összefüggésben arra mutatott rá, kik azok, akik származásuknál fogva nem lehetnek részesei a nemzeti építészet történetének.<sup>14</sup>

Ilyen kirekesztő hang a szakmában mindaddig ismeretlen volt. Az elsődleges reakció ezért érhetően a döbbenet volt. A kritikusok egyfelől a szakmaiatlanságot rótták fel a szövegnek. Így tett Gerő Ödön, aki *A Ház* hasábjain – indulattól sem mentesen – szedte ízekre a Lechner Jenő sorait, számon kérve rajta a koncepció hiányát, zavaros gondolatok halmazaként mutatta be a szöveget, illetve az alapjául szolgáló előadást.<sup>15</sup> Volt, aki a békétlenségtől féltette az építész szakmát. Komor Marcell az általa szerkesztett *Vállalkozók Lapjában* reagált Lechner Jenő előadására, még mielőtt az felolvasás szövege a Mérnökegylet lapjában napvilágot látott volna.<sup>16</sup> Írásában Komor a vádaskodás káros voltát és értelmetlenségét ismételte, kimondva azt a vágyát, hogy a megértés és az elfogadás határozza meg ismét a szakmai közbeszédet. A kortársak közül volt, aki feltételezte, hogy a harminc éves fiatal építész nem ragadtatta volna magát arra, hogy a magyarországi építészsakma hivatalos szervezetének

<sup>13</sup> Lechner Jenő: *Modern és nemzeti építőművészet. Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Heti Értesítője*, 1908. május 3. 165–170.

<sup>14</sup> Arról, hogy a zsidóság sajátos stílust teremtett volna a 19. század végi – 20. század eleji magyarországi építészetben, legutóbb kortárs építészettörténeti értelmezésekben olvashattunk. Azonban látnunk kell, hogy a vallási-etnikai hovatartozás bizonyos építészeti motívumok használatával való ok-okozati összekapcsolása nem tekinthető éppen tudományos érvek. Ennél fogva mind Klein Rudolf írását (*A szecesszió: un goût juif? A szecessziós építészet és a zsidóság kapcsolata a Monarchiában. Múlt és Jövő*, 19, 2008, 4. 6–32), mind Gottdank Tibor századfordulós építészet értelmezését (*A magyar zsidó építőművészek öröksége – Lajtán innen és Lajtán túl*. Budapest, 2018.) bizonyos értelemben elfogultnak, prekonceptióval terheltnek tartjuk.

<sup>15</sup> Gerő Ödön: Újabb nemzeti stílus. *A Ház*, 1, 1908, 2/3. 49–53.

<sup>16</sup> Komor Marcell: Bántjuk egymást. *Vállalkozók Lapja*, 1908. április 22. 1.

közgyűlésén a közösség egyik, útkereső csoportját (Lechner Ödön követőit) magyartalansággal vádolja és ennél fogva hitelességüket kérdőjelezzé meg, ha nem tudta volna maga mögött nagytekintélyű kollégái némelyikének biztos támogatását (egyetértését). Nem tudjuk, ki(k)től kapott hátszelet, biztatást a Műegyeten tanárságát nemrég megkezdő Lechner Jenő, de az, hogy az erre finoman utaló sorok gondosan elkerülik a nevesítést, megengedik azt a feltételezést, hogy ez a biztatás köztisztületben álló kollégá(k)tól érkezhett. Az mindenestre kétségtelen, hogy a késő historizmus képviselői, köztük a szakma doyenjei (Alpár Ignác, Hauszmann Alajos), a századforduló utáni években többször kényszerültek arra, hogy a modernséghez való viszonyukat tisztázzák és irányt mutassanak az ifjabb építészgenerációnak. Így tett a Műegyeten 1903-ban megválasztott rektora, Hauszmann Alajos is 1908. március 16-i, Mérnök-egyletbeli előadásában, amikor a modern építészeti irányzatokról vallott gondolatait osztotta meg kollégáival.<sup>17</sup> Miközben a keresést, a kísérletezést természetesnek tekintette, arra figyelmeztetett, hogy ez utóbbit „az igazság és az észszerűség korlátai között” kell tenni. Lechner Jenő előadásának főbb pontjai sok tekintetben összecsengenek Hauszmann alig két hónappal korábban elhangzott tanácsával: „Maradjunk hívek a tradícióhoz, tanuljunk a régien, keressük az újat, tartsuk ébren érzékeinket a maradandó beccsel bíró hazai emlékeink irányában, ezekből fejlesszük tovább építészettünket”. Azt a feltételezést, hogy Lechner Jenő a történelmi építészetnek az új irányzatokkal szembeni elsődlegességéről ekkortájt formálódó irányzatnak lett volna szócsöve, mindenestre megengedhetővé teszi, hogy az előadásáról szóló beszámoló komoly sikerről számoltak be. Lechner Jenő támogatottságát és a szecesszióval szemben a történelmi emlékekre támaszkodó nemzeti építészetről szóló eszme növekvő térhódítását mutatja, hogy előadása abban az évben elnyerte az Egyesület Czigler érmét.<sup>18</sup>

Az 1908-as előadásban felvázolt gondolatai nem haltak el teljesen, Lechner Jenő 1917-ben ismét visszatért ezekhez. Az alkalom a *Huszadik Század* körkérdése volt, mely a *Zsidókérdés Magyarországon* címmel jelent meg a folyóiratban 1917-ben (később külön füzetben is napvilágot látott). Itt Beregi Ármán (1879–1953), mérnök, a Magyar Cionista Szervezet elnöke idézte fel Lechner Jenő ítéletét a szecessziós építészekről.<sup>19</sup> Szemben Komorral és Gerővel, 1917-ben Beregi számára természetes, hogy a szecesszió magyarországi képviselői esetében az ő zsidóságukról elmélkedjen. Lechner Jenő írását ebben az összefüggésben említi, mint olyat, amelyik témává tette a zsidókérdést az építészeten. Lechner Jenő ennek nyomán igazolva látta kilenc évvel korábbi írásának üzenetét, hogy a szecessziós építészek, Lechner-követők kiírandók a magyar nemzeti építészet történetéből.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Hauszmann Alajos: Néhány szó a modern építészetről. *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Heti Értesítője*, 1908. március 22. 101–105.

<sup>18</sup> A „Czigler-érem” bírálati jegyzőkönyve. *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Heti Értesítője*, 1908. november 22. 383–384.

<sup>19</sup> *A zsidókérdés Magyarországon. A Huszadik Század körkérdése*. Budapest, 1917. 49.

<sup>20</sup> Lechner egyébként „megtámadtatás” miatt kért szót a vitában s reflektált Beregi írására: Lechner Jenő: Magyar építészet és zsidókérdés. *Huszadik Század*, 18. (35.) 1917. 272–274.

## A FELSŐMAGYARORSZÁGI PÁRTÁZATOS RENESZÁNSZ ÉPÍTÉSZET

A kérdésre tehát, hogy miként tehető nemzetivé a magyar építészet, Lechner Jenő válasza a nemzeti múlt emlékeinek mintává emelésével és a nemzeti függetlenség gondolatával kapcsolódott össze. Ez az elképzelés egy olyan történeti-függetlenségi nézőpontnak volt egyenes folytatása, mely Henszlmann Imrétől, Ney Bélán és Divald Kornélon keresztül vezetett Lechner Jenőig.<sup>21</sup>

Lechner Jenő művészettörténeti, építészettörténeti vizsgálódásai nyomán jutott arra a felismerésre, hogy a 16–17. századi felsőmagyarországi késő reneszánsz építészet emlékeiben található meg az a szellemiség, amely a magyar nemzeti sajátosságokat a legteljesebben ki tudja fejezni. Ennél fogva pedig ezek az épületek, mindenekelőtt polgárházak, várkastélyok, harangtornyok, jelenthetnek mintát a kortárs építészet originalissá, azaz magyarrá tételében, „a belőlük kicsillanó magyar faji jelleg megteremkenyítő hatással lehetne hazai építészetünkre”.<sup>22</sup>

Vizsgálódásai és helyszíni utazásai eredményeképpen írta meg a *Tanulmányok a lengyelországi és felsőmagyarországi reneszánsz építésről* című tanulmányát, mely a *Magyar Mérnök- és Építészegylet Közönyében* jelent meg 1913-ban, és még ugyanabban az évben önálló füzetben is napvilágot látott. Az írásában, melyért Hollán-jutalomban részesült, épülettípusok vizsgálatával, motívumelemzéssel igyekezett bizonyítani a magyarországi késő reneszánsz építészet elsőségét a lengyel és morva emlékekkel szemben. Az emléktanyag stílárís jellemzőinek tárgyalásával az a célja, hogy kimutassa: a lengyel és a magyar késő reneszánsz építészet egymással párhuzamosan alakult ki, forrásaik pedig Észak-Itália különböző városainak, művészetföldrajzi területeinek emlékei voltak. (Az elképzelés kiforratlanságát mutatja, hogy a velencei reneszánsz épületeket hol a lengyel, hol a magyar emlékekkel hozza kapcsolatba, a felsőmagyarországi épületeket másutt veronai, megint másutt firenzei motívumokhoz köti.) Két évvel későbbi doktori értekezésében (*Szemelvények a reneszánsz építés Magyarországon és határai körül*) már a magyarországi reneszánsz építészet általános közép-európai elsőségének okait az azonos „jellemű” olasz és a magyar „népszellemben” látta. A magyarországi kiművelt nagy tradíciók hiánya – mint kifejtette – szintén segítette az itáliai impulzusok befogadását, szemben a német vidékekkel, ahol a „tisza germán fajok ellenállása erős birokra kel az olasz hatásokkal”. „Az a lázas erőlködés tehát – folytatta Lechner – melyet a német műtörténetírás kifejít, hogy a reneszánsz építés dátumait előbbre hozhassa teljesen érthetetlen és fölösleges, mert az új eszmék későbbi fellépte [...] a faji jellegben

<sup>21</sup> Lechner Jenő nemzeti historizmus víziójáról Gábor Eszter írt először, rámutatva stíluselképzelésének zsákutca mivoltára. Ld.: Gábor Eszter: „e műemlékeinkben a történelmi magyar hangulatoknak mélyéges tengerét bírjuk”. Lechner Jenő kísérlete a magyar nemzeti historizmus megteremtésére. *Sub minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Budapest, 1989. 180–185.

<sup>22</sup> Lechner Jenő: *Tanulmányok a lengyelországi és felsőmagyarországi reneszánsz építésről. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közönye*, 47. 1913. 453.

találja magyarázatát.”<sup>23</sup> A magyarországi későreneszánsz építészet önálló fejlődésének ideájában Divald Kornélra, különösen az ő 1899-es tanulmányára és a *Szepesvármegye művészeti emlékei* című 1905–1907-ben megjelent könyvére hivatkozott.<sup>24</sup>

Amíg a cseh és osztrák területek akkor még alig ismert reneszánsz emlékeinek tanulmányozása a stílusirányzat kiterjedtségét mutatta Lechner számára, addig a felső-magyarországi, jórészt romos épületek láttán a hazai műemlékvédelem mulasztásait róttá fel, és a megmaradt emlékek megőrzésének sürgető feladatát emelte ki. „*Koncentráljuk rendelkezésre álló csekély erőinket e kulturhistóriánkra nézve olyan becses emlékeink megmentésére, mert ha csak néhány évig késünk, nyomtalanul elveszítjük azt a keveset is, amit a szeszélyes sors még kegyesen meghagyott számunkra.*”<sup>25</sup> A késő reneszánsz építészet ezen emlékeinek védelmére szólító felhívásakor Lechner reflektál saját korának a reneszánsz és a barokk építészet iránt a megelőző évtizedben meginduló érdeklődésére, szembe állítva azt a 19. századnak csupán a középkor emlékei felé irányuló érdeklődésével. Az 1910-es években további írásokat szentelt a késő reneszánsz építészetnek, és látva az emlékek világháború alatti veszélyeztetettségét, ezekben a tanulmányokban különös hangsúlyt fordított intézményes védelmük fontosságára.<sup>26</sup>

Az 1930-as évek elején tervezte, hogy a felső-magyarországi pártázatos reneszánsz építészet történetét (mint építészettörténeti munkásságának legfontosabb fejezetét) a Műemlékek Országos Bizottsága támogatásával kiadja. Úgy vélte, hogy egy, a magyar reneszánsz műemlékeket bemutató kötet megfelelően illeszkedne a MOB által ekkoriban megjelentetett Varju Elemér: *Magyar várak*, Rados Jenő: *Magyar kastélyok*, Szőnyi Ottó: *Magyar templomok*, valamint a maga által írt *Budapest műemlékei* kötetekhez. A könyv a biztató kezdetek ellenére végül nem jelent meg.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Lechner Jenő: *Szemelvények a Reneszánsz építés Magyarországon és határai körül* című művészettörténeti tanulmányból. Budapest, 1915. 10.

<sup>24</sup> Divald Kornél: A felsőmagyarországi renaissance-építészet. *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, 33. 1899. 173–177., 219–224., 261–265., 301–305., 350–359., 385–397.; Uő: *Szepesvármegye művészeti emlékei*. I–III. Budapest, 1905–1907.

<sup>25</sup> Lechner 1913. i. m. 455.

<sup>26</sup> Lechner 1913. i. m. 447–455.; Uő: *A pártázatos építés Magyarország határai körül*. Budapest, 1915.; A pártázatos reneszánsz építés eredetéről. *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, 49. 1915. 189–205.; A pártázatos renaissance építés a német császárság keleti határterületein. *Építő Ipar – Építő Művészet*, 39. 1915. 239–241., 245–246., 262–265.; Uő: Pártázatos renaissance építés Csehországban és a Morva órgrófságban. *Építő Ipar – Építő Művészet*, 39. 1915. 278–281., 285–288.; 293–295., 302–303.; Pártázatos építés Sziléziában. *Építő Ipar – Építő Művészet*, 39. 1915. 307–309., 314–316.; Uő: Műemlékek a cs. kir. szab. Kassa-Oderbergi vasút mentén. *A cs. kir. szab. Kassa-Oderbergi vasút és az üzemében levő h. é. vasutak személyszállító vonatainak valamint a tátrai h. é. villamosvasutak menetrendje*. Budapest, 1914. 64–74.; Uő: Renaissance építési emlékek Szamosújvárott. *Építő Ipar – Építő Művészet*, 40. 1916. 305–308., 311–314., 317–321.

<sup>27</sup> Lechner Jenő levele a MOB-hoz. 1932. december 20. A következő napokban az indítványt tárgyalta a MOB és Lechner kezdeményezését támogatva a Fővároshoz fordultak anyagi háttér biztosításáért. MÉM MDK, Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1932/519.

## A RENESZÁNSZ ÉPÍTÉSZET MINT A KORTÁRS ÉPÍTÉSZET MEGTERMÉKENYÍTŐJE

A nemzeti építészet megteremtésének kérdése Lechner Jenőt elsősorban, mint gyakorló építész foglalkoztatta, ugyanakkor építészettörténeti kutatásai fontos elméleti bázist nyújtottak számára a nemzeti építészeti stílus megteremtéséhez.

A 20. század első évtizedében készült korai munkáin a népi és a historikus formák laza keveredését láthatjuk (villatervek). Ő maga későbbi visszaemlékezésében a kassai Rákóczi-emlék pályázatát tartotta saját építészeti nyelve (és ezzel összefüggésben a nemzeti építéstílus) megtalálása szempontjából alakítósnak. A székesegyházban felállítandó Rákóczi-síremlék 1905-ös, első pályázatára Füredi Richárd szobrással közösen készített terve első díjat nyert, az 1909-es második pályázaton, melyre tervüket Körösfői-Kriesch Aladárral hárman nyújtották be, a második díjat nyerték el. Későbbi visszaemlékezésében úgy idézi ezt az emléktervet, *„melyeken először kísérelte meg a magyar a magyar reneszánsz tradícióinak szellemét építőművészeti formába önteni”*. Mint írta, *„ettől az időtől arra törekedtem, hogy a magyar építőművészet új irányát szabjam meg, nagybátyám törekvéseitől eltérőleg a felsőmagyarországi pártázatos reneszánsz hagyományaira alapítva, amelyekben nemzeti szellemű tektonikus alakításokat véltem felismerni.”* Mint fiatal tanár úgy gondolta, hogy a Felvidék reneszánsz műemlékei a fiatal építészhallgatók számára is mintaként szolgálhatnak a nemzeti építéstílus keresésében. *„Építőművészeti nevelésünk alatt egy olyan világ szépségeit, a magyar történelmi hangulatoknak egy olyan területét tartjuk rejtve a fiatal nemzedék előtt, melynek szelleme új életre volna képes kelteni a magyar Genius alkotó erejét. [...] Csakis a jövő generáció faji, nemzeti érzéseinek nevelésével, hazai tradíciónk kultiválásával, a bennök rejlő nemzeti vonások megértésének, szeretetének tervszerű beoltásával érhetünk el kulturfejlődésünk oly magaslatára, ahol a nyugat nagy szellemi megnyilatkozásaival egyenlő értékűnek tudhatjuk majd a magunkét.”*<sup>28</sup>

Ettől fogva munkáiban és különösen írásaiban a felső-magyarországi késő reneszánsz formáinak kortárs alkalmazása, mint alapvető építészeti feladat szerepelt. Az 1913-as, *Tanulmányok a lengyelországi és felsőmagyarországi reneszánsz építésről* című tanulmányában így írt erről: *„Meggyőződésem szerint e műemlékeink alkalmas bázisul kínálkoznak a magyar nemzeti építéstílus megteremtéséhez is, tektonikus alakításai felismerhetők, tovább fejleszthetők, a belőlük kicsillanó magyar faji jelleg megtermékenyítő hatással lehetne hazai építészetünkre. Szerény tehetséggel a gyakorlati építészet terén igyekszem is demonstrálni ezen felfogásom jogosultságát s hiszem, hogy törekvésem nem lesz minden eredmény nélkül.”*<sup>29</sup>

A demonstráció egyik legsikerültebb példája a sárospataki tanítóképző épülete, melynek tervezése 1909-ben kezdődött, maga az épület 1912-re készült el. Közben Lechner a nemzeti építészet megteremtéséről szóló programjában a formák átvétele mellett a tektonikus alakításra való reflektálást is alapvetőnek mondta, ennél, a felső-

<sup>28</sup> Kivonat Lechner Jenő műépítészek a magyar mérnök és építészegyletben [sic!] 1917. november 5-én tartott felolvasásából. ELKH BTK MI, Lexikon gyűjtemény.

<sup>29</sup> Lechner 1913. i. m. 455.

magyarországi reneszánsztól ihletett épületénél a motívumok másolásának (például a későmárki templom tornyáról) jutott fő szerep. Ebből a szempontból szemléletében teljes egészében a historizmusnak azt az additív gondolkodásmódját vitte tovább, melyet a kortársak egy része ekkor már erősen kritizált.<sup>30</sup>

#### A NEMZETI SZELLEM MEGNYILATKOZÁSÁTÓL A TURÁNI TÁRSASÁGIG

Lechner Jenő, mint láttuk, éveket töltött a nemzeti szellem építészeti kifejezésének elméleti és gyakorlati kérdéseivel. Ennek során folyamatosan formálódó elképzeléseket vetett papírra a nemzeti stílus eredetéről is. Alapvonása ezeknek a vázlatoknak, hogy rámutasson (az ő megfogalmazásában) a magyar nemzeti génusz megnyilatkozásának nyomaira. Amikor 1932-ben megjelent tanulmányában a magyar építészet nemzeti vonásait vette számba, erről a keleti eredetű magyar génuszról írt lelkesülten: „[Az] itt már évszázados kultúralappal bíró nyugati népektől oktrojált hatásokat csak nehezen tudta a magyarság ősi szelleméhez idomítani [...], itt a kelet és nyugat kapujában félkézszel szüntelen életéért küzdve, művészkedésének nemzeti jellege nem tudott teljességében kibontakozni. A magyar művészettörténetnek meg kell mégis állapítani a magyar génusznak művészkedésünk terén való határozott megnyilatkozását. Ez nem szorítkozik kizárólag a népművészetre, viszont a nép művészkedésében az ősi turáni szellem megnyilatkozása olyan megdöbbentően határozott, hogy szinte nehéz feladat elé állítja a műtörténészeket és etnográfusokat, mert elképzelhetetlennek látszik, hogy annyi nyugati művelődésbeli befolyás mellett, mint amennyi hazánk területére hatott, a többezeréves hagyományok még ma is felismerhetően élnek és a nép művészi munkálkodásának alapkarakterét adják.”<sup>31</sup>

A késő reneszánsz építészet magyar voltát a közelebről meghatározatlan helyi építészeti hagyományok beolvasztásával támasztotta alá. Ez a hagyomány Lechnernél erős nacionalista felhangot kapott, és eredetét a keleti népek közt kereste. Ezzel a nézőponttal találkozunk a háború után, 1920-ban megjelent, jórészt határon túlra került műemlékeket bemutató könyvében, *Az elszakításra ítélt Magyarországon*. A párizsi békeszerződés nyomán Magyarországon érzékelhető sokkos állapot nála a szomszéd népekkel szembeni erőteljes indulatba csapott át: történeti emlékek a magyar szupremácia igazolásáivá váltak. „Magyarország területén cseh, oláh és szerb kultúra nem volt soha! A föld, amelyet ma a cseh, az oláh, a szerb bitorolnak, sohasem volt az övék, még honalapító veéreink területfoglalása előtt (896-99) sem. Avarok, jazygok, szarmaták, bolgárok, szóval turáni magyar rokonság lakott itt akkor is”.<sup>32</sup> A következő években a turáni rokonságnak önálló írásokat is szentelt.<sup>33</sup> Ennek a turáni magyar rokonság elméletnek

<sup>30</sup> Tövis [Róza Miklós]: Magyar csapáson. *A Hét*, 1909. június 20. 418–419.

<sup>31</sup> Nemzeti vonások a magyar építőművészetben. *A magyar állam élete*. Szerk. Karczag Vilmos. Budapest, 1932. 79.

<sup>32</sup> Lechner Jenő: *Az elszakításra ítélt Magyarország*. Magyarország Területi Épségének Védelmi Ligája kiadása. Budapest, 1920. 4.

<sup>33</sup> *A turáni népek művészete*. Turáni Társaság. Budapest, 1923; A turáni hatások a magyar népművészet-

ekkor már nemcsak több évtizedes története, hanem hazai szervezete is volt. A magyarság keleti gyökereinek feltárására, ápolására és az ezzel kapcsolatos ismeretek elterjesztésére alakult meg 1910-ben a Turáni Társaság (Magyar Keleti Kulturközpont). A Társaság Bánffy Miklós elnökletével működött Művészeti Szakosztályának volt tagja (1916-tól biztosan) Lechner Jenő is, továbbá olyan kollégái és eszmetársai, mint Huszka József, Alpár Ignác, Kertész K. Róbert, Kós Károly, Petrovics Elek, Sváb Gyula, Vágó Pál, Warga László, Medgyaszay István, Csányi Károly, Radisics Jenő.<sup>34</sup> A Társaság egyik fő célja a „nemzetünk múltjának és hagyományainak tanulmányozása és ismertetése abból a célból, hogy őkünk magas műveltsége, a magyar nemzet múltjának dicsősége helyes világitásba jusson és ez



2. Lechner Jenő portréja, 1927. Erdélyi Mór felvétele. *Tolnai Világlapja*, 1927. augusztus 17. 22.

a tudat nemzeti öntudatunkat fejlessze s a külföld előtt is nemzetünket méltó színben tüntesse fel”.<sup>35</sup> Ehhez kapcsolódik Teleki Pálnak a Társaság 1914-es közgyűlésén elhangzott beszámolójának egy passzusa: „A magyar nemzet nagy és fényes jövő előtt áll, és bizonyos, hogy a germánság és szlávság fénykora után a turánság virágzása következik. Reánk, magyarokra, ez óriási ébredező hatalomnak (a turánságnak) nyugati képviselőire vár az a nagy és nehéz, de dicső feladat, hogy a hatszázmillió turánságnak szellemi és gazdasági vezeterei legyünk.”<sup>36</sup> Egy olyan eszmei közösségről van tehát szó, amely a közös ideológiai háttéren túl programjába egyfajta misszióként a kulturális és gazdasági kapcsolatok keleti bővítését is beemelte. Helyének és idővel változó szerepének megrajzolásokor valószínűleg érdemes használni a Mikos Éva által javasolt amőba-allegóriát.<sup>37</sup>

Mint láttuk, Lechner Jenőnél a nemzeti építészeti hagyományok feltárása a kezdetektől összekapcsolódott a nemzeti építészet megalkotásával. Előbb a felső-

ben. *Képzőművészet*, 1, 1927, 5. 4-9.

<sup>34</sup> A Magyar Keleti Kulturközpont iratai. MÉM MDK, Lechner Jenő-iratai, 3. doboz.

<sup>35</sup> *A Magyar Keleti Kulturközpont (Turáni Társaság) alapszabályai és ügyrendjei*. Budapest, 1916.

<sup>36</sup> Teleki Pál: *A Turáni Társaság eddigi és jövőbeli működése. Megnyitó beszéd az 1914. január 31-i közgyűlésre*. Budapest, 1914. 9. ld.: Ablonczy Balázs: *Keletre magyar! A magyar turanizmus története*. Budapest, 2016. 57.

<sup>37</sup> Mikos Éva: Ablonczy Balázs: *Keletre, magyar! A magyar turanizmus története*. Jaffa Kiadó, Budapest, 2016. 296 oldal. [rec.] *Korall*, 18. 2017. No 70. 205.

magyarországi reneszánsz építészet emlékeiben látta meg a magyar szellemet, később ugyanezt kereste a József nádor kori klasszicista építészet mintaadó emlékeinél. Építészettörténetének erősen ideologikus voltát mutatja, hogy a magyar nemzeti építészettel kapcsolatos elgondolásában a történeti emlékek formai-stiláris megközelítését az 1920-as évektől fokozatosan az egyre kevésbé konkrét, faji és ideologikus asszociációk váltották fel.

### LECHNER ÖDÖN – A PÉLDA

Nagybátyja, Lechner Ödön és mindenekelőtt a magyar formanyelv megteremtésére irányuló kísérlete fiatal korától mintát jelentett Lechner Jenő számára. 1929-es önéletrajzában, melyet a genfi *Meister der Baukunst* kiadó számára készített,<sup>38</sup> írt Lechner Ödön mintaadó szerepéről. Később, 1930-ban, majd 1942-ben különböző cikkekben igyekezett megcáfolni azokat a megközelítéseket, melyek nagybátyja építészetéről, mint egy be nem váltott vízióról, egy hamvába holt kíséretéről szóltak. Ezzel szemben önálló, immanens, ugyanakkor a historizmusban gyökerező építészetnek tekintette Lechner Ödön munkásságát.<sup>39</sup> Ezt a megközelítést láthatjuk 1932-es írásában, ahol nagybátyja korai munkáit kortársai, Hauszmann, Schulek, Steindl alkotásai körében tárgyalta.<sup>40</sup> És nem melleleg már ekkor igyekezett a maga nemzeti stílus elképzeléseit nagybátyja formatörekvéseinek összefüggésébe helyezni, mintegy azok folyományaként láttatni. Arról, hogy mit jelentett számára Lechner Ödön, hogy munkássága mennyiben volt példa számára, időskorában írt önéletrajza mellett mindenekelőtt az általa írt Lechner-monográfiából értesülhetünk részletesebben. Ennek a kötetnek elsődleges jelentősége, hogy Vámos Ferenc kétkötetes kismonográfiája<sup>41</sup> után az első volt, amely a maga történetiségében közelített a lechneri életműhöz. A historizmus távlatától indulva a Lechner követők csoportjáig ívelő történetbe kortársai mellett saját munkásságát, építészeti elképzeléseinek nagybátyjával való rokonságát is behelyezte. Ez utóbbinak az ő szemszögéből azért volt jelentősége, hogy egyfajta igazolását adja a monográfia megírásának. Ugyanis, mint ebből a kötetből kiderül, Lechner Jenő élete alkonyáig küzdött azzal a szakmai ítélettel, amely, fiatalkori írásai (*Modern és nemzeti építőművészet*, valamint *Magyar építőművészet és zsidókérdés*) nyomán őt magát szecesszió magyarországi képviselőivel, a Lechner-követőkkel szembeállította. Egyfajta önigazolásként írta ezért 1961-es könyvében a következőket. „Egy negyedik irányzat képviselőjeként léptem fel én, 1908 táján,

<sup>38</sup> Jenő Lechner. *Mit einer Einleitung vom Künstler*. Genf, 1930.

<sup>39</sup> Lechner Jenő: Lechner Ödön műveiben a jövő nemzeti építőművészet életenergiái szunnyadnak. *Pesti Napló*, 1930. március 30. 41. A cikk válasz Kárpáti Aurél: Kövekbe írt magyar dráma. *Pesti Napló*, 1930. február 16. 35. című írására, melyben Jánszky Béla: A magyar formatörekvések története 1891-től 1911-ig. c. könyvéről írt. A másik írás: Lechner Ödön nem volt magyar? (*Magyar Nemzet*, 1942. január 11. 4.), amely a *Deutsche Zeitung* cikkére válaszul született.

<sup>40</sup> Lechner 1932. i. m. 75–76.

<sup>41</sup> Vámos Ferenc: *Lechner Ödön*. I-II. Budapest, 1927. (Magyar művészeti könyvtár, 21–22.)

attól a megfontolástól vezetve, hogy amíg Ödön nagybátyám keleties építőformái bizzar eredetiségükkel idegenek a nyugati művészetben nevelődött magyar géniuszoknak, a népművészetekre támaszkodás pedig csak korlátozott keretek között nyújt fejlődési lehetőséget és nem alkalmas monumentális építésre, a magyarországi tradíciókban kerestem a kiinduló pontot, egy olyan korszak építőművészetében, melyben érzésem szerint a nemzeti géniusz erőteljesebben megnyilatkozott, de folytonossága és továbbfejlődése történelmünk viharában megakadt. [...] El kellett ezeket mondanom, hogy tisztazzam magamat az igaztalan vádakkal szemben, hogy a Lechner Ödön törekvéseit elgáncsoló kritika szolgálatába szegődtem.<sup>42</sup>

## A 19. SZÁZAD ÉPÍTÉSZETÉNEK ÉRTÉKELÉSE

Lechner Ödön munkásságának értékelése, és a saját személyének ebbe a történetbe való behelyezése összefügg Lechner Jenőnek a 19. század építészetéhez való viszonyával. Történeti szemléletű építészként ugyanabban a világban gondolkodott, mint mesterei. Nemzeti stílustörekvéseinek is ugyanez a történeti gondolkodás volt az alapja. A 19. század építészetéről tartott előadásai és írásai az 1910-es években természetes folyományai voltak historikus szemléletének.

A 19. század építészetével építészként és építészettörténészként egyaránt foglalkozott. És ezen a téren mindkét minőségében úttörő volt. Már 1917-ben előadást tartott a Nemzeti Múzeum épületéről.<sup>43</sup> 1926–1927-ben került sor a Nemzeti Múzeum épületnek Lechner tervei szerint történt restaurálására és átépítésére, amiről 1927-ben megjelent könyvében számolt be részletesen.<sup>44</sup> Itt írta, hogy József nádor korának építőművészete már 1917 előtt is foglalkoztatta. „A modern stílustörekvések neveltje voltam bár, a nemzeti tradícióknak az építőművészet terén is szerény harcosa és új utak keresője, mégis kezdettől fogva rajongója voltam a Palatinus stílus nemes, erőteljes konceptusainak és bámulója elhanyagolt és lezúllott köntösében is a Nemzeti Múzeumnak. Megfelelő alkalmakkor a gyakorlati építés terén is megpróbálkoztam ebben a karakterisztikus pesti építőstílusban alkotni is.”<sup>45</sup> Ez a pesti építőstílus olyan jelentőséget kapott Lechner Jenő építészetében, hogy az 1930-as években (szemben a század első éveiben hirdetett elképzelésével) a József nádor kori építészetben kereste a nemzeti stílus forrását.

A kor építészeti és műemlékvédelmi (és Lechner Jenő) elveit tükrözte, hogy a Pollack-féle épület helyreállításakor „igyekezett a Schickedanz Albert által elreneszánoszított előcsarnokot Pollack eredeti terveinek megfelelő állapotba visszahelyezni.”<sup>46</sup>

Az 1920-as évek végétől módja volt arra, hogy a 19. század második felének magyarországi (főként budapesti) építészetéről alkotott elképzeléseit összefoglalja.

<sup>42</sup> Kismarty-Lechner Jenő: *Lechner Ödön*. Budapest, 1961. 102., 143.

<sup>43</sup> *Építő Ipar - Építő Művészet*, 41. 1917. 118.

<sup>44</sup> Lechner Jenő: *A Magyar Nemzeti Múzeum épülete*. Budapest, 1927.

<sup>45</sup> Uo., 62.

<sup>46</sup> Vámos Ferenc: Budapest városképének átalakulása József Nádor korától napjainkig. *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönyének Havi Füzetei*, 3, 1926, 9/12. 140.

Első ilyen kísérlete nem történeti értékelés, hanem a fővárost járó látogató nézőpontjából készített beszámoló.<sup>47</sup> A tanulmány végeredményben főként a főváros, másodrézben vidéki nagyvárosok a Kiegyezés és a századforduló között született épületeinek számbavétele. A nagy historizáló mesterek követőiként beszél saját korszatályának több képviselőjéről, mint olyanokról, „*akik a modern szellemű építés keretében is leginkább kultiválják a hagyományokat. Közöttük kér helyet e sorok szerény írója is, aki az Eskü-úti színház interieurjében és a most épülő Ferenc József-émléktemplom kupolás koncepcusában a József nádor korabeli pesti stílushagyományokat kívánja új életre kelteni*”.<sup>48</sup> A historizálásról tehát nemcsak mint korszellemről, hanem mint kortárs építészeti szemléletről is beszélt: „*A modern stíluskeresés lázas munkájával párhuzamosan a XX. század első évtizedeiben napjainkig megszakítás nélkül tovább élt az eklektikus szellem is és a legfiatalabb generáció egész sereg művet alkotott*”.<sup>49</sup>

A Mérnökegylet kötetében megjelent írásnak mind szemléletmódjában, mind megközelítésében csupán ismétlése volt az a tanulmánya, amely a *Vállalkozók Lapja* jubileumi albumában jelent meg 1930-ban.<sup>50</sup> Ugyanebben az évben a Nemzetközi építészkongresszus alkalmával írt egy hosszabb tanulmányt a magyar építészet történetéről és az eklekticizmusról.<sup>51</sup>

Két évvel később *A magyar építőművészet történetének vázlata* címmel rövid összefoglalása jelent meg, melyben alig egy oldal jutott a 19. század építészetének.<sup>52</sup> Itt jobbra azokat neveket, épületeket, és ezekkel kapcsolatos állításokat ismételte meg, melyeket a Magyar Mérnök- és Építész-Egylet előbb idézett kiadványában már leírt. Feltűnő, hogy egyetlen komolyabb kritikáját, melyet a historizmus egyik elismert építészevel, Czizler Győzővel kapcsolatban 1928-as írásában megfogalmazott („*sajátos, részleteiben finomkodó, de conceptusaiban modoros eklektikus ízlésben*” épített) itt sem mulasztotta el megemlíteni, sőt aktualizálta azt: „*sajnos tehetségtelen tanítványainak kezén egyéni stílusa száraz modorossággá vált s a 90-es évek nagy építési konjunktúrájában végzetesen ártalmassá lett a főváros utcaképére*”.<sup>53</sup>

Lechner Jenő szemléletének a 19. század második fele építészetének értékelésénél nemcsak a másodvonalbeli építészek munkásságára történő utalás volt része, hanem a

<sup>47</sup> Lechner Jenő: *A magyar építőművészet a XIX. század második felében. Technikai fejlődésünk története 1867–1927.* Budapest, 1928. 503–520.

<sup>48</sup> Uo., 517.

<sup>49</sup> Uo., 516.

<sup>50</sup> Lechner Jenő: *Eklektikus szellemű építőművészetünk az utolsó 50 évben. Az 50 éves Vállalkozók Lapja jubileumi albuma. A magyar építőművészet és építőipar 50 éve. 1879–1929.* Szerk. Lakatos Mihály, Mészáros L. Edgár, Óriás Zoltán. Budapest, 1930. 107–114.

<sup>51</sup> Grundriss der Geschichte der ungarischen Baukunst und des Eklektizismus des neuesten Zeitalters. *Architectura. Souvenir du XIIe Congres International des Architectes. / XII. Nemzetközi Építészkongresszus és Építészeti Tervkiállítás.* Szerk. Bierbauer Virgil, Rákossy Gyula, Szentmiklósi József. Budapest, 1930. 11–24.

<sup>52</sup> Lechner 1932. i. m. 71–76.

<sup>53</sup> Uo., 76.

jelenből fakadó előítéleteinek kivettése is: „politikai és más idegen érdekek kényszer-zubbonyában tervezők szörnyű alkotásai, így a palotákkal megrakott Andrássy út”.<sup>54</sup>

A historizmus értékeléséhez később is visszatért, nem függetlenül tanári praxisától. A Mérnöki Továbbképző Intézet 1943. évi tanfolyama számára készített írása már a második világháború után látott napvilágot, immár önálló kötetben.<sup>55</sup>

Ebben a művében építészek és épületek említésén túl, kísérletet tett a 19. század hazai építészetének egyfajta klasszifikálására, az európai környezet figyelembevételével négy korszakra bontva azt; az egész századot a klasszicizmus és romantizmus időszakának írta le. „A klasszicizmust – melyet nemrégén még lebecsültek – ma már önálló historikus stílusként értékeljük.”<sup>56</sup> Noha nem nevezte meg Bierbauer Virgilt, Zádor Annát és Rados Jenőt, de állítása mögött bizonyosan ott vannak az ő alapvető munkáik,<sup>57</sup> és feltehetően a művészettörténetírás újabb szövegei is.<sup>58</sup>

A 19. század második fele magyarországi építésze és építészeti kapcsán legelőször azok magyarságáról írt. Azt a nézetet vallja, hogy azokat az építészeket, akik Magyarországon dolgoztak, értelemszerűen magyarnak kell tekinteni. „A magyarság mindig soraiába tartozónak tekintette mindazon idegeneket, akik földjén megtelepedtek és vele sorsközösséget vállaltak [...] Ezek az idegen magvak magyar televényben fogantak meg. A magyar talaj éltető nedveiből szívták a kibontakozáshoz szükséges életerőket. A virág színét, illatát, a termés zamatát és gazdagságát nemcsak a mag, hanem a talaj és a klíma határozza meg.”<sup>59</sup>

Az első időszak a klasszicizmus, Hilddel, Pollackkal és Zitterbarth Mátyással. Hild Hermina kápolnáját és Pollack pécsi székesegyház tervét Schinkel Friedrichswerdersche Kirchéjének összefüggésében mutatta meg. A romantika építészetének tárgyalásakor Feszl Frigyes munkásságában Bürcklein hatását emelte ki. A harmadik korszakot a korai neoreneszánsz jelenti, olyan mestereket sorolva fel, mint Ybl, Weber Antal, Szkalnitzky és Lippert József. Itt az európai kapcsolódást Theophil Hansen és a Mérnökegylet Reáltanoda utcai székháza, illetve Otto Wagner Rumbach Sebestyén

<sup>54</sup> Lechner Jenő: *Budapest városrendezési feladatairól*. [Különlenyomat a Műszaki Világ 1937. és 1938. évfolyamából] Budapest, 1938. 11.

<sup>55</sup> Lechner Jenő: *Építőművészetünk a XIX. század második felében*. Budapest, 1945. (A Mérnöki Továbbképző Intézet kiadványai, 30.). Ld.: Rados Jenő írását Lechner Jenőről: „Emlékezés Dr. Kismarty-Lechner Jenő építész születésének századik évfordulója alkalmából” MÉM MDK, Tudományos Irattár, Lymbus, ltsz.: K 1858. Rados Jenő hagyaték/6.

<sup>56</sup> Lechner 1945.

<sup>57</sup> Bierbauer Virgil: Az építészet. *Magyar művelődéstörténet. Szerk. Domanovszky Sándor. 1. Az új Magyarország*. Szerk. Miskolczy Gyula. Budapest, [1942]. 565–588.; Bierbauer Virgil: A palatinus-stílus viszonya az európai klasszicizmushoz. *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönyének Havi Füzetei*, 2, 1925, 4/6. 35–41.; Rados Jenő – Zádor Anna: *A klasszicizmus építésze Magyarországon*. Budapest, 1943.

<sup>58</sup> Siegfried Giedion: *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*. München, 1922.; Konrad Escher: *Barock und Klassizismus. Studien zur Geschichte der Architektur Roms*. Leipzig, 1910.; Paul Klopfer: *Von Palladio bis Schinkel: eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus*. Esslingen, 1911.; Gustav Pauli: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*. Berlin, 1925.

<sup>59</sup> Lechner 1945. i. m. 14.

utcai zsinagógája jelentette. A negyedik korszak az „apák generációja”, Hauszmann, Schulek, Steindl és Lechner Ödön munkásságának időszaka. Utóbbinak a berlini neoreneszánszhoz kapcsolódó, illetve a francia reneszánsz szellemében fogant alkotásait vette sorra, elhelyezve őt a korszak historizáló építészetében – jóval részletesebben, mint korábbi írásaiban. Lechner Ödön kapcsán szót ejtett azokról a kortárs nézetekről, melyek negatív jelenségnek ítélték a mester nyomán kialakult építészeti irányzatot. Tette ezt anélkül, hogy ő maga véleményt mondott volna akár a Lechner követőkről akár a róluk elterjedt elítélő nézetekről. *„Művészi jelentőségének tisztázását sürgeti napjainkban az urbánus és népi építészek vitáiban elhangzó bíráló, sőt ingerült támadás, amely szemléletének jogosulatlan transzponálásával kárhozhatja működését, lebecsülván és hibáztatván őt azért, hogy fél évszázaddal ezelőtt korának és nem a máának gondolatvilágában dolgozott.”*<sup>60</sup>

Végül szólt a korszak végének másod-, harmadvonalbeli építészeiről, akiknél már élt a kritika eszközeivel. Így Pecz Samunál a Levéltár épületének aránytalanságát, Fellner Igazságügyi palotájánál annak hivalkodó voltát említette meg. Visszatért itt is a századvég, a késő historizmus építészetére jellemző tömegtermelés problémájára, és az ezzel összefüggésben a művészi színvonal hiányára. Felhozott példái egyéni ízlését tükrözik. Véleménye szerint a Keleti pályaudvar és a városligeti Iparcsarnok tipikus tucat alkotások, melyek Európa bármely városában lehetnének.<sup>61</sup>

A 19. század építészetéről szóló írásaiból látszik, hogy ez esetben is érzelmileg közelített az anyaghoz, a művészi ihletet, tehetséget, a korszellemet kereste a művekben. Hasonlóképpen, ahogy pár évtizeddel korábban a késő reneszánsz építészet alkotásaiért lelkesedett. Az értelmező, analitikus megközelítést a historizmus mesterei és emlékei kapcsán is határozottan elutasította és a historizmus elutasíttóságát az érzelmi megközelítés (értsd behelyezkedés) hiányával magyarázta. *„A művészi alkotások [...] megítélésének [...] nincsen iskolapadokon, vagy akár egyetemi katedrákon elsajátítható mércéje. Felismerésükhöz éppúgy intuitív, veleszületett művészi érzék kell. Ennek hiányából fakad a sok értelmetlen fecsegés tanulmányokban, disszertációkban, sőt tankönyvül szánt művészettörténeti könyvekben [kiemelés tőlem P. G. Gy.]. Innen a múlt század eklektikus építőművészetének szinte kötelező divattá vált ócsárolása.”*<sup>62</sup>

## A MŰEMLÉKEK ORSZÁGOS BIZOTTSÁGÁBAN

A Műemlékek Országos Bizottsága és Lechner Jenő kapcsolata feltehetően az 1910-es évek elejéről datálódik, amikor a felső-magyarországi reneszánsz emlékeket felmérő útjait végezte. A világháború alatt veszélyeztetetté vált (és pusztuló) műemlékek védelmére több írásában hívta fel az illetékes körök figyelmét. A MOB 1904-ben életbe lépett új működési szabályzata értelmében megnövekedett a bizottsági tagok száma,<sup>63</sup>

<sup>60</sup> Uo., 43.

<sup>61</sup> Uo., 102–104.

<sup>62</sup> Lechner Jenő: *Építőművészetünk a XIX. század második felében*. Budapest, 1945. 111–112.

<sup>63</sup> Horler Miklós: *Az intézményes műemlékvédelem kezdetei Magyarországon (1872–1922)*. A magyar

részint ennek, részint Lechner műemlékekkel kapcsolatos tudományos munkájának eredménye volt, hogy 1916 végén a Bizottság rendes tagjai közé választotta.

Erre az időre esik az a több éven át készült topográfiai munkája, melyben Budapest műemlékeit vette számba és rendszerezte, és ahol alapvetően a felső-magyarországi és erdélyi késő-reneszánsz műemlékeket felmérő tevékenysége során szerzett tapasztalataira támaszkodott. Művében az addigiaknál részletesebb, gazdagabb listáját adta a védendő fővárosi épületeknek. Az impozáns méretű, 1917-re elkészült kézirat és az ennek nyomán napvilágot látott „lajstrom” a későbbi évek/évtizedek műemléki inventáriumainak kiindulópontja lett.<sup>64</sup>

A fenti műemlékjegyzék összeállítása nem volt független első bizottsági munkájától. 1916-ban Forster kezdeményezésére Éber László összeállította a fenntartani javasolt műemlékek jegyzékének tervezetét, melyhez a tagok (köztük az újonnan megválasztot-takét) véleményét kérték. A jegyzék véglegesítésével megbízott albizottság munkájában Lechner is részt vett. Ennek során készítette el a fenntartandó és a törlésre javasolt műemlékek jegyzékét, melyet 1919. február 21-én küldött el a MOB számára.<sup>65</sup> A műemlékek jegyzékével és Lechner Jenő beadványával a MOB 1919. március 11-i ülésén foglalkozott.<sup>66</sup> A beadványra Éber László reagált. Fenntartásokkal kezelte, hogy Lechner a fenntartandó műemlékek sorába alig egy-két évtizeddel korábban épült műveket is beemelt, minthogy egy ilyen bővítés magának a műemlékjegyzéknek az értékét gyengíténé. Egyúttal elvetette a jegyzéknek azt a részét, melyben az építész felvetette az ország hét pontján felállított millenniumi emlékoszlopok<sup>67</sup> törlését a műemlékek sorából és tekintettel az országhatárok várható megváltoztatására, a régiek helyett új emlékek felállítását javasolta – immár az új határokon belül. Lechner a beadványban indulatoktól

---

*műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok.* Szerk. Bardoly István, Haris Andrea. Budapest, 1996. 112–113.

<sup>64</sup> Lechner Jenő: *Budapest építőművészeti topográfiája*. Gépírat és kivágatok, jegyzetek. Budapest, 1917. MÉM MDK, Tudományos Irattár, Lymbus, ltsz.: K 2071. [második kötetet a Könyvtárban elhelyezve] Erre alapozva készítette el a *Budapest műemlékszerű épületeinek lajstroma*. Budapest építőművészeti topográfiája című kéziratából összeállította Lechner Jenő. [gépírat] Budapest, 1924. A lajstrom elkészítésére 1922-ben a MOB egyik bizottsága kérte fel. ld. MÉM MDK, Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1922/295. 1922. július 22; 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. 155. ld még: MÉM MDK, Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1926/280.

<sup>65</sup> Erről többek között ld.: 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. 154.

<sup>66</sup> Az ülésen, az 1919. február 28-án a Forster utódjaként átmenetileg az ügyek vezetésével megbízott Éber elnökölt. ld.: Horler 1996. i. m. 128–129. MÉM MDK, Tudományos Irattár, MOB 1919/84

<sup>67</sup> A következő helyeken állították fel 1896-ban az ország ezeréves fennállását hirdető emlékoszlopokat: a munkácsi várhegyen, a nyitrai Zobor hegyen, a dévényi várhegyen, Pannonhalmán, a zimonyi várhegyen, Pusztaszeren és a brassói Czenk hegyen. Ld.: Csapó Csaba: Thaly Kálmán és a millenniumi hét emlékoszlop. *Rendszerváltások kortársa és kutatója. Tanulmánykötet* Izsák Lajos 70. születésnapjára. Szerk. Feitl István, Sipos Balázs, Varga Zsuzsanna. Budapest, 2013. 54–59.

sem mentes indoklását adta azok törlésének: az emlékművek „*valóságos szégyenfoltjai a magyar építőművészetnek és az akkori kultuskormányok korlátoltságának és szűk-markúságának*”.<sup>68</sup> Éber ezzel szemben a miniszterelnök 1918. október 12-i, a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez, Zichy Jánoshoz címzett leiratára hivatkozott, melyben Wekerle Sándor az emlékeket továbbra is a Bizottság felügyeletében kívánta hagyni. Éber ehhez azt tette hozzá, hogy „*ha művészi szempontból kifogásolhatók is, kétségkívül történeti emlékek*”.<sup>69</sup> Ébernek nemcsak az emlékiratról, hanem magáról Lechnerről alkotott képéről sokat elárul az a megjegyzés, melyet a beadványra vezetett rá: „*Sajnos, a beadvány – mind a lajstrom, mind az egyéb javaslatok – tele vannak tévedésekkel, ferdítésekkel, meggondolatlanságokkal, amelyek forrása nem az ügy szeretetében, hanem más motívumban keresendő.*”

Ez az Éber és Lechner közti konfliktus kétféle habitus összeütközésének példája. Amikor Lechner a Bizottság tagja lett, Éber már tíz éve ott dolgozott, és Forsterrel való több éves munkája eredményeként készítette el a hatszáz tételes jegyzéket, hogy azzal új alapot teremtsen a műemlékek hathatósabb védelmének.<sup>70</sup> Lechner – aki új munkatársként kapott lehetőséget elképzelései kifejtésére – a védelmet élvezők körének határozott kiterjesztésével a barokk, klaszicista és historizáló épületek irányába, másrészt azzal, hogy addig elképzelhetetlen módon, felvetette, hogy egyes műemlékek fenntartása nem feltétlenül szükséges, gyökeresen más szemléletet képviselt.<sup>71</sup> A habituson túl a műemléki tudományos munka mibenlétét is máshogy látták. Éber számára a műemlékek értékelésénél a Dehio-féle rendszer volt az irányadó, ahol „az esztétikai fejtegetések föltétlenül mellőzendők”. Ezzel szemben Lechner nemcsak a fenti, 1919-es beadványában, hanem később is gyakran élt a személyes benyomás és esztétikai értékelés eszközeivel.

Lechner Jenő 1919 második felében, a MOB a Tanácsköztársaság utáni munkájába is aktívan bekapcsolódott, ám tevékenysége sok szempontból ellentmondásos volt. 1920 szeptemberétől megkapta a MOB előadói állását.<sup>72</sup> Ebben az időben Kertész K. Róbert támogatásával és egyetértésével igyekezett azon kollégái alkalmazását megakadályozni, akik a Tanácsköztársaság idején felállított Országos Műemléki Hivatal munkájában szerepet vállaltak: részt vett annak az igazoló bizottságnak a munkájában, amely Éber László, Lux Kálmán,<sup>73</sup> Mihalik József és Möller István kommün alatt

<sup>68</sup> MÉM MDK, Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1919/64.

<sup>69</sup> Uo., 1919/84.

<sup>70</sup> Horler 1996. i. m. 127.

<sup>71</sup> Granasztóiné Györfly 1996. i. m. 155.

<sup>72</sup> A tisztséget Lechner először ideiglenesen, fél évre kapta, ám mivel az addigi előadót Éber Lászlót eltiltották a tisztség viselésétől a Tanácsköztársaságban való részvétele miatt, Kertész K. Róbert maga kérvényezte a miniszternél Éber nyugdíjazását és Lechner kinevezésének meghosszabbítását. MDK Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1921/29. 1921. február 7.

<sup>73</sup> Amikor Lux hírt vette, hogy nem kívánják tovább alkalmazni, egy igazoló levelet írt a maga védelmében. MÉM MDK, Tudományos Irattár, MOB-iratok 1921/179. 1921. szeptember 21. Lechner Jenő a levélhez csupán azt a megjegyzést fűzte: „megállapítandó, kinek a segítségével került Lux kezeihez a bizalmas akta, s erről a legközelebbi ülésnek jelentés teendő.”

ti tevékenységét felülvizsgálta. Amikor 1921-ben az elnöki tisztségbe visszahelyezett Forster Gyula felajánlotta neki a MOB megosztott előadói állásai egyikét (a reneszánsz és barokk építészeti előadója), míg a másikat (archeológia és középkori építészeti előadója) Lux Kálmánnak szánta, Lechner tiltakozott Lux kinevezése miatt.<sup>74</sup> Mint írta: „*hogy a bizottságnak a közelmúlti szomorú eseményekben vezető szerepet játszott tagjai ismét vezetőpozíciók visszaszerzésére töreksszenek, s akiknek első pionerja dr. Lux, aki köztudomás szerint a Károlyi kormány alatt a kommunista üzemei miatt elmozdított dr. Éber László volt előadóval együtt a Műemlékek Országos Bizottságának Műemlékhivatallá való átszervezését foganatosította, vele együtt magát annak élére kinevezette és az ún. tanácskormány idejében azt a szovjetrendszer szolgálatába állította [ . . . ] Azért méltóztassék tudomásul venni, hogy a bizottság előadói ügkörében tovább működni nem óhajtok és az előadói teendőknél Forster báró elnöklete alatt való ellátását nem vállalom.*”<sup>75</sup>

Forster számára az ilyen személyeskedések nem voltak elfogadhatók. Ezt a Bizottság július 28-i rendes ülésén egyértelművé tette.<sup>76</sup> Miután felidézte Lechner kijelentését, mely szerint nem hajlandó Mölllerrel együtt dolgozni, kijelentette, bizonyos benne, hogy Lechner belátja tévedését és bocsánatot kér. Békebíróként Möllert arra kérte, borítson fátylat az ellene indított vizsgálatok fájdalmas körülményeire és nyújtson békejobbot. Az erőviszonyokat mutatja, hogy miközben Lechner hónapokat várt a nyilvános válasszal, október 3-án maga Forster az előadók személyével kapcsolatban már újabb javaslattal állt elő: Lechner és Foerk Ernő kinevezéséhez kérte a Bizottság támogatását.<sup>77</sup> Végül a MOB 1921. december 27-i ülésén tudták meg a tagok, hogy Lechner elfogadta Mölller békejobbát, ám ezt Forster azzal vezette fel, hogy az ő korábbi, elnöki kijelentései sajnálatos félreértésen alapultak. Mindezeket követően ugyanezen az ülésen felolvasták Lechner bizottsági tagságáról szóló lemondását. Az építész ekkor írt levelében lemondásának okait így határozta meg: „*bár kinevezésem iránt már hivatalos előterjesztés is tétetett, a Bizottság ennek mellőzésével nemcsak hogy a tisztség betöltésére érdemesebb férfiút hozott javaslatba, hanem a [Kertész K Róberttel közösen elkészített műemléki munka] program végrehajtására kiküldött összes albizottságok közreműködésében mellőzött*”. Mindezek „*kilátástalanná teszik számomra a Bizottságban való eredményes közreműködést*”.<sup>78</sup>

A megváltozott helyzetben, 1921 decemberében Forster lemondott minden pozíciójáról, megerősítve az 1920-ban, az igazoló bizottság munkájának kezdetén már benyújtott lemondását.<sup>79</sup> Kertész K. Róbert került – megbízott – elnökként a helyére,

<sup>74</sup> MÉM MDK, Tudományos Irattár, MOB iratok 1921/136, 1921. június 18.; Barcza Géza: Műemlékvédelem a magyar Tanácsköztársaság idején. *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények*, 8. 1964. 461.

<sup>75</sup> Luxot Forster megvédte, aki így 1935-ös újbóli kinevezéséig tiszteletdíjas építészként dolgozott a Bizottságnak. Ld.: Horler 1996. i. m. 110.

<sup>76</sup> MÉM MDK, Tudományos Irattár, MOB-iratok 1921/198, 1921. július 28.

<sup>77</sup> Uo., 1921/233. 1921. szeptember 29.

<sup>78</sup> Uo., 1921/274. 1921. december 27.

<sup>79</sup> Horler 1996. i. m. 130–131.

és ez a változás Lechner lehetőségeit és mozgásterét szintén megnövelte.<sup>80</sup> Ugyanis az új elnök Vass József, vallás és közoktatásügyi miniszternek írt 1922. március 22-i feliratában többek mellett (a három hónappal korábban lemondott) Lechner Jenőt is javasolta bizottsági tagnak.

Mint műemléki előadó feladatának érezte, hogy kijelölje, a megváltozott történelmi helyzetben melyek a Bizottság legfontosabb feladatai. *„Az idegen uralom alá jutott területek országunknak, nemzetünk ezeréves kulturájából, történetéből ki nem szakítható, s ennek továbbra is történeti és művelődési patrimoniumához, örökségéhez tartoznak és most méginkább kötelességünk, hogy az azokon lévő emlékeket melyek, szomorú kimondani, országunk emlékeinek nagyobb részét tesszük, ismertessük és nemzetünk kulturájához és történetéhez való tartozandóságát ezzel is biztosítsuk és erősítsük.*”<sup>81</sup>

A műemlékvédelem feladatairól kisebb kiadványt jelentetett meg ugyanebben az évben, s melyben összefoglalta a szakma jövőjéről vallott elképzeléseit.<sup>82</sup> Ebben a hazai és a határon túlra került műemlékekről, mint a magyar kultúrfölény bizonyítékairól beszélt, kiterjesztve az ausztriai császári kincsekre, melyekről, mint a középkori és újkori Magyarország külföldre került ingó műemlékeiről szólt (pl. az ambrasi gyűjteményről). Ez a tudományos hitelességet nélkülöző, és szuprematista nézőpont írásában később is megjelent. A háború utáni, új tervekkel teli időszaknak az eredménye egy memorandum is, amelyben Lechner az ifjúság nemzeti szellemű nevelésének programját adta, továbbá kiemelte a MOB újjászervezésével kapcsolatos teendőket: *„a nemzeti tradíciók szemmel tartásával állapítsa meg műemlékeink lajstromát, tegyen előterjesztést a műemléktörvény revíziójára és egy a nagyközönség igényeinek megfelelő műemlékvédelmi-folyóirat [sic], valamint egy népszerű modorban írott kiadványsorozat megalapítására.*”<sup>83</sup>

1920-ban született egy hasonló szellemű írása, melyben az ifjúság előtt álló feladatokat így fogalmazta meg: *„a történelmi múltat melegen átérző, a jövőt erősen akaró vasemberekké kell nevelődnie a jövő nemzedéknek, ha ezt az »ezer sebből vérző« nemzetet új életre akarja kelteni és egy új ezredévet akar életének biztosítani [...] Keressétek a múltat, tanulmányozzátok városaitok történetét, igyekezzetek megérteni a »beszélő köveket« és akkor a jövőt munkálva nem tudtok majd vétkezni ellenük, megóv attól a szeretet, amely hozzájuk fűz.*”<sup>84</sup>

A magyarországi műemlékvédelem korai történetével egy hosszabb publikációban foglalkozott. Ebben a történelmi visszatekintésen túl szólt a műemlékek köre kiterjesztésének időszerűségéről. Egyfelől az újabb korok építészetének értékeiről, másrészt az építészetben túl egyéb értékek védelmének fontosságáról. A publikáció egyik jelentőségét épp ez adja, hogy benne az ingó műemlékek megőrzéséről<sup>85</sup> és (feltűnően

<sup>80</sup> MÉM MDK, Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1922/100, 1922. március 23.

<sup>81</sup> Uo., 1921/146. 1921. június 28.

<sup>82</sup> Lechner Jenő: *A műemlékvédelem Magyarországon és jövő feladatai.* Budapest, 1921.

<sup>83</sup> MDK MÉM, Lechner Jenő iratai, 3. doboz.

<sup>84</sup> Lechner Jenő: Tradíciók és az ifjúság. *A Technikus*, 1. 1920. 94-97. – ld. még: Ferka 1989. i. m. 339.

<sup>85</sup> Ez ügyben már Henszlmann Imre és Forster Gyula is több törvényjavaslatot terjesztett elő, mely

előremutató módon) az utcaképek, népművészeti emlékek, természeti sajátosságok védelmének fontosságáról is szólt, valamint arról, hogy milyen szerepet játszhat ebben a német Heimatschutzok mintájára létrehozott Műemlék- és Otthonvédelmi Szövetség. Emellett felhívta a figyelmet az iskolai nevelésnek a nemzeti öntudatban játszott szerepére. Az utóbbihoz, mint hangsúlyozta, az ismeretterjesztést szolgáló kiadványok (füzetek, tankönyvek, folyóirat, képeslapok) nagyban hozzájárulnak.<sup>86</sup>

Az előbbi fényében nem meglepő, hogy a műemléki ismeretterjesztésért Lechner Jenő igen sokat tett – a Bizottságon belül és annak kerekein kívül egyaránt.

Az elszakított területek emlékeinek bemutatása – miként erről rajzi vázlatok tanúskodnak – már 1920-ban felemerült. Akkor a Műcsarnok termeit kívánták tervekkel, fényképekkel, rajzokkal, szobormásolatokkal, népművészeti alkotásokkal megtölteni. A koncepciót Lechner Jenő dolgozta ki, megvalósítására azonban nem került sor.<sup>87</sup>

1922-ben a Nemzeti Szalonban terveztek műemléki kiállítást „Az elszakított területeken lévő műemlékek” címmel. A kiállítás Lechner Jenő koncepciója szerint készült,<sup>88</sup> és külön teremben mutatta volna be a délvidéki, az erdélyi és a felvidéki műemlékeket.<sup>89</sup> A kiállításához kísérő kötetet is terveztek, melyben a műemlékekről szó részt Lechner Jenő, a képzőművészetről szólót Divald Kornél, az iparművészetről szólót Csányi Károly írta volna.<sup>90</sup> A kiállítás és a kísérő kötet végül nem valósult meg. Lechner már 1921. decemberi, MOB bizottsági tagságról szóló lemondó



3. Lechner Jenő portréja. Führer Ilus rajza, 1927. Repr. Magyar Építőművészet 27. 1927. 10/12. [2.] 10-12.

azonban ellenállásba ütközött s ezért nem emelkedett törvényerőre. Horler 1996. i. m. 103., 129., 139.: 129. jegyzet: 6.

<sup>86</sup> Lechner Jenő: Műemlékek és műemlékvédelem Magyarországon. [1.] *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, 55, 1921, 32/33. 247-250; [2.] *uo.*, 34/35. 258-261.

<sup>87</sup> Lechner Jenő rajza a Műcsarnokba készítendő műemléki kiállítás tervével. 1920. június 19. Ld.: MDK MÉM, Lechner Jenő iratai, 3. doboz.

<sup>88</sup> Lechner először a felkérést visszamondta, ám végül a későbbi időpontban megnyíló kiállítás gondozását mégis elvállalta. Ld.: MÉM MDK, Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1921/274, 1921. december 27.; 1922/82, 1922. február 28.; 1922/132, 1922. március 23.

<sup>89</sup> A kiállítás termeinek alaprajzát ld. MÉM MDK, Lechner Jenő iratai, 3. doboz.

<sup>90</sup> MÉM MDK Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1922/41, 1922. január 31.

levelében visszaadta ezt a megbízást, pár hónappal később azonban egészen más (praktikus és szakmai) okokat nevezett a kivitelezhetőség akadályainak, mellyel tulajdonképpen odaszúrt a MOB korábbi vezetőségének: „a Bizottság terv és fényképtára teljesen rendezetlen, másrészt a MOB képgyűjteményében [...] félszázados működése után alig van csak a célra is felhasználható anyaga, ami van jórészt szégyenletesen silány, és megdöbbenően hiányos”.<sup>91</sup>

1930-ban a Nemzetközi Építészkongresszus alkalmából két helyszínen, a Műcsarnokban és a Nemzeti Szalonban mutatták be a kortárs magyar építészeti különböző irányzatait és az ország műemlékeit. A magyar „stíluskeresőket” bemutató részt a Nemzeti Szalonban állították ki, amelynek rendezése megoszlott Vámos Jenő (Feszl Frigyes), Gerő Ödön (Lechner Ödön), Györgyi Dénes (népi hagyományok) és Lechner Jenő (magyar történeti múltból építkezők) között.<sup>92</sup>

Lechner Jenő 1923. első felében az OMNIA mozgóképszínházban egy több alkalmas építészettörténeti előadásorozatot tartott. Ezt az előadásorozatot továbbiak követték, melyek szövegét a főváros támogatásával füzetes formában tervezték kiadni.

Lechner a műemlékek védelmét kiemelten fontosnak tartotta. Erről nemcsak a felső-magyarországi emlékek megőrzésének fontosságáról szóló cikkei tanúskodnak, hanem budapesti topográfiai kutatásai is. Amikor Budapest építőművészeti topográfiája készítése közben a Szentháromság u. 1.-ben Mátyás király korabeli vörösmárvány konzol töredékére bukkant, levelet írt Sipőcz Jenő polgármesternek, kérve őt, hogy segítse a töredéknek a Fővárosi Múzeumba szállíttatását.<sup>93</sup> A Topográfiából megszületett Budapest műemléki épületeit bemutató kötet gépiratában a várbeli épületek leírása kapcsán külön kiemelte az azokban várhatóan még előkerülő középkori kövek megóvásának fontosságát: „A várbeli épületek bontási munkái állandóan megfigyelés alatt is tartandók, mivel a falazatanyagból régi elpusztult műemlékekből vett faragott kőtöredékek kerülhetnek elő.”<sup>94</sup> A Budapest műemlékei-kötet 1924-es megjelenését követő évben rangos szakmai elismerést kapott, és a későbbi években további kiadását tervezték.<sup>95</sup>

A műemléki felfogásába ugyanakkor a töredékes emlékek teljes visszaépítésének lehetősége is belefért. A visegrádi és zsámbéki romokat teljesen rekonstruálandóknak, tulajdonképpen visszaépítendőnek javasolta.<sup>96</sup> Az esztergomi palotakápolna feltárásról utólag, az 1950-es években írt visszaemlékezése az épület váratlan felbukkanásának történetét rögzíti.<sup>97</sup>

<sup>91</sup> Uo., 1922/82, 1922. február 28.

<sup>92</sup> Fehér Krisztina – Krähling János: Az építészoktatás megtújulásának kérdései az 1930-as nemzetközi építészkongresszus műegytemi kiállítása kapcsán. *Építés-Építészettudomány*, 47. 2018. 135-167.

<sup>93</sup> 1921. november 13. MÉM MDK, Lechner Jenő iratai, 3. doboz.

<sup>94</sup> MÉM MDK, Tudományos Irattár, K 1654. *Budapest műemlékszerű épületeinek lajstroma*. Budapest építőművészeti topográfiája című kéziratából összeállította Lechner Jenő. [gépirat] Budapest, 1924.

<sup>95</sup> MÉM MDK, Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1925/107. 1925. március 29.; 1930/17. 1930. január 9.; 1930/32. 1930. január 15.

<sup>96</sup> MOB ülés jegyzőkönyve kivonat. [é. n.] MÉM MDK, Lechner Jenő iratai, 3. doboz.

<sup>97</sup> Kismarty-Lechner Jenő: Az esztergomi Árpádházi királyi palota feltárásiának regényes története. MÉM

Restaurálási munkái részint szintén a MOB-hoz kötődtek. Ilyen volt a Nemzeti Múzeum (1926–1927), az Egyetemi templom és a Papnevelde (1922, 1924), a régi budai Országház (1923–29) és a Bécsi kapu (1930) műemléki helyreállítása. A régi budai országház épülete és termei restaurálása kapcsán Lechner felvetette egyrészt a díszterem tükörcboltozattal való lefedését, másrészt javasolta, hogy a klarissza templomot kulturális intézmény céljaira használják.<sup>98</sup> Tizenöt évvel később inkább a klarissza templomot<sup>99</sup> látná itt szívesen visszaépítve. Ahogy a Várszínházat is szíve szerint visszaalakítaná karmelita templommá, sőt a pesti egykori Invalidus palota kápolnáját is legszívesebben eredeti formájában látná viszont.<sup>100</sup> A főváros eredeti formájában megőrzendő barokk emlékei között tartotta számon az óbudai Zichy- kastélyt, továbbá a kiscelli egykori trinitárius kolostor templomát.

Művészettörténeti, építészettörténeti források megőrzését tudósként is fontosnak tartotta. 1919-ben felhívta a MOB figyelmét az Iparművészeti Társulatnál lévő Pollack Mihály-féle tervekre, a Lánchíd és az Alagút rajzaira, valamint Petrik Albert fényképfelvételeire és javasolta, hogy azokat a Bizottság, mint illetékes, és az őrzésükre leginkább hivatott intézmény vegye át.<sup>101</sup>

A műemlékek helyreállításáról vallott elképzeléseinél úgy tűnik, az építész „rugalmas” ötletei néha felülírták a műemléki szakember felelős döntését, miként a Belvárosi plébániatemplom hajója elbontásának ideája esetében, ahol a neogótikus oltár helyére a Szépművészeti Múzeumból kölcsönzendő gótikus szárnyasoltárt vizionált (1938).<sup>102</sup> Döntéseinek és ítéleteinek változékonyságát mutatja, hogy ugyanabban az írásában másutt a belvárosi templom körüli bódék elbontása során napvilágra került gótikus kapuk és faragványok iránt lelkesedik.<sup>103</sup>

A 19. század magyarországi építészetről szóló, fent említett áttekintésében Steindlnek a kassai Szent Erzsébet-templomon végzett purista restaurálását éppúgy kora műemlékfelfogása tükrének tartotta, miként Möller István későbbi, gyulafehérvári, vajdahunyadi, kolozsvári tevékenységét. Az utóbbinál a stíluselemek szigorú felismerését és a modern helyreállítási elvek alkalmazását emelte ki.<sup>104</sup>

## LECHNER JENŐ, A TANÁR

Lechner Jenő számára a tudásátadásnak különböző formái, az ismeretterjesztés, és tanítás bizonyos, hogy ugyanarról a töről fakadtak. Ez utóbbit évtizedeken keresztül végezte, több építész- és művészgenerációnak adva át ismereteit a magyarországi újko-

MDK, Tudományos Irattár, Lymbus, Lux Kálmán hagyaték, K 1682.

<sup>98</sup> MÉM MDK, Tudományos Irattár, MOB-iratok, 1933/313. 1923. április 12.

<sup>99</sup> Mivel az egykori ferences és klarissza kolostor összeépült, lehetett az oka, hogy a minoritának titulálta az Úri utca egykori klarissza templomot. Lechner 1938. i. m. 32.

<sup>100</sup> Uo., 32., 33.

<sup>101</sup> MÉM MDK, Tudományos Irattár, K 2014/21/7. 1919. február 22.

<sup>102</sup> Lechner 1938. i. m.

<sup>103</sup> Uo., 31.

<sup>104</sup> Lechner 1945. i. m. 63., 106.

ri művészetről. 1905-től tanított egykori alma materében, a Budapesti József Műegyetemen. Előbb tanársegéd volt Nagy Virgil mellett. 1908-tól adjunktus, 1916-tól magántanár, 1923-tól mint nyilvános rendkívüli tanár, 1928-tól mint rendes tanár tartotta előadásait a magyarországi reneszánsz és barokk építőművészet témakörében. 1937-től a Képzőművészeti Főiskolán oktatott hasonló, építészettörténeti órákat. Előadásainak szövegei, részint hallgatói lejegyzésében, sokszorosítva,<sup>105</sup> részint évkönyvekben, illetve önálló kiadványokban megjelentek.<sup>106</sup>

Ezek az alaktannal is foglalkozó építészettörténeti előadások valószínűleg azért voltak újszerűek a hallgatók számára, mert a historikus ízlésű építész megközelítésében a 19. század, különösen annak második fele építészetének részletes bemutatását egy érintett – és éppen ezért elfoglaltságoktól sem mentes – személytől kapták. A szeretet, a gondosság és a lelkesültség fogalmai jól írják le Lechner Jenő viszonyát a múlt építészeti emlékeihez. Ezt az érzelmi megközelítést, mely sejthetően habitusának része volt, tanítványai egy része magáévá tudta tenni. Talán ebben a lelkesült tanári szerepben hitelesebb is volt, mint a tudós műemléki szakember „köntöseben”. A fentiek nyomán érthető, hogy a Lechner Jenő utáni építésznemzedék őt elsősorban, mint a tanárt és az elméleti szakembert (és kevésbé az építészt) őrizte meg emlékezetében. Az a nemzeti küldetésudat pedig, amely két háború közti történeti témájú írásaiban egyre nagyobb hangsúlyt kapott, helyét egy olyan tradicionalista, konzervatív szellemi világban jelöli ki, amely számára a második világháború után is természetes, otthonos közeget jelentett.

#### KISMARTY-LECHNER JENŐ PÁLYAKÉPE

Lechner Jenő (Budapest, 1878. augusztus 23. – Budapest, 1962. február 26.) [1942-től Kismarty-Lechner<sup>107</sup>], építész, építészettörténész, tanár. Édesapja: Lechner Gyula (1840–1914) ügyvéd, tanár, író; édesanyja: Uhink Mária Antónia (1841–1916) zongoraművész. 1902-ben szerzett építész oklevelet a Műegyetemen, majd 1905-től tanársegédként, illetve adjunktusként az Ókori Építéstani Tanszéken dolgozott. 1915-ben műszaki doktori képesítést nyert, 1918-ban magántanárit *A renaissance és barokk építészet Magyarországon* tárgykorban. Magántervezői működését Hauszmann Alajos mellett kezdte a budai várpalota művezetőségén, majd Warga

<sup>105</sup> *Építészeti encyklopédia. Lechner Jenő előadásainak vezérfonala.* Lejegyezte Éless István. Budapest [1932]. Az előadások sokszorosított jegyzetekben való megjelenítése a korban nem volt ismeretlen. Ld.: Nagy Virgil *Az ókori építés története című előadásainak vezérfonala.* Lejegyezte Lechner Jenő. Budapest, 1918.; Hüttl Dezső: *Középületek tervezése.* Lejegyezte Simkó Károly. Budapest, 1930-as évek.

<sup>106</sup> *Az ókori építés története.* Budapest, 1919. [?]; *Építészeti enciklopédia képekben. Az Országos Magyar Képzőművészeti Főiskolán tartott előadásaihoz vezérfonalul összeállította: Lechner Jenő.* Budapest, 1930.; *Építőművészet és képzőművészetek. Az Orsz. M. Kir. Képzőművészeti Főiskola Évkönyv, 1937/38 – 1938/39.* 60–88.; *A magyar építészet a renaissance korától a milléniumig. A szépművészetek könyve.* Budapest, 1940. 169–204.; *Az építőművészet kis tükre.* Budapest, 1940.; Lechner 1945. i. m.

<sup>107</sup> Lechner Jenő keresztlevélének másolata. Budapest, 1944. március 31. MÉM MDK, Lechner Jenő iratai, 3. doboz.

Lászlóval társulva készítette első építészeti terveit. Ezzel párhuzamosan elméleti munkákat írt, és építészettörténeti kutatásokat folytatott, mindenekelőtt a felvidéki késő reneszánsz építészet emlékeit tanulmányozta. Elképzelése szerint ebből a stílusirányzatból volna megteremthető a történeti alapú nemzeti építészet. Ebben a szellemben megvalósult építészeti munkái közül (kisebb családi házak mellett) kiemelkedik a sárospataki tanítóképző épülete (1909–1912, Warga Lászlóval), a Dembinszky u. 42. alatti iskola (1910), és saját bérháza a Mészöly utcában (1910). 1916-ban a Magyar Keleti Kulturközpont (Turáni Társaság) előadója lett, 1929-ben a Hollós Mátyás Társaság budai egyesülete tudományos szakosztályának,<sup>108</sup> valamint a Lechner Ödön Társaság építészeti bizottságának elnöke lett. Az 1930-as évektől József nádor korának klasszicista építészetéből kiindulva próbált meg nemzeti építőstílust formálni, próbálkozásai azonban megmaradtak a kísérlet szintjén, követőkre nem talált. 1928-tól 1943-ig a Képzőművészeti Főiskolán tanított. A Műemlékek Országos Bizottságának munkájába az 1910-es évektől fogva kapcsolódott be, 1917-től a Bizottság rendes tagja, 1920–1921 között előadója volt. Szerepe a MOB első világháború utáni tevékenységében legalábbis ellentmondásos volt. Elkészítette Budapest építőművészeti topográfiáját, és több fővárosi műemlék restaurálását végezte (Magyar Nemzeti Múzeum, volt budai országház, Egyetemi templom). Különböző efemer építészeti alkotás tervezésében vett részt (koronázási dekoráció, Mátyás templom, 1916; eucharisztikus főoltár, Hősök tere, 1938). Élete alkonyán monográfiában dolgozta fel nagybátyja, Lechner Ödön művészetét. Felesége: Unger Marianne (1880–1963). Gyermekai: ifj. Lechner Jenő (1908–1992) építész; Lechner Emil (1910–1964). Kitüntetések: Signum Laudis; 1916: a bolgár „Mérite Civile” tisztikeresztje; 1923: M. Kir. Kormányfőtanácsos; 1930: Corvin-koszorú.

#### KISMARTY-LECHNER JENŐ FONTOSABB ÍRÁSAI

*Építők zsebkönyve.* Budapest, 1904. [társszerző: Warga László]; *Modern és nemzeti építőművészet. Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Heti Értesítője,* 1908. május 3. 165–170.; *Építési enciklopédia.* 2. kiad. I–IV. Budapest, 1913–1914.; *Tanulmányok a lengyelországi és felsőmagyarországi reneszánsz építésről. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye,* 47. 1913. 397–415.; *Földült tűzhelyeinkért.* Budapest, 1915.; *Műemlékek a cs. kir. szab. Kassa-Oderbergi vasút mentén. A cs. kir. szab. Kassa-Oderbergi vasút és az üzemében levő h. é. vasutak személyszállító vonatainak valamint a tátrai h. é. villamosvasutak menetrendje.* Budapest, 1914. 64–74.; *A pártázatos reneszánsz építés Magyarországon határai körül.* Budapest, 1915.; *Szemelvények a Reneszánsz építés Magyarországon és határai körül című művészettörténeti tanulmányból.* Budapest, 1915.; *Magyar építészet és zsidókérdés. Huszadik Század,* 18. 1917. (35. köt.) 272–274.; *Renaissance építési emlékek Szamosújvárott. Építő Ipar – Építő Művészet,* 40. 1916. 305–308., 311–314., 317–321.; *Képek Buda és Pest fejlődésének történetéből.* Budapest, 1918.; *Az elszakításra ítélt Magyarország.* Budapest, 1920.; *A műemlékvédelem*

<sup>108</sup> MÉM MDK, Lechner Jenő iratai, 3. doboz.

*Magyarországon és jövő feladatai.* Budapest, 1921.; Műemlékek és műemlékvédelem Magyarországon. *Vállalkozók Lapja*, 1921. június 2. 2.; június 16. 2.; Műemlékek és műemlékvédelem Magyarországon. *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, 55, 1921, 32/33. 247–250.; 34/35. 258–261.; Nemzeti problémák az építőművészetben. *A Cél*, 14. 1924. január, 11–17.; A turáni népek művészete. *Turán*, 5. 1922. 179–192. Magyarország műemléki egysége. *Élet*, 1924. április 13. 144–146., május 11. 161–162., június 1. 184–186.; *Budapest műemlékei.* Szerk. Lechner Jenő. Bev. Klebelsberg Kuno, Sipőcz Jenő, Kertész K. Róbert. Budapest, 1925. [benne: Budapest műemlékei József nádor korától a főváros egyesítéséig. 183–244.]; *A Magyar Nemzeti Múzeum épülete 1836–1926.* Budapest, 1927.; A magyar építőművészet a XIX. század második felében. *Technikai fejlődésünk története 1867–1927.* 2. kiad. Bev. József Főherceg, Buday Béla. Budapest, 1929. 503–520.; Eklektikus szellemű építőművészetünk az utolsó 50 évben. *Az 50 éves Vállalkozók Lapja jubileumi albuma. A magyar építőművészet és építőipar 50 éve. 1879–1929.* Szerk. Lakatos Mihály, Mészáros L. Edgár, Óriás Zoltán. Budapest, 1930. 107–114.; *Jenő Lechner. Mit einer Einleitung vom Künstler.* Genf, 1930. Nemzeti vonások a magyar építőművészetben. *A magyar állam élete.* Szerk. Karczag Vilmos. Budapest, 1932. 79–88.; *Budapest városrendezési feladatairól.* Budapest, 1938.; Építőművészet és képzőművészetek. *Az Orsz. M. Kir. Képzőművészeti Főiskola Évkönyv*, 1937/38 – 1938/39. 60–88.; A magyar építészet a renaissance korától a millenniumig. *A szépművészetek könyve.* Budapest, 1940. 169–204.; *Az építőművészet kis tükré.* Budapest, 1940.; *A katolikus templomépítés liturgiai követelményei.* Budapest, 1942. (A Mérnöki Továbbképző Intézet kiadványai, XX. 17.); Lechner Ödön nem volt magyar? [*Deutsche Zeitung* 1942. január 6-i hírének cáfolata] *Magyar Nemzet*, 1942. január 11. 4.; A Víziváros múltja és műemlékei. *Magyar Építőművészet*, 1943, 10. 239–242.; *Építészetünk a XIX. század második felében.* Budapest, 1945. (A Mérnöki Továbbképző Intézet kiadványai. É. 30.); *Olgyay és Olgyay építészek = Architects Olgyay & Olgyay.* Szerk. Kismarty-Lechner Jenő, Móricz Miklós. Budapest, [1946]; *Lechner Ödön.* Budapest, 1961.

#### KISMARTY-LECHNER JENŐRŐL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Toroczkai Wigand Ede: Dr. Lechner Jenő. *Élet*, 1924. március 2. 89–90.; R: Dr. Lechner Jenő munkássága. *Magyar Iparművészet*, 31. 1928. 65–67.; Dr. Lechner Jenő 60 éves. *Vállalkozók Lapja*, 1938. augusztus 25. 5.; Lengyel István: Lechner Jenő. *Népszabadság*, 1957. március 27. 13.; Halácsy Dezső: Dr. Kismarty-Lechner Jenő. *Magyar Hírek*, 1958. október 1. 4.; Rados Jenő: Dr. Kismarty-Lechner Jenő. Születésének századik évfordulójára 1878–1962. *Magyar Építőművészet*. 1978, 5. 52–55.; Kismarty-Lechner Jenő. In: Gerle János – Kovács Attila – Makovecz Imre: *A századforduló magyar építésze.* Budapest, 1990. 79–82.; *Kismarty-Lechner Jenő (1878–1962). Kismarty-Lechner Loránd (1883–1963).* Az OMF Magyar Építészeti Múzeuma és a BTM Kiscelli Múzeumának közös kiállítása. 1990. december 4. – 1991. január 31. Szerk. Hadik András, Pusztai László, Ritoók Pál. Budapest, 1990.; Rákos Katalin: Budapest városrendezési problémái (1871–1948) különös tekintettel Kismarty-Lechner Jenő szerepére. *Magyar Építőművészet – Utóirat*, 4,



4. Stróbl Alajos: Lechner Jenő büsztje. *Jenő Lechner. Mit einer Einleitung vom Künstler.* Verlag „Meister der Baukunst” Aktien Ges. Genf, 1930.

2004, 5. No 22. 29-30.; Hajós-Baku Eszter: Kismarty-Lechner Jenő templomépítésze. A két világháború közötti katolikus templomépítészet útkeresései. *Építés-Építészettudomány*, 51. 2023. 51-76. Papp Gábor György: A felső-magyarországi reneszánsz építészet és a magyar nemzeti stílus. *A Haza építőkövei. Tanulmányok a 19. századi építészet köréből Sisa József tiszteletére.* Szerk. Farbak Péter, Farbakyné Deklava Lilla. Budapest, 2023. 45-58.

Révész Emese

## SUPKA MAGDOLNA (1914–2005)

INDULAT ÉS „MELODITÁS”

„Az igazi művészet se nem tudomány, se nem mesterség.  
Nem lélek nélküli cizellálás, és nem türelmes, józan leltározás,  
hanem a nagy gerjedés, a lélekfelhevülés megnyilatkozása,  
a lehető legegyszerűbb köntösben”

(Tornyai János)<sup>1</sup>

Bényi Eszter *Manna levelei* című szőnyegsorozatát édesanyja leveleinek mondat- és szótöredékeiből állította össze, felidézve azt a nagyívű pályaképet, amit Supka Magdolna bejárta, és amely őt kora élő művészetéhez kötötte.<sup>2</sup> Supka Magdolna pályaképét áttekintve felvetődik a kérdés: vajon egy művészettörténész életművének gerincét publikációi alkotják, vagy profilját kutatásai és művészetszervezői tevékenysége együttesen rajzolják ki? És vajon mindaz, ami ebből adatszerűen számba vehető és az utókor emlékezetébe felidézhető, mennyiben ragadja meg a tudós személyiségét – épp azt, ami a frakk (avagy esetünkben kosztüm) mögött pulzál? Supka Magdolna kapcsán az emlékező utódnak érdemes előre bocsájtania, hogy az őt ismerő pályatársak kivétel nélkül elsőprő erejű személyiségét emelik ki, azt a szenvedélyes hitet, amivel bizonyos művészeti ügyek és alkotók mellett kiállt, azt az intenzív elkötelezettséget, amivel a művészek bizalmát és tiszteletét elnyerte. A kortárs alkotók között ott-honosabban mozgott, mint történész kollégái körében. Beszédes, hogy születésnapjára évfordulóin nem a művészettörténész szakma adózott munkássága előtt, hanem művész pályatársai – műveiket kövte össze egy ünnepi „csokorba”.<sup>3</sup> Gulyás János *Manna* című filmjében számos alkotóművész fejezte ki tiszteletét, olykor egyenesen rajongó elismerését „Manna néni” iránt.<sup>4</sup> Ám ugyanakkor éppen 2013-ban közreadott válo-

<sup>1</sup> Idézi: B. Supka Magdolna: A drámai groteszk szerepe festészetünkben a művészetpszichológia szemszögéből. *Művészettörténeti Értesítő*, 13. 1964. 153. – újra közölve: Supka Magdolna: *A drámai groteszk. Válogatott művészeti írások*. Sajtó alá rend. Wehner Tibor. Budapest, 2013. 69.

<sup>2</sup> Bényi Eszter *textilművész*. Szerk. Bárd Johanna, Bényi Eszter. Budapest, 2017. o. n. A sorozat 2011-ben készült.

<sup>3</sup> *Supka Magdolnának. Manna néninek szeretettel. Grafikai kiállítás. Kiállítás katalógus / Fészek Galéria*. Bev. Szabó Júlia. Budapest, 1984.; *55 grafikus kiállítása Supka Manna tiszteletére*. Kiállítási katalógus / József Attila Könyvtár Kiállítóterme. Bev. Végvári Lajos. Miskolc, 1985.; „Magyarul európai”. *Száz éve született Supka Magdolna műtörténész. Emlékkiállítás a pesti Vigadóban*. Kiállítási katalógus / Vigadó. Bev. Wehner Tibor. Budapest, 2014.

<sup>4</sup> *Manna. (Supka Magdolna)*. Rendezte: Gulyás János. 2018–2020. – A filmben számos filmrészlet látható Supka Magdolnáról, ami szenvedélyes előadói stílusáról, személyiségének egész intenzív attitűdjéről képet ad.

gatott művészeti írásainak gyűjteménye világított rá arra, hogy a több mint fél évszázadon átívelő pálya során íródott önálló kötetek, tanulmányok és esszék nagyon is egységes gondolkör és értékrend mentén mozognak.<sup>5</sup> Supka figyelmének fókuszában mindvégig a művész személyisége, az alkotás lélektana állt, amit elsősorban saját kora figuratív, narratív és expresszív tendenciái mentén tudott megragadni, miközben különös érzékenységgel rezonált a rajz és grafika sajtószerű médiumára.

## ÚTKERESÉS, PÁLYAKEZDÉS

Pályája indulására nézve fontos körülmény, hogy erős intellektuális kisugárzással rendelkező családból indult. Édesanyja, Gere Gizella (1887–1966) tehetséges festő volt, 1912-ben az Iparművészeti Főiskolán megkezdett tanulmányait gyermekei születése miatt hagyta abba.<sup>6</sup> Édesapja Supka Géza (1883–1956) volt, aki Grazban régészetet és művészettörténetet, majd Kolozsváron bölcsészettudományokat tanult. Bár kezdetben elsősorban a honfoglalás kori régészet területén munkálkodott (1904-től a Magyar Nemzeti Múzeum régiségárának volt munkatársa, 1910-ben pedig monográfiát írt a Lehel kúrtjéről), szerteágazó tehetségének köszönhetően a történettudományok és a szépirodalom területén is sikereket ért el. Ám kutatásai mellett meghatározó volt kulturális szervező tevékenysége is, amivel 1926-ban megalapította kora meghatározó irodalmi folyóiratát, a *Literaturát*, valamint életre hívta az első alkalommal 1929-ben megrendezett könyvhetet, miközben publicisztikákat írt, aktív szerepet vállalt az unitárius egyházban és a hazai szabadkőműves mozgalomban is.<sup>7</sup> Ez a kétarcúság, tudományos kutatás és tudományszervezés, aktív kulturális közéleti szerepvállalás és a kortárs alkotókkal való eleven kapcsolat olyan vonások, amelyek 1914-ben született lánya, Supka Magdolna pályáját is jellemezte. A művészek jelenléte tehát a családi mindennapok természetes közege volt. „Apámnak rengeteg jó barátja volt, és én személyesen nagyon sok író, művész, mindenféle embert ismertem.” – írta később visszaemlékezésében Supka Magdolna.<sup>8</sup> Az írók mellett képzőművészek is gyakran megfordultak a szülők Bocskai úti lakásán, köztük Márffy Ödön, Kernstok Károly és Aba-Novák Vilmos is e szűkebb körhöz tartozott.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Supka 2013. i. m. – A tanulmánykötetet Supka Magdolna művészettörténeti írásainak és a róla szóló írásoknak a bibliográfiája zárja: i. m. 403–418.; Írásainak korábbi listája: Supka 1984. 3. i. m. (Néhány tétel az újabb bibliográfiában nem szerepel.)

<sup>6</sup> Fia, Supka Magdolna bátyja, Supka Ervin 1913-ban született (1913–1991), és szintén régész lett.

<sup>7</sup> Szalai Imre: Adalékok Supka Géza portréjához. *Irodalomtörténet*, 58. 1976. 159–164.; Féja Endre: Emlékezés Supka Gézára. *Tiszatáj*, 37, 1983, 8. 61–65.; *In memoriam Supka Géza*. Szerk. Kertész Róbert. Szolnok, 2003.; Bálint Gábor: Supka Géza folyóirata, a *Literatura* (1926–1938). *Magyar Könyvszemle*, 120. 2004. 29–50.

<sup>8</sup> „Apám abszolút szabadgondolkodó volt, nem igen ismertem olyan szabadságú embert, mint ő. [...] Történelemből, irodalomból, régészetből, még filozófiából is, érdekelte is minden. [...] Apám négy hangszeren játszott, hegedűt tanult, a többi nem. Hallás után játszott mindent.” – Supka Magdolna: A zsömlegróriás polihisztor. *Napút*, 3, 2001, 4. 4. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 399.

<sup>9</sup> A család 1920-ban költözött a 11. kerületi, akkor Lenke, ma Bocskai út 23–25. számú házba, ahol Supka Magdolna haláláig élt. – A konkrét művész neveket Gulyás János filmjében említette.

Talán e pezsgő, intenzív intellektuális háttérnek is köszönhetően, Supka Magolna pályája nem volt egyenes vonalú, a művészettörténeti hivatás mellett csak az 1950-es évektől, 40 éves kora után kötelezte el magát. Elemi iskoláit egy haladó szellemű, koelektált magániskolában végezte a Naphegyen, érettségét pedig 1932-ben a Veres Pálné Gimnáziumban szerezte.<sup>10</sup> Ugyanebben az évben megkezdte egyetemi tanulmányait, a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának német-olasz és művészettörténet szakán, ahol 1937-ben német és olasz nyelvből középiskolai tanári oklevelet szerzett. Egyetemi éve alatt kapcsolatba került Baktay Ervin körével, ahol asztrológiát tanult, sőt részt vett az 1932-től szervezett indiántáborok egyikében is.<sup>11</sup> Apja kifejezett kérésére már gimnáziumi éve alatt inasként dolgozott egy ékszerész mellett, majd egyetemistaként, 1933-ban Bruchsteiner ékszerész Vilmos császár úti műhelyében ékszerészegéd-oklevelet kapott, tanulmányai közben pedig, 1934-től két éven át Henger Antal ezüstgyárában dolgozott ékszerészegédként. Egy későbbi nyilatkozatában Supka olyan tudásként jellemezte az ékszerész-ötvösséget, amely majdani művészettörténeti pályáján segítségére volt a grafikai technikák könnyebb értelmezésében, abban hogy jobban értse a rézkarc és rézmetszet közti különbséget, a fémek fizikai és kémiai működésének elveit, a szerszámokkal megmunkált anyag viselkedési módját.<sup>12</sup> 1938-ban befejezett, a magyar úrihímezésről szóló disszertációja is még jobbára az ötvösség ornamentális, iparművészeti szemléletéhez közel álló téma volt.<sup>13</sup>

Művészettörténeti diplomája ellenére azonban egy időre egészen más irányba fordult érdeklődése. 1938-ban, huszonnégy évesen feleségül ment a családba régóta bejáratos Féja Géza (1900–1978) íróhoz, akit akkor fogtak perbe *Viharsarok* című könyve miatt, amely felkavaró erővel mutatta be a Tisza-vidéki parasztság súlyos szegénységét és egzisztenciális kiúttalanságát.<sup>14</sup> Bár e házasság rövid életűnek bizonyult, volt férjével annak haláláig bensőséges baráti viszonyt ápolt, amint azt író fia, Féja Endre által közreadott levelezésük is bizonyítja.<sup>15</sup> Rövid életű házassága

<sup>10</sup> Részletes életrajzi adatai: *Lélekben társak. Supka Magdolna és Féja Géza levelezése 1937–1976*. Sajtó alá rend. Féja Endre. Budapest, 2013. 557–558.; Supka 2013, i. m. 400–402. – Az említett magániskola a Nemes Aurélné Müller Mária vezette Tigris utcai iskola, a reformpedagógia fontos bázisa volt, a „családiskola” a fizikai munkát, kertészetet is beépítette pedagógiájába. – Donáth Péter: *A magyar művelődés és tanítóképzés történetéből. 1868–1958*. Budapest, 2008. 153.

<sup>11</sup> „Három és fél évig egyfolytában asztrológiát tanultam Baktay Ervintől. Indiántáborokat is szervezett a kismarosi szigeten. Engem is elvittek egyszer ide, egy kellemesen vegyes társaság volt: a miniszteri tanácsostól kezdve a Nemzeti Színház díszletezőjéig minden volt itt, művészek, tudósok, orvosok, jogászok.” – Supka 2001. i. m. 3.; Ld. még: *Indiánok a Duna partján. Baktay Ervin indián könyve*. Szerk. Főzy Vilma, Kelényi Béla. Budapest, 2019.

<sup>12</sup> Erre az összefüggésre Gulyás János filmjében utal.

<sup>13</sup> F. Supka Magdolna: *A magyar úrihímezés*. Budapest, 1938. (A budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai, 52.)

<sup>14</sup> Féja Géza: *Viharsarok. Az Alsó Tiszavidék földje és népe*. Budapest, 1937.; A perről: Zimonyi Zoltán. *Vihar a Viharsarok körül. Forrás*, 20, 1988, 3. 65–73.

<sup>15</sup> 1941-ben elköltözött, 1943-ban hivatalosan is elváltak. Az író házasságkötésükkor 8 éves fiát, Féja Endrét sajátjaként szerette, válásuk után is megmaradt kapcsolatuk. Egyebek mellett ő rendezte sajtó alá



1. Supka Magdolna Csohány Kálmán kiállítását nyitja meg, 1970 körül, mgt.

idején Supka színészi karrierrel próbálkozott: 1939-től színészetet tanult Hegedűs Tibornál, a Hunnia filmgyárban öltöztető és asszisztens volt, majd 1940-től Féja Magdolna néven különféle színházi és filmes produkciókban szerepelt.<sup>16</sup> A szakmában közkeletű anekdotaként élt, hogy ő volt Karádi Katalin lábdublőre a Halálos tavasz című film híres Ág utcai jelenetében.<sup>17</sup> Viszonylagos sikerei ellenére színészi karrierjét 1943-ban feladta, abban az évben amikor a bíróság hivatalosan is kimondta válását Féja Gézától. Szereplési vágyát, és azt a képességét, hogy szabadon beszélve le tudja kötni hallgatóságát, később kiállításmegnyitói kamatoztatta. Művész kortársai általános vélekedése szerint lebilincselő előadó volt.

1944-től Supka a Budapest Történeti Múzeumban dolgozott, előbb hivatali munkakörben, majd tudományos kutatóként, ahol különféle, iparművészeti gyűjteményrészeket dolgozott fel.<sup>18</sup> Ezzel párhuzamosan, 1945 és 1947 között Ágh Magdolna és Tatár Magdolna neven irodalmi elbeszéléseket, esszéket publikált különböző folyóiratokban, többek között az édesapja által szerkesztett *Világ* című lapban.<sup>19</sup> A szépirodalmi megformálás igénye, olykor érzékletes, költői hasonlatok alkalmazása későbbi, művészettörténeti írásait is jellemezte. 1948-ban pár hónapos olaszországi ösztöndíjra utazott, majd az év végén kiállítást rendezett a Budapest Történeti

Supka és Féja Géza levelezéskötetét. – Supka-Féja 2013. i. m.

<sup>16</sup> 1940-ben a Pesti Színházban, 1941-ben a Vígszínházban szerepelt, 1942-ben a Városi és a Pódium Írók Kabaréjának volt tagja. 1943-tól a Vígszínházban játszott, valamint a Pegazus Filmvállalatnál is dolgozott. – Adatok forrása: Hangosfilm. Filmenciklopédia. <https://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/feja-magdolna> - (Utolsó letöltés: 2022. július 10.)

<sup>17</sup> Említi: Hangosfilm. Filmenciklopédia; Szabó Júlia: Dr. Supka Magdolna köszöntése. *Supka Magdolnának* 1984. i. m. o. n.

<sup>18</sup> Hivatalosan 1943. december 20-án állt munkába. Az üveg-, porcelán-, érem-, plakett-, kisplasztika-, ötvös, textil-, fotó- és színháztörténeti gyűjtemények tárgyait dolgozta fel. –Supka-Féja 2013. i. m. 558.

<sup>19</sup> Supka Géza 1945–1949 között szerkesztette a *Világot*.

Múzeum biedermeier és empire üveg- és porcelánygyűjteményéből.<sup>20</sup> Az iparművészet története azonban csak rövid kitérőnek bizonyult, pályájának valódi fordulatát Bényi László (1909–2004) festőművésszel 1951 tavaszán kötött házassága hozta meg.<sup>21</sup>

Bényiben megvolt az a kettősség, a művész és a tudós párhuzamos gondolkodása, ami Supka Magdolnához is oly közel állt. Jogi tanulmányaival párhuzamosan, 1927–1931 között Bényi a Pázmány Péter Tudományegyetemen művészettörténetet is hallgatott, de végül a festészet mellett kötelezte el magát: előbb Aba-Novák Vilmos szabadiskolájába járt, majd 1933–1935 között Réti István mellett tanult a Képzőművészeti Főiskolán.<sup>22</sup> Miközben 1933-tól már kiállító művész volt, folyamatosan publikált képzőművészeti tárgyú írásokat is. Érdeklődési köre ösztönözte Supka Magdolnát, aki férje inspirációjára fordult az alföldi festészet felé; Bényi festőként a harmincas évektől dolgozott a Szolnoki Művésztelepen, művészeti íróként pedig kismonográfiát írt az alföldi festészet hagyományát képviselő Koszta Józsefről, Rudnay Gyuláról, a magyar realizmus tradícióját jelentő Paál László és Munkácsy Mihály festészetéről, foglalkozott a magyar festészet alföldi hagyományával és a nemzeti jelleg kérdéskörével – olyan témákkal tehát, amelyek később Supka kutatásainak irányát is meghatározták.<sup>23</sup> Ténylegesen közös munkájuk ennek ellenére csak kettő volt, Zichy Mihály 1953-as monográfiája, és Aba-Novák Vilmos 1962-es Magyar Nemzeti Galériában rendezett emlékkiállítás, amelyet Bényi rendezett, míg a katalógus bevezetőjét Supka Magdolna írta.<sup>24</sup> 1951-ben történt házasságkötésük idején Bényi a Múzeumok és Műemlékek Országos Központja Technikai Osztályának vezetője volt. Hivatali országjárásai közben jutott el a zalai Zichy-villába, ami ekkor gazdátlanul, romokban állt. Csicsery-Rónay István, a zalai Zichy Emlékmúzeum ügyének egyik legfőbb támogatója, így idézte fel ezt az időszakot: „1949-ben [...] az államvédelmi hatóság

<sup>20</sup> Gogolák Lajos: Pest-budai üvegek és porcelánok. *Magyar Nemzet*, 1948. december 21. 4.

<sup>21</sup> Röviddel a házasságkötés után, 1951 októberében megszületett kislánya, Bényi Eszter, aki felnőve textilművészként szerzett nevet. Féja Géának 1951. márciusi levelében számolt be a házasság tervéről – Supka-Féja 2013. i. m. 478. – „jó ideje jár hozzám, de tulajdonképpen emberileg nem is ismertük egymást” – uo.

<sup>22</sup> Aba-Novák Vilmos a Belvárosi Képzőművészeti Szabadiskolában tanított. Bényi életrajzai úgy fogalmaznak, hogy a főiskola „öztöndíjasa” volt. Ennek nincs nyoma a főiskola évkönyveiben. Ellenben arról beszámolnak az évkönyvek, hogy Bényi László „jogtudor” 1933–1935 között az intézmény jogásza volt. Valószínűleg emellett, magánúton tanulhatott Rétitől. – Maga Bényi László egy későbbi interjúban ezt mondta: „1933-ban egyéves ösztöndíjat kaptam a Képzőművészeti Főiskolára. Délelőtt adminisztratív munkát kellett végezni, ami nagyon is ínyemre való volt, mivel Réti Istvánnak, az akkori rektornak voltam a személyi titkára. Délutánom meg szabad volt, mivel akkor annál a mesternél dolgoztam, főleg Rudnaynál, ahová a szívem húzott.” – Kaposvári Gyula: Magyar művészek az 1958-as brüsszeli világiállításán. Beszélgetés Bényi Lászlóval, a magyar terem rendezőjével. *Magyar Múzeumok*, 3, 1997, 4. 30.

<sup>23</sup> Írásait ld.: Bálintné Hegyesi Júlia: *Bényi László festőművész bibliográfiája*. Szolnok, 1984.

<sup>24</sup> Bényi László – Supka Magdolna: *Zichy Mihály*. Budapest, 1953.; *Aba-Novák emlékkiállítás*. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Rend. Bényi László, B. Supka Magdolna. Bev. B. Supka Magdolna. Budapest, 1962.

emberei és párttitkárok feldúlták a múzeumot – még a falu iskolásai is Zichy-levelekbe csomagolták tízórajukat. Édesanyám riadóztatta az Országos Múzeumi Központot, amely Bényi László festőt küldte ki, hogy mentse meg a kifosztott múzeumot, szerezzék vissza az ellopott tárgyakat, és nyissa meg újra a kiállítást.<sup>25</sup> Friss házasokként ez volt az első közös munkájuk, a Zichy-levelek feldolgozásában Supka Magdolna is részt vett, amiről Féja Géjának 1951 májusában írt levelében is beszámolt.<sup>26</sup> Bényi László már ezt megelőzően is foglalkozott Zichyvel, 1951 júniusában az *Új Világ*ban mutatta be az újra rendezett műtermet, 1952-ben pedig ő rendezte Zichy emlékkiállítását a Szépművészeti Múzeumban.<sup>27</sup> Zichy 1953-ban megjelent monográfiáját (amely már az emlékmúzeum újonnan feldolgozott anyagára támaszkodott) feleségével, Supka Magdolnával közösen jegyezte Bényi László.<sup>28</sup> Supka első komolyabb kutatási területe Zichy Mihály munkássága volt, 1956-ban több publikációja Zichy grafikai munkásságára, azon belül is illusztrációira koncentrált – olyan területre, amely a későbbiekben is élénken foglalkoztatta.<sup>29</sup> Ez a Bényi Lászlóval közösen végzett munka vezette vissza Supka Magdolnát a művészettörténethez, aki az ötvenes évek végétől már rendszeresen publikált, és mind élénkebben vett részt a kortárs művészeti életben. Kezdetben inkább a 19. századi magyar művészet iránt érdeklődött, ekkor írta meg az első komolyabb összefoglalást Szemlér Mihály munkásságáról.<sup>30</sup> E kutatásai már a frissen alapított Művészettörténeti Dokumentációs Központhoz kötődtek, amelynek három éven át, 1954 és 1957 között volt munkatársa. Innen „igazolt át” 1957 nyarán a Magyar Nemzeti Galériába, a Grafikai Osztálynak egészen nyugdíjazásáig, 1981-ig munkatársa maradt. A múzeumot második otthonának érezte, ott végre szakmailag is

<sup>25</sup> Csicsery-Rónay István: Cseppben a tenger. *Zichy Mihály*. Szerk. Róka Enikő, Csicsery-Rónay István. Budapest, 2001. 16.; „Zichy hagyaték megmentése Bényi László érdeme, aki a Múzeumok Országos Központjának megbízásából járta az országot, és látta, hogy Zalában a gyermekeknek Zichy-levelekbe csomagolták a tízórait. Amit lehetett – könyvtárát, személyes tárgyait – megmentették, helyreállították, és berendezték múzeumát.” – Lőcsei Gabriella: Mint a fekete-fehér film. A vonal patrónája, Supka Magdolna 85 éves. *Magyar Nemzet*, 1999. augusztus 7. 19.

<sup>26</sup> „Az elmúlt hetekben vagy hat napig lent voltam Zalán (Somogy megyében), ahol Zichy Mihály lakott s műterme volt. Csuda kedves kis falu, s bár hajnaltól estig dolgozunk, mert rengeteg anyag van, jó pár ezer levél csak számomra, amit fel kell dolgozni, azért szépek voltak a reggelek. [...] Érdekes figura volt ez a Zichy. Most még egy hétre lemegyünk, mert 20-án nyílik a kiállítás ottan, Zichy házában; addig még sok munka van, szét volt dülva az egész műterem és könyvtár.” – Supka-Féja 2013. i. m. 491. – a zalai emlékmúzeum újrarendezve 1951. május 20-án nyitotta meg kapuit a közönség előtt.

<sup>27</sup> Bényi László: Zichy Emlékmúzeum. *Új Világ*, 1951. június 14. 6.; *Zichy Mihály Emlékkiállítás – grafikai művek*. Kiállítási katalógus / Szépművészeti Múzeum. Rend., bev. Bényi László. Budapest, 1952.

<sup>28</sup> Bényi-Supka 1953. i. m.

<sup>29</sup> Supka Magdolna: Az illusztrálás magyar klasszikusa. Zichy Mihály. *Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító*, 6, 1956, 4. 15–16.; Uő: Zichy Mihály ismeretlen rajzai. *Új Világ*, 1956. március 1. 6.; Uő: Zichy Mihály ismeretlen rajzai. *Szabad Művészet*, 10. 1956. 161–166. – újra közölve: Supka 2013. 313–325.

<sup>30</sup> B. Supka Magdolna: Szemlér Mihály 1833–1904. *Művészettörténeti Tanulmányok. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve*, 1957. 219–252.

magára talált, hiszen ott nyíltak meg előtte azok a területek – a kortárs festészet és grafika világa – amely mellett egy életre elkötelezte magát.<sup>31</sup>

## EMÓCIÓ A MŰVÉSZETBEN

1959-ben új területen, a művészetpszichológia témájában tette le névjegyét Supka, akinek *Szemponatok a képzőművészeti alkotótevékenység vizsgálatához* című tanulmányát a *Pszichológiai Tanulmányok* című sorozat második kötete adta közre.<sup>32</sup> A kézirat már évekkel korábban elkészült, és csak a Szovjet Kommunista Párt XXI. pártkongresszusán megfogalmazott tudománypolitikai fordulat tette lehetővé, hogy a „nyomdakészen elfektetett” írás közlésre kerüljön.<sup>33</sup> Az 1959-ben lezajlott moszkvai pártkongresszus zöld utat adott a korábban lényegében betiltott lélektan tudományának, különösen a mindennapi életben hasznosítható, a termelés eredményességét fokozó pedagógiai és munkapszichológia kutatásokat sürgetve.<sup>34</sup> A pszichológia tabusításának feloldása szinte azonnal érezhető volt itthon, a tudomány intézményi keretei feleledtek tetszhalott állapotukból.<sup>35</sup> A tudományos élet újra szerveződő kereteinek fontos összetevője volt az 1958-tól évente kiadott *Pszichológiai tanulmányok* című kötet, amely a lélektan különféle kutatási területeinek új irányait vázolta fel. Supka Magdolna tanulmánya e kötet művésztélektani részében jelent meg, a posztsztálinista időkben újra induló hazai művészetpszichológiai értekezések úttörő példájaként. A művészetpszichológiai téma bevezetéseként a kötetet szerkesztő, az MTA Pszichológiai Intézetét vezető Gegesi Kiss Pál két kisebb tanulmánya itt jelent meg. Bár Gegesi fő kutatási területe a gyermeklélektan volt, a képzőművészetek iránt különös fogékonysággal bírt, lévén 1945–1948 között az Európai Iskola egyik fő teoretikusa, s mint Forgács Hann Erzsébet szobrászművész férje, a művészeti alkotás lélektanára vonatkozóan közvetlen tapasztalatokkal is rendelkezett.<sup>36</sup> A kötetben közölt művésztélektani elmékedései nem

<sup>31</sup> Supka elmondása szerint, a Galériába Pogány Ö. Gábor hívta. (Gulyás János filmje). Vele együtt, 1957-től az új intézmény munkatársa lett férje, Bényi László is.

<sup>32</sup> B. Supka Magdolna: *Szemponatok a képzőművészeti alkotótevékenység vizsgálatához. Pszichológiai Tanulmányok*, 2. 1959. 465–482. – újra közölve: Supka 2013. 19–41.

<sup>33</sup> Supka Magdolna: A kártevés szennyes hordaléka. Az ihletrombolók labirintusában. *Új Idő*, 1, 1989, 2. 40–41. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 142.

<sup>34</sup> Szövegét 1960-ban magyarul is közzölték: A. A. Szmirnov: A pszichológia feladatai az SZKP XXI. Kongresszusa határozatainak tükrében. Elnöki megnyitó a Szovjet Pszichológiai Társaság I. kongresszusán Moszkvában 1959. június 29-én. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 17. 1960. 129–151.

<sup>35</sup> 1959-ben létrejött az MTA Pszichológiai Bizottsága, megalakult az MTA Pszichológiai Intézete, 1960-ban pedig újra indult a *Pszichológiai Szemle*. – Pléh Csaba: A magyar kísérleti pszichológia fejlődési íve 1950–2010 között. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 66. 2011. 669–693.; Kovai Melinda: *Lélektan és politika. Pszichotudományok a magyarországi államszocializmusban 1945–1970*. Budapest, 2016.; Máriási Dóra: Amikor a pszichológia a „kommunizmus általánosan kibontakozó építésének nagyszerű programjához” csatlakozott. Újraintézményesülés kritikai perspektívában. *Alkalmazott Pszichológia*, 16, 2016, 1. 63–79.

<sup>36</sup> *Gegesi Kiss Pál műgyűjteménye*. Kiállítási katalógus / Janus Pannonius Múzeum. Szerk. Nagy András. Pécs, 2008.



2. Supka Magdolna Tóth Menyhérttel és Schéner Mihállyal, 1976 körül, mgt.

szisztematikus tudományos kutatásokon alapultak, hanem két kiállítás, Ámos Imre és Márffy Ödön művei kapcsán fogalmazódtak meg.<sup>37</sup> Nem sokkal később, amikor az újraindult *Magyar Pszichológiai Szemlében* a Magyar Nemzeti Galéria frissen kinevezett igazgatója, Pogány Ö. Gábor összegezte a hazai művészpszichológia feladatait, a tudomány vizsgálódását három területre fókuszálta: „A művészpszichológia vonatkozásában három összefoglaló problémakör köré csoportosulnak a teendőik, az alkotómunka, a műélvezés, az ízlésnevelés köré.”<sup>38</sup> Supka tanulmánya, és ez irányú későbbi értekezései is a alkotáslélektan témájához kötődtek, a művészpszichológia adatszerűen talán legnehezebben megragadható területéhez.

Supka alapítója szerint a művészi alkotás kiindulópontja a művész személyes emóciója, a mű ennek tárgyiasult formája: a „képzőművészeti alkotások eszperantója az emóció, az az élménybeli tartalom, amelynek művészi kifejezése egyedül képes áthidalni a korok és társadalmak, földrészek és kultúrák, stíluskülönbségek távolságát, és képes felfedni rokonságukat.”<sup>39</sup> Nézete szerint a művészpszichológia ott szolgálhatja a művészettörténetet, hogy megfelelő teoretikus és fogalmi eszköztárral bír a mű előkészítését szolgáló folyamat leírására és értelmezésére. Biológiai hasonlaltal élve, a mű előkészítő fázisát Supka a méhen belüli fejlődéshez hasonlította: „Az a benső

<sup>37</sup> Gegesi Kiss Pál: A művészet célja. *Pszichológiai Tanulmányok*, 2. 1959. 449–455. és Uó: A művészet jelentőségéről. Uo. 457–462.

<sup>38</sup> Pogány Ö. Gábor: A művészpszichológia feladatairól. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 17. 1960. 281–283

<sup>39</sup> Supka 1959. 32. jegyzetben i. m. 465. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 19.

tevékenység, amellyel a művész megragadja, érleli es előkészíti egy-egy konkrét művét – csakúgy mint az ember fogamzásának és embrionális fejlődésének képlete az orvostudomány számára – magában viseli a mű alapjellegét, tartalmi es formai felépítését, így hat az alkotótevékenység természetének pontos felderítése, s a művészettörténet számára a biológiai ismeretekhez hasonló, alapvető támpontot jelentene.” Azt Supka is hangsúlyozza, hogy ez egy nehezen megragadható, jobbra utólag rekonstruálható folyamat, amely két módon közelíthető meg a kutató számára, egyrészt az alkotók szóbeli vallomásai (emlékiratok, interjúk), másrészt vázlatai révén. Módszertanát mintegy demonstrálva, tanulmányában alkotói vallomásokat idézett, elsősorban Karl Eugen Schmidt szöveggyűjteménye nyomán.<sup>40</sup> Ruskin, Rodin, Delacroix, és különösen Goya, Millet és Van Gogh szavaival egyaránt azt kívánta bizonyítani, hogy az alkotás heves, indulati érzelmi állapot, ami a személyiség világlátásának és pszichikai állapotának közvetlen lenyomata. „Mindkét nézetből az derül ki, hogy a téma hitelét a kifejezés ereje, igazsága adja meg, hogy a téma eszköz a művész mondanivalójának, egyéniségének megnyilatkozására, az emberhez való közeledésre.” – fogalmaz Goya és Millet kapcsán.<sup>41</sup> Az érzelmi inspiráció és kifejezés előtérbe helyezésével Supka a valóság leírása helyett annak szubjektív expressziójára helyezte a hangsúlyt, ezzel az expresszív kifejezés hitelét hangsúlyozva a realizmussal szemben. 1960 körül modernista program, határozott állásfoglalás volt ez az expresszionista kifejezőmód mellett.

Supka művészetlélektani gondolatainak inspirációjaként utalt André Malraux *Psychologie de l'art* címen kiadott nagy hatású opusára, amely a *Le musée imaginaire* sorozat részeként az emberi tárgyalakotás nemzetek fölötti, korokon átívelő, univerzális vonásait hangsúlyozta.<sup>42</sup> Ez a kötet jelentett számára közvetlen mintát ahhoz az albumhoz, amit az 1958-es brüsszeli világkiállítás számára tervezett. A világkiállítás égisze alatt eredetileg két nagy képzőművészeti tárlatot terveztek, az egyik, a történeti alapon szerveződő a 20. század modern művészetet mutatta volna be, a másik pedig enciklopédikus alapon általános kultúrtörténeti áttekintést nyújtott volna. A kettő közül azonban csak az első nyitotta meg kapuit *50 ans d'art moderne* címen, míg a *L'homme et l'art* című, történeti korokon átívelő, egyetemes léptékű vállalkozás nem valósult meg.<sup>43</sup> Utóbbi koncepcióját, amely az általános emberi vonatkozásokat kívánta hangsúlyozni különböző korok és kultúrák műalkotásain keresztül, erősen inspirálta André Malraux *Le Musée imaginaire* című műve, tárlatként annak fizikai formába öltött változata lett volna. A tárgyakat történeti összefüggések helyett olyan univerzális témák köré csoportosították volna, mint anyaság, szerelem, születés, halál, munka, játék, háború, vallás... Supka Magdolna vélhetően férje és kollégája, Bényi László révén kapcsolódott be a szervezésbe, aki a magyar pavilon tárlatának

<sup>40</sup> Karl Eugen Schmidt: *Künstlerworte*. Leipzig, 1906.

<sup>41</sup> Supka 1959. i. m. i. m. 472. – Supka 2013. i. m. 28–29.

<sup>42</sup> André Malraux: *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*. I–III. Paris, 1947–1950.

<sup>43</sup> Nikolas Drosos: *Reluctantly Global: "Fifty Years of Modern Art" at the 1958 Brussels Expo*. 2017. november. Post. Notes on art in global context. MoMA - <https://post.moma.org/reluctantly-global-fifty-years-of-modern-art-at-the-1958-brussels-expo/> (Utolsó letöltés: 2022. június 22.)

rendezésére kapott felkérést.<sup>44</sup> Supkát ekkor már művészetpszichológiai kutatásai révén élénken foglalkoztatta az érzelmek kifejezésének megjelenése a művészetben, így értesülve a készülő *L'art et l'homme* című tárlatról Emóció a művészetben (Máshol: Az érző ember a művészetben) címen összeállította egy művészeti album szinopszist. A tervezetet örömmel fogadta az Expo fő kurátora, Emile Languy, a Művészeti Alap pedig Cserépfalvi Imre felajánlásával együtt támogatta kiadását. Koncepcióját Supka röviden a *Műterem* című folyóiratban közölt cikkében vázolta, kiemelve, hogy abban a magyar művészet egyetemes kontextusban jelenne meg.<sup>45</sup> A tervezett kötet két nagy egységből állt volna: az egyik az alkotóművész munkáját, környezetét, a másik pedig az ember lélektani állapotainak ábrázolását, érzelmi, indulati állapotainak képeit foglalta volna magában.<sup>46</sup> A képválogatás már készen volt és Supka bevezető szövegét is lefordították franciára, amikor az utolsó pillanatban keresztülhúzták az album megjelenését.<sup>47</sup>

A műalkotás emocionális inspirációinak felkutatása, érzelmi alapú interpretációja Supka egész művészettörténelmi attitűdjének alapját képezte. Az 58-as vállalkozásra visszaemlékezve így fogalmazott: „A művészet: vagy élet, vagy nem művészet. Át kell hogy járja az embert, mint a szerelem. Meg kell hogy indítsa a vér keringését. Kell, hogy elsápasszon, vagy arcunkba kergesse a vért. Értékét nem csupán az esztétikai szép szabja meg, mely 'önmagáért tetszik', hanem a hő is, amelyet bennünk okozni tud. Hő pedig attól támad bennünk, ha egy műalkotás valamit mélységesen ki tud fejezni, s ezáltal emóciót, a lélek és a szellem megindultságát váltja ki.”<sup>48</sup> Az a művész-kör, akikkel intenzíven foglalkozott, az ezt követő években körvonalazódott, de az alkotókhoz és műveikhez fűződő személyes viszonyát mindvégig az alkotás legbelső, lélektani indítékait kutató kíváncsisága mozgatta. „Mindig is a művészetek keletkezésének rejtélye volt műtörténelmi tünődéseim éltető lángja, rendhagyó feltevéseim ellenpróbája. Egy-egy kivételes alkotóegyéniség szuggesztivitásának nyitját keresve úgy találtam, hogy leginkább az ihletődésük jellegén keresztül lehet alkati sajátosságukat megközelíteni. Már műveik látványa is magában hordja a képi motívumok tágabb és elvontabb jelentését, titkos tartalmak komolyságát vagy melankóliáját. Szóval azt

<sup>44</sup> Kaposvári 1997. i. m. 29–31.; Róka Enikő: A magyar pavilon Brüsszelben. *Mutató nélkül. B. A. úr X-ben. Gróf Ferenc kiállítása a Kiscelli Múzeumban*. Kiállítási katalógus / Kiscelli Múzeum. Szerk. Róka Enikő. Budapest, 2016. 46.

<sup>45</sup> „Átböngésztük a kiállításra jelölt alkotások eddigi jegyzékét: a halhatatlan mesterek örökbecsű remekműveinek szépsége lenyűgöző. Azután, érthető kíváncsisággal, képzeletben közibük csúsztattunk egy-egy Tornyait, Mednyánszkyt, Munkácsyt, Kosztát, Rudnayt, Egryt, Csontváryt, Rippl-Rónait és élő mestereink néhányát, s az arany nem szürkült el, sőt izzóban tüzelt.” – Supka Magdolna: Ember és művészet: Tünődés a világkiállítás eszméjéről. *Műterem*, 1, 1958, 1. 33.; Ld. még: Supka Magdolna: Az idők hírnöke. Előszó egy kéziratban maradt könyvhöz. *Kortárs*, 34. 1990. 143–145.

<sup>46</sup> Supka Magdolna: *Az érző ember a művészetben*. Gépirat. A könyv kéziratának több változata és a több mint 300 illusztráció jegyzékei a szerző hagyatékában találhatóak. – Ezúton köszönöm Bényi Eszternek a kutatásban nyújtott segítségét.

<sup>47</sup> Kaposvári 1997. i. m. 29–31.

<sup>48</sup> Supka 1990. i. m.

a fajta lelki-szellemi atmoszférát, mely – ha eléggé erős és bensőséges – elárulja az alkotói révület, de legalábbis a sugallatkeresés természetét.” – fogalmazott Lóránt János festészete kapcsán.<sup>49</sup>

## A DRÁMAI GROTESZK ÉS ABA-NOVÁK

Supka alkotáslélektani teóriájának középpontjában tehát az indulati-érzelmi élmény hatása és annak individuális kifejezése állt. Bár 1959-es tanulmányában még nem kapcsolta össze ezt a látásmódot konkrét stílusjegyekkel, művészeti példáiból nyilvánvaló, hogy egyfajta expresszionizmusról beszél. Az expresszionizmust a szocialista realizmus ideológusai az ötvenes évek elején kispolgári, a valóság formáit eltorzító látásmódként bélyegezték meg, és iktatták ki a legitim stílusok szűkre szabott eszköztárából.<sup>50</sup> Az expresszionizmus „rehabilitálása”, visszaemelése a hivatalos művészet körébe az ötvenes évek második felében indult meg. Kassák Lajos és Pán Imre a modern izmusokat számbavevő 1957-ben a *Nagyvilág*ban megjelent közös tanulmányában Herwarth Waldent idézve így fogalmazott: „Az expresszionizmus világnézet [...] nem fogalmak, hanem érzelmek világnézete és kizárólag az ember belső világát fejezi ki.”<sup>51</sup> E folyamat részeként értelmezhető a Derkovits-vita, Aba-Novák Vilmos művészettörténeti ártérkelésének megindulása, és ehhez kapcsolódik Supka Magdolna által a hatvanas évek elején kidolgozott „drámai groteszk” fogalma is.

A kifejezést Supka 1964-ban a *Művészettörténeti Értesítő*ben megjelent tanulmányában vezette be.<sup>52</sup> Amint annak címe – *A drámai groteszk szerepe festészetünkben a művészetpszichológia szemszögéből* – is hangsúlyozta, az értekezés szerves folytatása volt Supka művésztélektani kutatásainak. Ahogy bevezetőjében is fogalmazott, olyan formai eszköztárról van szó, amelynek kiindulópontja a *művészi indulat*: „Speciálisan művészetpszichológiai feladatnak tűnt tehát, hogy a drámai groteszkhez való alkotói hozzáállás elemzésével kissé meggyorsítsuk a szellemi vérkeringést e téma körül, emberközelségbe hozzuk a művész indulatát, s egyben utat vágjunk számára a felfokozott expresszió elleni hallgatolagos tilalmak vagy értetlenség bozótjában.”<sup>53</sup>

<sup>49</sup> Supka Magdolna: Nomád pasztorál. Lóránt János művészetéről. *Kortárs*, 36. 1992. 82. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 367.

<sup>50</sup> Ez a nézőpont visszavezethető az 1937–1938-ban a moszkvai *Das Wort* című folyóiratban lezajlott expresszionizmus-vitához, amelynek egyik kiindulópontja Lukács György 1934-es *Az expresszionizmus nagysága és bukása* című értekezése volt. – Ld.: *Vita az expresszionizmusról*. Szerk. Illés László. Budapest, 1994. A neomarxista filozófiai vita érvrendszere visszhangzik az ötvenes évek sztálinista esztétikájában is: „Az egész expresszionista művészet nem egyéb, mint a polgári művészet dekadenciája. Csak azért mutatta magát annyira forradalminak a polgár előtt, mert feloldotta annak az utánzó művészetnek formáit, amelyet a polgár a saját művészetének tartott.” – Hevesy Iván: A polgár és művészete. *Szabad Művészet*, 2. 1948. 98.

<sup>51</sup> Kassák Lajos – Pán Imre: A modern művészeti irányzatok története. Az expresszionizmus. *Nagyvilág*, 2. 1957. 279.

<sup>52</sup> B. Supka 1964. i. m. 148–154. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 52–79.

<sup>53</sup> Uo., 148. – 52.

A látásmódot „expresszív realizmusként” jellemezte, amely a valóság érzelmileg fel-fokozott formái átíratát eredményezi: „Az a groteszk, amelyről szólunk, a valóság, a súlyos valóság intenzív, elkenhetetlen közlésére törekszük, ezért mondanivalóját, festői jelzőit kiélezi, magasra fokozza.”<sup>54</sup> Nem gúnyos vagy humoros groteszkről van tehát szó, hanem az indulati kifejezést szolgáló patetikus, drámai forma eljárásról. Példaként a középkori oltárképek kifejező gesztusait, mimikáját, az érzelmi állapotok által eltorzított testi formáit hozza. Keletkezését a művész által megélt, intenzív élményre vezeti vissza. A létrejött mű ily módon nem a valóság közvetlen leképezése, hanem képzeleti aktus, ami az emocionálisan megélt élmény felidézése által, érzelmi-indulati alapon jön létre.<sup>55</sup> Lélektanilag úgy írja le a jelenséget, mint „amellyel a művész a témát egyrészt felidézi, másrészt a műben aktivizálja. [...] A pszichológiából ismert primer inadekvát asszociációs folyamathoz hasonlóan, úgy tudja megteremteni az egykori élménybe, a múltba kapcsolást, hogy mentesül a szabályos asszociációs menetrend törvénye alól, közvetlenül kapcsol át élményének centrumára.”<sup>56</sup> Ez a „művészi rögeszme” ölt formát tehát a műben, amit a befogadó elsődlegesen emocionális alapon, „érsátvitel” révén él újra.<sup>57</sup> Konkrét művészeti példaként Kosztja József „nappali éjszakáit”, Hollósy Simon *Rákóczy indulóját*, Munkácsy Mihály, Zichy Mihály, Gyárfás Jenő, Mednyánszky László és Derkovits Gyula festésétét említi. Az esszé jellegű (jegyzetek nélküli) tanulmányt két festményvázlat reprodukciója kíséri: Gyárfás *Tetemrehívásának* és Derkovits *Menekülők* című képének tanulmányai.

Noha kézenfekvő volna, Kondor Béla neve nem merül fel a példatárban, habár a drámai groteszk fogalmának talán a legtisztább megfogalmazója a korban. Mindazonáltal a fogalom igen jól használhatónak bizonyul a hatvanas évek elején a szocialista realizmus alternatívájaként jelentkező figuratív, expresszív realista tendenciákra.<sup>58</sup> Azon kortárs művészek nagy része, akikkel Supka az évtized elejétől foglalkozott, e körbe sorolhatóak, közülük kiváltképp Kohán György és Tóth Menyhért festészete. A fogalom kidolgozása Supka életművében azonban nem kortárs alkotóhoz, hanem Aba-Novák Vilmos festészetéhez kötődik, akinek kapcsán először boncolgatta mélyebben a groteszk jelenlétét, és akit a drámai groteszk *par excellence* képviselőjének tekintett.

Aba-Novák Vilmoshoz már fiatalon személyes ismeretség kötötte Supka Magdolnát.<sup>59</sup> Arra azonban csak jóval később vállalkozott, hogy művészettörténetileg

<sup>54</sup> Uo., 148. – 53.

<sup>55</sup> Nostalgianak nevezi a folyamatot: „így valamely konkrét látvány, vizuális, vagy gondolati-érzelmi élmény nem okvetlenül a valóságban, objektíve legjellemzőbb karakterét nyeri el a művész képzeletében, hanem azt, amely a művészre magára nézve sajátos.” – uo., 151. – 61.

<sup>56</sup> Uo., 151. – 63.

<sup>57</sup> Uo., 152. – 64–65.

<sup>58</sup> A groteszk és a bahtyini groteszk test megjelenéséről a kor művészetében: Révész Emese: *Mese, mítosz, história. Archaizálás és mágikus realizmus az 1960–70-es évek magyar művészetében*. Kiállítási katalógus / Vaszary Galéria. Balatonfüred, 2021. 94–103.

<sup>59</sup> Első férjével, Fėja Gézával 1937 szilveszterét a festő lakásán ünnepelték: Supka-Fėja 2013. i. m. 59.

feldolgozza az életművet. 1955 elején már arról számolt be Féja Géznak írt levelében, hogy a festő levelezését olvassatja.<sup>60</sup> Első publikációjával, amely 1960-ban jelent meg a Magyar Nemzeti Galéria Közleményeiben, a festő körül uralkodó két évtizedes csendet törte meg.<sup>61</sup> Aba-Novák életművét az ötvenes években a Horthy-rendszerben való szerepvállalása, egyházi és politikai megrendelésre készült falképei helyezték partvonalra.<sup>62</sup> Tanulmányában Supka Aba-Novák festészetének két sajátosságát emelte ki, azt hogy mind formanyelvében mind narratív stratégiájában képes volt szintézist teremteni a modern nyugati törekvések és a lokális (nemzeti) sajátosságok között. Megfogalmazása szerint egyedi stílusával, az izmusok eredményeit kamatoztatva, de a figuratív elbeszélés körén belül maradván „a magyar korszerűség, a modern nemzeti festészet alapjait veti meg.”<sup>63</sup> Irodalmi hasonlaltal élve úgy írta le, hogy a két háború közötti magyar festészetben belül a lírai vonalat képviselte a Gresham-kör, a drámait Derkovits, míg Aba-Novák egy „új epikus” szemlélet megteremtője. Supka a modern népeletkép megteremtőjeként aposztrofálta Aba-Novákot, aki: „Tudatosan képviseli a l'art pour l'art-al szemben a témafestést, s ezzel kapcsolódik – festészetének modernségében is – nemzeti hagyományaink egyik fontos jellemvonásához.”<sup>64</sup>

Igazi áttörést jelentett, amikor 1962-ben a Magyar Nemzeti Galéria megnyitotta Aba-Novák emlékkiállítását. A tárlatot a festő egykori tanítványa, Bényi László rendezte, a katalógus bevezetőjét pedig Supka Magdolna írta. E tanulmányában ismét „a festői elbeszélés modern mestereként” jellemezte Aba-Novákot, némileg kikacsintva a jelenkor felé, ahol ismét teret nyertek a narratíva új törekvései.<sup>65</sup> Emellett ekkor emelte ki először Aba-Novák szemléletének *groteszk* vonásait, ekképp definiálva a kifejezést: „A groteszk a valóság kihegyezése, magasra fokozása. Nem az eszményítés ellenpólusa, mert nem a rútat, a torzát keresi, a széppel, a harmonikussal szemben, hanem a jellemzetest ragadja meg a valóság elemzése közben, a döntő vonások kiemelésére.”<sup>66</sup> Emellett hangsúlyozta Aba-Novák nézőpontjának plebejus, alföldi jellegét: „Aba-Novák polgári származású művész. Témái azonban plebejus tartalmúak és érzésűek, a nép, a falu és a külváros életéből merítettek. Elsősorban a szegényparasztság élete foglalkoztatta.”<sup>67</sup> Ezzel kijelölte azokat a pontokat, amelyekkel a szocialista művészet kánonjának körén belül került

<sup>60</sup> Uo., 525.

<sup>61</sup> B. Supka Magdolna: Les particularites nationales de la peinture d'Aba-Novak / Aba-Novák festészetének nemzeti sajátosságairól. *A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei / Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise*, 2. 1960. 79–86., 175–177.

<sup>62</sup> „Aba-Novák sokáig művészettörténetírásunk tabui közé tartozott. Nem szakmai, hanem politikai okai voltak ennek.” – fogalmazott Supka kandidátusi védése kapcsán Németh Lajos. - B. Supka Magdolna „Aba-Novák Vilmos” című kandidátusi értekezésének vitája. *Művészettörténeti Értesítő*, 20. 1971. 235.

<sup>63</sup> Uo., 175.

<sup>64</sup> Uo., 176.

<sup>65</sup> „a műkritika sorompói megnyíltak a néhai „irodalmi” rém, a tematika előtt.” - B. Supka Magdolna: Aba-Novák Vilmos (1894–1941). *Aba-Novák Vilmos emlékkiállítása* 1962. i. m. 7. - újra közölve: Supka 2013. i. m. 174.

<sup>66</sup> Uo., 8. - 176.

<sup>67</sup> Uo., 9. - 177.

Aba-Novák festészete, mint a nemzeti modernizmus, plebejus szemléletű, népéletre fogékony, figuratív narráció képviselője.

Éveken át tartó kutatásait Supka 1966-ban megjelent Aba-Novák monográfiájában összegezte. Ebben esztétikai elvei, művészeti törekvéseinek rekonstruálására felhasználta a festő családjánál fennmaradt levelezést; adatgyűjtését az alkotó özvegye és az egykori pályatársakkal készített interjúi is segítették.<sup>68</sup> Bár adatközlése, tényyszerűsége nem mindenben felel meg a mai tudományos elvárásoknak, gazdag képanyaggal kísért monográfiája hosszú időn át az Aba-Novák festészetére vonatkozó egyetlen forrás volt.<sup>69</sup> Elemzésének szempontrendszere a korábbi alaptételeket követte: az életművet a magyar népeletképfestészet hagyományának szerves részeként értelmezte, amely a zsánerkép stílus modernizálására tett sikeres kísérletet.<sup>70</sup> Látásmódjának jellemzésére a drámai groteszk fogalmát alkalmazta.<sup>71</sup> Az életművet pedig egyfajta középutas, a modern izmusoktól és a konzervatív törekvésekről egyenlő távolságban álló törekvésnek tekintette, amit előbbiből figurális-elbeszélői hajlama, utóbbiból izzó koloritja és groteszk hangvétele távolított el.<sup>72</sup> E monográfiáját nyújtotta be Supka kandidátusi értekezésnek. Ennek 1971-ben közreadott vitájában Németh Lajos és Végvári Lajos a dolgot elsősorban nem kutatás-módszertani érvek mentén bírálták, hanem kifejezetten ideológiai alapon, rámutatva, hogy a szerző elkente azt az etikai kérdést, hogy Aba-Novák milyen módon kötődött a Horthy-éra hivatalos megrendelőihez, megkerülve annak kibontását, hogy monumentális alkotásai hogyan váltak az állami politikai reprezentáció részévé.<sup>73</sup>

Aba-Novák festészete végigkísérte Supka Magdolna munkásságát. A történeti hagyományból benne testesült meg legtisztábban az az izzó festői hév, az a nagystílus, epikus festői univerzum, ami maradéktalanul kitöltötte Supka saját esztétikai ideálját. Idővel már nem tudományos problémaként, hanem társadalmi ügyként kezelte, amikor az 1980-as évektől azért kardoskodott, hogy az 1937-es párizsi világkiállítás magyar pavilonjában szereplő, francia–magyar barátságot ábrázoló, a székesfehérvári múzeumban rejtőző kettős pannó újra láthatóvá váljon a nyilvánosság számára. Supka erőteljes fellépésének nagy része volt abban, hogy a pannót 1991-ben ideiglenesen kiállították, majd restaurálása után, 2003 óta biztosítják, hogy évente egyszer pár hétre ismét láthatóvá váljon.<sup>74</sup> Élete utolsó éveiben, de még a betegágyon is, Supka

<sup>68</sup> „a műkritika sorompói megnyíltak a néhai ‘irodalmi’ rém, a tematika előtt.” – B. Supka Magdolna: Aba-Novák Vilmos (1894–1941). *Aba-Novák Vilmos emlékkiállítása* 1962. i. m. 7. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 174.

<sup>69</sup> Tudománytörténeti kitekintés: Molnos Péter: *Aba-Novák*. Budapest, 2006. 66–69.

<sup>70</sup> „műveinek tartalma az ‘életesség’ – és előadói műfaja: az elbeszélés és annak epikus hangvétele azok a lényeges jegyek, amelyek őt a l’art pour l’art-ral szembe állítják; behelyezi a magyar népeletképi hagyományokba – Supka 1966, 65. jegyzetben i.m. 8-11.; Az életkép műfajáról írt külön összefoglalója: B. Supka Magdolna: *Életképek a Magyar Nemzeti Galériában*. Budapest, 1974.

<sup>71</sup> Supka 1966. i. m. 94.

<sup>72</sup> Uo., 95.

<sup>73</sup> Supka 1971. i. m.

<sup>74</sup> Supka Magdolna: Múzsák, kik nem hallgatnak. *Kortárs*, 35. 1991. 47–50. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 151–154.; A pannó felállítása körüli vitákról: *Az Aba-Novák dosszié. Szöveggyűjtemény Aba-Novák*

## 5 GRAFIKUS KIÁLLÍTÁSA



## SUPKA MANNA TISZTELETÉRE

3. Rékassy Csaba rézmetszete Supka Magdolna 70. születésnapja tiszteletére, a Miskolci Galéria kiállítási katalógusának borítóján

a pannó művészettörténeti feldolgozásán fáradozott, a műről szóló izzó hevületű írásait lánya, Bényi Eszter szerkesztette posztumusz albummá 2008-ban.<sup>75</sup>

### EGY MÁSIK KÁNON JEGYÉBEN

Ugyanabban az évben, amikor a drámai groteszkről szóló esszéje megjelent, *A magyar képzőművészet költői* címmel a *Művészet* adta közre Supka egy írását.<sup>76</sup> A szöveg eredetileg a varsói *Przeгляд Artystyczny* című képzőművészeti folyóiratnak készült, és arra vállalkozott, hogy négy kiválasztott magyar festő rövid bemutatásával nyújtson képet a külföldi közönségnek a hazai új képalkotói tendenciákról. Sokat elárul Supka kortárs művészeti preferenciáiról a kiválasztott négy alkotó: Kondor Béla, Csohány Kálmán, Tóth Menyhért és Kohán György. Valamennyien figura-

*Vilmos és Székesfehérvár kapcsolatáról.* Szerk. L. Simon László. Budapest, 2021.

<sup>75</sup> Supka Magdolna: *A pannó. Ana-Novák Vilmos monumentális alkotása.* Szerk. Bényi Eszter. Budapest, 2008.

<sup>76</sup> B. Supka Magdolna: *A magyar képzőművészet költői. Művészet*, 5, 1964, 10. 18–21. – újra közölve Supka 2013. i. m. 74–80.

tív, expresszív, a „drámai groteszk” fogalmához közel álló alkotók, akikben közös nevezőként Supka a „költőiséget” jelölte meg, amit ekképpen definiált: „Festőink költők voltak velejükig, ez diktálta piktúrájuk szuggesztív erejét. Festészeti poézisen bizonyos életművek, lelki-szellemi hangvételének elháríthatatlan varázsát értjük, azt, hogy ezek a művek képesek a nézőt a saját tér-, és időviszonyaiból kiemelni, s az önmagáról való teljes megfeledkezésig: áthívni a maguk világába.”<sup>77</sup> Olyan vonások ezek, amelyek Supka kortárs művészeti preferenciáit mindvégig meghatározták, hiszen az említett alkotók mellett is hosszú távon elkötelezte magát. A fordulat, amely a történeti kutatások felől a kortárs festészet felé sodorta, egyértelműen összefüggött a Magyar Nemzeti Galériába történt „átigazolásával”. A hatvanas évek elejétől mind több kortárs alkotóról írt, rendezett számukra kiállítást és állt ki elismerésükért. E kör középpontjába állt Kohán György, Tóth Menyhért és Csohány Kálmán, de a sor még bővíthető olyan festőkkel, mint Pirk János, Földi Péter, Lóránt János, Kovács Péter, Tenk László, vagy a szobrász Wagner Nándor.

Valamennyien olyan expresszív, figuratív látásmódot képviseltek, amely kívül rekedt a hatvanas években formálódó avantgárd-központú modernista kánonon. Supka következetesen vállalta fel e művészek képviselétét, egyfajta ellenkánon építését. Amint ő maga megfogalmazta: „Egész munkásságom az értékek elsikkadásának, fel nem ismerésének ellenében alakult s áll maiglan: egyfelől a képzőművészet hagyományainak feltáratlan jelenségei, másfelől az 1960-tól napjainkig született kortárs művészet időálló értékeinek számon tartása és folyamatos írásbeli és kiállítási dokumentálása a művészettörténeti profilom. Vagyis az a vonulat, amely a korábbi szocreál s a mostani 'avantgarde'-ok mögött húzódik.”<sup>78</sup>

Kohán György és Tóth Menyhért egyaránt az alföldi régióhoz kötődtek, bár nem annyira a festői hagyomány, mint inkább látásmódjuk, élettapasztalatuk révén. Egyikük sem egyszerűen témát jelentett Supka számára, hanem vállalást, olyan ügyet, amelynek képviselése mellett egy életre elkötelezte magát. Kohánról első tanulmánya 1963-ban jelent meg a *Művészetben*.<sup>79</sup> Ebben olyan fogalmakkal írta körül művészetét, amely Aba-Novák festészetére is érvényes volt, és amely a fentebb idézet „költőiség” látásmódjával rokonította őt. Kohán képei kapcsán kiemelte a monumentális, tömör, balladai hangvételt, drámaiságot, emelkedett pátoszt, nagyfeszültségű energiával telített, élményből fakadó póztalan erőt, ami „nem tűri a közömbösséget, megszólítja a nézőt, és valamiféle belső állásfoglalásra készíti.”<sup>80</sup> Kohánnal ekkor került személyes kapcsolatba, majd a festő 1966-os korai halála után ő vállalta a Gyulán őrzött hagyatéék feldolgozását is.<sup>81</sup> Ezt követően ő írta Kohán több emlékkiállításának bevezetőjét, újra és

<sup>77</sup> Uo., 18. - 75.

<sup>78</sup> Wehner Tibor: Egy XX. századi művészettörténész példája. In: Supka 2013. i. m. 7.

<sup>79</sup> B. Supka Magdolna: Kohán Györgyről. *Művészet*, 4, 1963, 2. 29-32.

<sup>80</sup> Uo., 29.

<sup>81</sup> „Jól emlékszem azokra a hónapokra-évekre, amikor a Gyulára került Kohán-hagyatékot először leltárba vettük, s többször költöztettük szükségraktárból szükségraktárba Supka Mannával s a drága emlékü

újra hangsúlyozva e nagy léptékű életmű jelentőségét, és sürgetve beemelését a kortárs kánonba.<sup>82</sup> Kohán monográfiáját Supka közvetlenül a festő halála után megírta, de évtizedeken át kiadatlan maradt, és átdolgozott formában csak 2001-ben látott napvilágot.<sup>83</sup>

A másik életmű, amit Supka szenvedélyes erővel képviselt, Tóth Menyhért művészete volt. A festőt 1960-ban ismerte meg személyesen és ettől kezdve szorosan nyomon követte munkásságát, közbenjárt annak érdekében, hogy művei kiállításra kerüljenek és a szélesebb nyilvánosság is szembesüljön e régóta rejtőzködő életművel. Első önálló kiállítását, több évtizedes hallgatás után, Hódmezővásárhelyen szervezte meg Supka.<sup>84</sup> Fővárosi bemutatkozó tárlata után, a *Művészet*ben ismertette hosszabb tanulmányban az életművet.<sup>85</sup> Majd 1976-ban ő rendezte Tóth Menyhért életműkiállítását a Múcsarnokban.<sup>86</sup> Monográfiáját már 1981-ben megírta, de csak 1990-ben jelenhetett meg.<sup>87</sup> Tóth Menyhért festészetének értelmezésekor kiemelte azt a kettősséget, amely a modern és naiv, ősi és korszerű mezsgyéjére helyezte az életművet: „Amit már küllemével is elárul: ez a festészet esztétikai hatásában *modern*, expressziójában *különös*, témáiban eredeti, s hogy a művész, aki ezt véghezvitte, vérbeli *festő*.”<sup>88</sup> A „nemzeti formanyelv” kérdése, amely már Aba-Novák kapcsán is foglalkoztatta, itt újra előkerült, hangsúlyozva hogy Tóth Menyhért a paraszti élményanyag szintézisét hozta létre az európai festészet expresszionista hagyományával, ötvözve a „varázslóművészek” jelképteremtő erejét a szürrealizmus kollektív tudatalattit mozgósító képi metaforáival. Kiemelte a népművészettel rokon stilizáló képességét és a nonfigurációhoz közelítő absztraháló erejét, és rámutatott arra a finom, kissé bumfordi humorral, amely olyan egyénivé tette Tóth Menyhért világlátását.

Fontos körülmény Supka munkamódszerére nézve, hogy intenzív és szoros, baráti bensőséges kapcsolatban állt a számára fontos alkotókkal. Tóth Menyhért mellett

Havasi Pistával.” – Szilágyi Miklós: Rozó, eljöttök a barátaid. *Bárka*, 2. 1994. 134–135.; Gyulához kötötte őt testvérbátyja, Supka Ervin régész betegsége is, aki évtizedeken keresztül a Gyulai Kórház Ideg- és Elmeosztályának ápolója volt.

<sup>82</sup> A festő egyetlen, életében megnyílt, 1965-ös önálló, Magyar Nemzeti Galériában megrendezett tárlatának katalógusát Supka szerkesztette. Az 1976-os nagy emlékkiállítását Koszta Rozáliával és Dévényi Istvánal közösen rendezte és a katalógus bevezetőjét is ő jegyezte. – *Kohán György festőművész (1910–1966) emlékkiállítása*. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Budapest, 1976. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 207–220.

<sup>83</sup> A kiadási körülményeiről: Supka Magdolna: *Kohán György*. Gyula, 2011. 11.

<sup>84</sup> „Nem bírtam elérni, hogy Budapesten kiállítási lehetőséget kapjon. Hódmezővásárhelyen hívtam fel Dömötör Jánost, egyetlen helyiséget kérve tőle: meglesz, meglesz, mondta, azt se tudva, mi lesz meg.” – Balázs Sándor: Olyan sűrű volt, mint egy elektromos tér. Beszélgetés Supka Magdolna műtörténésszel Tóth Menyhért művészetéről. *Magyar Demokrata*, 1999. június 24. 41.

<sup>85</sup> B. Supka Magdolna: Tóth Menyhért. *Művészet*, 10, 1969, 2. 25–27.

<sup>86</sup> Uő: [Bevezető] *Tóth Menyhért festőművész gyűjteményes kiállítás*. Kiállítási katalógus / Múcsarnok. Budapest, 1976. o. n. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 284–289.

<sup>87</sup> Supka Magdolna: *Tóth Menyhért*. Budapest, 1990.; Uő: *Tóth Menyhért*. Kecskemét, 2004.

<sup>88</sup> Supka 1976 i. m. – Supka 2013. i. m. 284.

napokon át ült a műteremben, kérdezett és jegyzetelt, figyelte a művek kidolgozásának folyamatát – valóban betekintést nyerve a művek születésének legtitkosabb, legintimebb rétegeibe.<sup>89</sup> 1990-es monográfiájába bőségesen használta ezt az elsődleges forrásanyagot, a művész saját megnyilatkozásait. 1959-ben megfogalmazott művészlélektani elmélkedései a műtermi megfigyelések nyomán öltöttek testet, mintegy beavatást nyerve a mű születésének titkos metamorfózisába. Amint később Supka egy interjúban megfogalmazta: „Olyan alkotói folyamatnak lettem szemtanúja, amit utóbb magamban az életmű ’kihordási idejének’ neveztem – nem ok nélkül, mert abban az ösztönös, heves és spontán ecsetjárásban, amellyel a művész, mintegy belső diktandót követve alkotott, abban valóban volt valami folytonosan sarjadó, a magzat fejlődéséhez hasonló természeti törvényszerűség.”<sup>90</sup> A munkafolyamat ösztönös, belső mozgatórugóit a vázlatokban látta megragadhatónak, ezért feldolgozásaiban különös gondot fordított a kész műveket előkészítő vázlatrajzok közlésére. Más művészekkel való munkája is a műteremből indult, írásait gyakran elmélyült személyes beszélgetések előzték meg.<sup>91</sup>

Ez az alkotói „közelnézet” Supka művésztörténeti életművének talán legfontosabb karaktervonása. A kortárs alkotókhöz fűződő személyes köteléke tette hitelesé, bensőséggé, ugyanakkor elfogulttá is nézőpontját. Amint Supka Magdolna 70. születésnapját ünneplő, 55 grafikus tiszteletadását „átnyújtó” tárlat bevezetőjében Végvári Lajos fogalmazott: „Supka Manna olyan művésztörténész, akit a művészek nem kívülállónak, tőlük idegen személyiségnek tartanak. Mert nem a ’mérleget és a pallost’ kezében tartó ’műtész’ látják benne, hanem egy olyan, a művészethez értő segítőkész barátot, akinek ítéletében meg lehet bízni, aki mindig képes volt arra, hogy vizsgálati szavaival feloldja az elkeseredettséget és egy-egy biztató kifejezéssel munká-

<sup>89</sup> „A húszévesnyi ismeretlenségben alakított, megmosolygott festészetének fokozatos színrelépését segítve, pályája utolsó húsz évében végigasszisztáltam és híven feljegyeztem a mester gondolatfűzésének sajátos logikáját, technikai elképzeléseit, irányáról szóló magyarázatait. Ezek forrásértékűek, mert a meghallgatásukra mindvégig türelmetlen szakma elméleti rekonstrukcióival ellentétben ezek belülről világítják meg – a beszélgetés közben készített vázlatrajzaival együtt – készülő festményeinek organikus fejlődését, embriókoruktól a világrajóttükig.” – Supka Magdolna: Metaforák fehérben. *Hitel*, 8, 1995, 8. 91. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 292.; „Csakhogy ennek az egykori élményadta fontosságnak a felismerése mögött az a kerek húsz esztendő állott, amit 1960-tól a mester 1980-ban bekövetkezett haláláig, műtermi munkáját nyomon követve, jórészt a lélektani rugók felderítésére fordítottam, jegyzeteket készítve olyan spontán kutatói lázzal, ahogyan az expedíciós naplók készülnek. Nem is sejtettem akkor, hogy sok minden ezekből a feljegyzésekből lesz csak rekonstruálható, mivel a művésztörténészek közül rajtam kívül nem akadt más, aki végigasszisztálta volna a képek készülését, néhány régebbinek az újragondolását, olyikuk stílárís átírását, sőt a mester többórás eszmefuttatását, kiemelve abból néhány meghökkentően eredeti, a művésztörténeti szempontoknál sokkal eszméletőbb alkotói megfigyelést.” – Supka Magdolna: Vadvizek. Tóth Menyhért teljessége. *Forrás*, 32, 2000, 11. 79. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 299.

<sup>90</sup> Uo., 80. – 300.

<sup>91</sup> Barczy Pál kapcsán írta: „Ezt a folyamatot elevenen rekonstruálhatta e sorok írója, amikor [...] felolvasta Barczinak néhány feljegyzését arról, mit műveinek első áttekintésekor érzett, s ezeket aztán a művész személyes emlékezéseivel, szavaival hozta párhuzamba.” – B. Supka Magdolna: Barczy Pál grafikai. *Művészet*, 10, 1969, 4. 43. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 185.

ra lelkesítsen.<sup>92</sup> Íróként elsősorban a közvetítő, interpretátor szerepét vállalta magára, akinek az a dolga, hogy *érzelmileg* ráhangolja az olvasó-nézőt a képre, megnyitva előtte azokat az emocionális-indulati csatornákat, amelyek a mű születését ösztönözték.

A mű érzelmi alapú interpretációja, a „beleérzés” dominanciája idővel háttérbe szorította az adatszerű közlést, és utat engedett a szépirodalmi megfogalmazás plasztikus hasonlatainak. Németh Lajos már Supka 1971-es kandidátusi vitáján megjegyezte: „B. Supka Magdolna nagyon szépen ír, de a szépírói hajlam néha a művészettörténeti szabatoság, a racionális elemzés kárára érvényesül. Jóllehet képelemzéseinek túlnyomó része – ha ízesen, láttatóan megírt is – utal az esztétikai összefüggésekre, funkcionális értelmű; de néha egyértelműen irodalmi megközelítése a műnek.”<sup>93</sup> Később a pályaképet összegző Nagy T. Katalin is úgy fogalmazott: „Írásait inkább költői esszéknek nevezhetjük, mintsem tudományos dolgozatoknak.”<sup>94</sup> Noha az adatszerű forrásokkal valóban nagyvonalúan bánt Supka, cserébe kivételesen erőteljes, érzéki leírásokkal, irodalmi igényű, plasztikus hasonlatokkal írta körül a műveket.<sup>95</sup>

Supka maga is számos írásában leszögezte, hogy műértelmezései szándékosan mellőzik a művészettörténet szokásos stílári kategóriáit, mint olyan eszköztárat, amely száraz racionalitásánál fogva alkalmatlan arra, hogy a művek lényegi erejét feltárják. Számára nem az volt a kérdés, hogy milyen stílustendenciák és analógiák mentén rögzíthető egy mű, hanem hogy „a műveknek az a szuggesztívója, ami megnémít és ránk kérdez: a forró leheletnek, a gyorsuló szívverésnek, a szótlan döbbenetnek ez a körénk sűrűsödő légköre, a csendnek ekkora hatalma, ugyan miből keletkezett?”<sup>96</sup> A hagyományos művészettörténeti fogalmi eszköztárral szemben kifejezetten szkeptikus volt és gyakran kifejtette azon véleményét, hogy az mennyire elégtelen a művek belső lényegének megragadására.<sup>97</sup>

<sup>92</sup> Végvári Lajos: Üdvözet Supka Mannának. *55 grafikus kiállítása Supka Manna tiszteletére* 1985. i. m.

<sup>93</sup> Supka 1971. i. m. 235–236.

<sup>94</sup> Nagy T. Katalin: „Manna” és a T-Art. *T-Art gyűjtemény. Egy másik valóság a kortárs képzőművészetben*. Szerk. Budapest, 2020. 21.

<sup>95</sup> Így írt például Szabó Vladimir képeiről: „A létezést ünnepli ő is képeinek legkisebb zugáig, a dús vegetációval, életfák hatalmas lombkoronájával, életvizet gyöngyöző forrásokkal, a parkok megelevenedő kőszobraival, tavaszköszöntő lenge kisasszonyokkal, virágkalapos, merengő hölgyekkel, májusfával, szalagos falusi menettel, aranylő alkonyaiban poroszkáló csordákkal - de még a csendet éltető hangzatokkal is, a kolomp- és harangszóval, a műtermi áhítatban felhangzó gordonkával, és a csepp leányka hegedűjátékával a cipésznapypapa pincelakásában...” - B. Supka Magdolna: *Tenyészet és enyészet*. Szabó Vladimir grafikái. *Kortárs*, 31. 1986. 122. - újra közölve: Supka 2013. i. m. 274.; Földi Péterrel írta: „Földi-szerű jelenség, akinek jellemzésére egyaránt alkalmatlan lenne a hagyományosan esztétizáló művészettörténeti szaknyelv vagy akár a modern művészetelmélet teóriákat permutáló dialektusa, minthogy speciális szókinccsükkel legfeljebb annyit lehet megragadni ezen festői hangvétel meghökkentő expressziójából, amennyit egy hús-vér emberből az árnyképe mutat.” - Supka Magdolna: „Süss fel, nap...” Földi Péter festészetéről. *Hitel*, 11, 1998, 2. 65. - újra közölve: Supka 2013. i. m. 336.

<sup>96</sup> B. Supka Magdolna: [Bevezető.] *Kohán György festőművész emlékkiállítás* 1976. o. n. - újra közölve: Supka 2013. i. m. 207–208.

<sup>97</sup> „Szokásjogot nyert az a művészettörténeti eljárás, hogy a képzőművészeti alkotásokat szinte a bonctani

Ez a szkepszis abból a felismerésből is fakadt, hogy azon alkotók művészete, amely mellett Supka elkötelezte magát, kívül rekedt a kortárs tendenciák szűkre szabott fogalomtárán, amennyiben a 60–70-es évek olyan törekvéseit képviselték, amelyeknek megragadására a neoavantgárd hagyományos kritikai szókészlete elégtelennek bizonyult.

### A „GRAFIKA VÉDANGYALA”

Supka Magdolna már 19. századi kutatásai során, Zichy Mihály és Szemlér Mihály kapcsán is foglalkozott grafikával. Véltetően a grafika és rajz iránti érdeklődése révén is alakult úgy, hogy amikor 1957-ben a Magyar Nemzeti Galériában kezdte meg munkáját, a Grafikai Osztály főmunkatársa lett. Nyilván ez a körülmény is közrejátszott abban, hogy a hatvanas évektől tevékenységének egyik fő csapásiránya a művészi grafika lett, de ahhoz, hogy ez belső elkötelezettséggel, szenvedélyes ügyszeretettel váljon, szükség volt Supka személyiségéből fakadó sodró energiára.

1957. július 1-vel Supka egy frissen alapított múzeum újonnan felálló tudományos csapatába, a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályára került. Az osztályt ekkor Oelmacher Anna vezette, munkatársai közé tartozott Molnár Zsuzsa és Pataky Dénes.<sup>98</sup> A Fővárosi Képtárból majd egyéb forrásokból több tízezer grafikai lap újra leltározása, költöztetése várt az új stábra. Supka 1959-ben már részt vett az osztály bemutatkozó tárlata, a 19–20. századi magyar rajz és akvarell művészet legszebb darabjait kiállító kiállítás rendezésében.<sup>99</sup> Supka idővel teljes mértékben a kortárs magyar grafika mellett kötelezte el magát. Az élő, aktívan működő hazai alkotók életművének bemutatását, feldolgozását, tágabb értelemben, a magyar grafikai művészetek hazai és külföldi propagálását tekintette egyik legfőbb hivatásának. Az alkotók részéről felé irányuló tisztelet és hála kifejezője volt az a miskolci tárlat, amelyen 55 magyar grafikus adózott „Supka Mannának” művei kiállításával. Több alkotás kifejezetten neki ajánlott mű volt, köztük az a „Manna kehely”, amelyet az őt megidéző rézmetszet lemezéből formált Rékassy Csaba. A katalógus borítóját díszítő kis allegórián a művészettörténész a nyomóprés mellett dolgozó művészek mellett jelent

---

tárgyilagosság mikroszkópjával szemléljük. Történik ez a tudományos egzaktságra való - jórészt meddő - törekvésből. Hiszen a művészetnek még megfelelő értelmező szótára sincsen - hallgatólagos egyetértéssel használunk bizonyos nem egészen tisztázott képzőművészeti fogalmakat -, arról nem is szólva, hogy a kutatások eredményeinek kísérleti ellenőrizhetőségére nincsen mód: művészek és művészetek nem ismétlődnek, s ezenfelül a művészet területe igen sok szubjektív komponensből áll, amelyek esetlegessé teszik következtéseink érvényét.” – Supka 1990. i. m.; Supka 1989. i. m. 40-41. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 141-145.

<sup>98</sup> A Grafikai Osztályt 1957-től 1970-ig Oelmacher Anna vezette. Munkatársak a hatvanas években: Molnár Zsuzsa 1957–1962, Pataky Dénes 1959–1964, Mangáné Heil Olga 1970–1984. – A Grafikai Osztály kronológiáját ld.: *Papír/Forma. Nyolc évszázad legszebb rajzai és sokszorosított grafikái a Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményeiben*. Szerk. Bódi Kinga, Bodor Kata. Budapest, 2021. 68–97.

<sup>99</sup> *Magyar rajz és akvarell. XIX és XX. század*. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Rend. Molnár Zsuzsa, B. Supka Magdolna, Oelmacher Anna, M. Schneider Éva. Budapest, 1959.



4. Supka Magdolna Rékassy Csaba kiállításának megnyitóján, 1984-ben, mgt.

meg, kezében tollal és papírral – jelezvén hogy gondolatainak legfőbb inspirációja a műhelyben, műteremben zajló alkotómunka volt.<sup>100</sup> A tárlaton szereplő alkotók közül Supka külön tanulmányokban foglalkozott Ágotha Margit, Barczy Pál, Maracsó Gabriella, Muzsnay Ákos, Raszler Károly, Rékassy Csaba, Reich Károly, Stettner Béla és Szalay Lajos grafikai művészetével.<sup>101</sup> A grafikához más, intézményi formában is kapcsolódott, lévén évtizedeken keresztül tagja volt a Képcsarnok Vállalat grafikai zsűrijének. A plénumot azzal a céllal hozták létre, hogy szakmai felügyeletet gyakoroljon azon munkák felett, amelyek a vállalat értékesítési rendszerébe (boltjaiba, ügynökhálózatába) kerülnek.<sup>102</sup> Eredendően tehát minőségi szűrés volt a feladata, de közvetve egyfajta ideológiai „cenzúrát” is gyakorolt. A festészeti, szobrászati, tervező-

<sup>100</sup> 55 *grafikus kiállítása Supka Manna tiszteletére* 1985. i. m.

<sup>101</sup> Az írások részleteit ld. a tanulmány végén közölt bibliográfiában.

<sup>102</sup> Vadas József: A „Heti zsűri”ről. *Kritika*, 1972, 6. 8. – A cikk által kiváltott vitáról a szerző weboldala: <http://vadizajn.hu/forum/a-heti-zsuri-vita/>; Az intézményrendszeri háttérről: A Képzőművészeti Alap és a korszak kulturális intézményrendszerének mélyreható történeti analízisét nyújtotta: Horváth György: *A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945–1992*. Budapest, 2015.

és képgrafikai területnek külön zsűrije működött, utóbbinak volt tagja, sokáig elnöke Supka Magdolna. A képgrafikai zsűri hetente ült össze (az akkor még Szabadság téri) Magyar Nemzeti Galéria közelében, az Aulich utcában. A benyújtott nyomtatott művészi színvonal és témaválasztásának mérlegelése után engedélyezte a sokszorosítást, továbbá javaslatot tett az alkotó tiszteletdíjára, valamint a nyomtatás példányszámára. A vállalat belső terjesztésű *Paletta* című folyóiratának 1962-ben készült riportja szerint a grafikai zsűri tagjai a Képcsarnok Vállalat képviselőjében Bokor Vilmos művészeti vezető, lektora Supka Magdolna és két grafikusművész voltak. Ekkoriban a fővárosban heti 20–25 grafika bírálatára került sor.<sup>103</sup> Minthogy ez a plénum döntött a tiszteletdíjakról is, közvetlen hatással bírtak az alkotók egzisztenciájára, bizonyos értelemben „élet-halál” urai voltak. Supka ez irányú működése a rendszerváltás után átértékelődött, visszas felhangot kapott. Ennek szimptomája volt az a nyílt levél, amellyel 1993-ban több kortárs művész tiltakozott az ellen, hogy Supkát a Magyar Grafikusművészek Szövetsége Kossuth-díjra jelölje.<sup>104</sup> A tiltakozás alapja a képcsarnoki zsűriben játszott szerepvállalása volt. Supka olyan időszakban szállt síkra a kortárs grafika mellett, amely a magyar művészi grafika aranykora volt. A hazai képgrafika legfontosabb seregszemléje, az 1961-ben megindult Miskolci Országos Grafikai Biennálé zsűrizésében, népszerűsítésében komoly szerepet vállalt.<sup>105</sup> Jól érzékelte, hogy a művészettörténészek jórésze idegenül mozog a sokszorosítási technikák területén, így ritkán tud érdemben hozzászólni a nyomtatott művészi grafika alkotásaihoz.<sup>106</sup> Supka azonban kortárs jelenlétével párhuzamos múzeumi tapasztalata révén kivételes rálátással rendelkezett a hazai aktuális grafikai törekvésekre, életművekre. A nyomtatott grafika vagy egyedi rajz sajátos kifejezési formáját különös érzékenységgel interpretálta. Személyes kedvence volt Csohány Kálmán rajzművészete, akiben ugyanazt a plebejus, népies archaizálást, balladai tömörséget, drámai absztrakciót

<sup>103</sup> G. O.: Amíg a kép eljut a vevőig. *Paletta*, 1963, 4. 7.

<sup>104</sup> Nyílt levél. Hogyan lehet ma Kossuth-díjra javasolni valakit antidemokratikus módon? Avagy a magyar képzőművészeti életben megtörtént-e a valódi rendszerváltozás? *Pesti Hírlap*, 1993. március 10. 11. – A nyílt levél aláírói: Szentjóbey Tamás, Ábrahám Rafael, Jolsthy Attila, Gross Arnold, Károlyi András, Serényi M. Zsigmond, Bíró Gábor; – A Magyar Grafikusművészek Szövetségének válasza: Nyílt válasz a nyílt levélre. *Magyar Hírlap*, 1993. március 12. 11. Az ügyet lezáró cikk: Megay László: Az ítélezés veszélyeiről. Adalékok a „Képtelen képcsarnok” történetéhez. *Pesti Hírlap*, 1993. május 13. 12.

<sup>105</sup> Kiváló összefoglaló a korszak grafikájáról: B. Supka Magdolna: [Bevezető] Miskolci *Országos Grafikai Biennale* 5. Kiállítási katalógus / Miskolci Galéria. Miskolc, 1969. o. n.; Ld. még: Uő: Emlékezés a grafika négy évtizedére a huszadik biennálé alkalmából. *XX. Országos Grafikai Biennale*. Kiállítási katalógus / Miskolci Galéria. Miskolc, 2000. 13–16. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 162–167.

<sup>106</sup> „A hagyományos művészettudományi módszerek és módszerek nem illenek rá a fiatal grafika merőben új utakat járó stílusjelenségeire. Másrészt a műtészett magabiztossá képzett művelői is abban az örökletes hiányos műtörténeti oktatásban részesültek, amelyek nem helyezik kellő súlyt a grafika alapját képező vonalművészetnek, a rajzi kultúra sajátlagos szerepének és a festészetnek olyannyira eltérő vonzerejének ismertetésére.” – Supka Magdolna: [Bevezető] *Az Országos Grafikai Biennálé nagydíjasai 1961–1987*. Kiállítási katalógus / József Attila Könyvtár Kiállítóterme. Miskolc, 1989. o. n. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 135–140.

találta meg, amelyet Kohán György festői életművében is.<sup>107</sup> A „drámai groteszk” másik elementáris hordozója nézete szerint Szalay Lajos „barbár erejű” rajzművészete volt.<sup>108</sup> Grafikai érzékenysége hozzájárult ahhoz is, hogy a festői életműveken belül értékelje a grafikai munkásságot: Tóth Menyhért monográfiájában például külön hangsúllyal mutatta be a festői művek előkészítését szolgáló, egymással organikus összefüggésben álló rajzokat.<sup>109</sup>

A hatvanas években fellépő grafikus nemzedék közös jellemzője volt – a neoavantgárdtól elágazó – figuratív, narratív, szürreális, gyakran archaizáló látásmód. Supka ezt a korábban már idézett „költőiség” fogalmával írta körül, és a zenében megjelenő melódiához („meloditás”) hasonlította.<sup>110</sup> Másik közös vonásként az elbeszélői hajlamot („eseményesítés”) emelte ki.<sup>111</sup> Ez a sűrű szövésű, egyéni metaforákból építkező elbeszélés tette egyedivé Rékassy Csaba látásmódját, amelyben Supka olyan találóan ismerte fel a babonás néphit és a szakmai mivesség egymást átható, közös jelenlétét.<sup>112</sup> És ez emelte a hatvanas-hetvenes években az irodalmi illusztrációs grafikát a műfaj vezető ágává, amint azt Kondor Béla illusztrációs tárlata kapcsán is megfogalmazta.<sup>113</sup> Másik érdekes meglátása arra vonatkozott, hogy összefüggésbe hozta az alkotók zömének „plebejus” származását, kézműves hajlamát a sokszorosító technikák iránti mesterségbeli elmélyültséggel.<sup>114</sup>

A művészi grafikához kapcsolódó tevékenységének fontos része volt az a kiállítás-sorozat, amely a kortárs grafikát „hozta helyzetbe” azzal, hogy múzeumi közeg-

<sup>107</sup> B. Supka Magdolna: Csohány Kálmán grafikai Szegezen. *Tiszatáj*, 20. 1966. 135.; Uő: Csohány Kalman grafikusművész kiállítása, Székesfehérvár. *Művészet*, 12, 1971, 1. 40–41.; Uő: [Előszó] *Csohány Kálmán emlékkiállítás*. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria, 1982. o. n. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 187–202.; Uő: *Csohány Kálmán*. Budapest, 1986. (Corvina műterem)

<sup>108</sup> Supka Magdolna: [Bevezető] *Szalay Lajos grafikusművész kiállítása*. Kiállítási katalógus / Vigadó Galéria. Budapest, 1984. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 277–283.

<sup>109</sup> Supka 1990. i. m.

<sup>110</sup> „Korunk létviadala erőjeleket vár a művésztől. Nem az erő látszatát, hanem annak hőjét. Ez pedig a képzőművészetben a látásmód költőisége, az érzület poézise hozhatja vissza, miként a zenében – az újra jogaiba lépő – meloditás.” – B. Supka Magdolna: [Bevezető] *Mai magyar grafika- és kisplasztika-kiállítás Zichy Mihály és Ferenczy István tiszteletére*. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Budapest, 1976. 2–7. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 105–118.

<sup>111</sup> Uo., 116–117.

<sup>112</sup> Supka Magdolna: [Bevezető] *Rékassy Csaba grafikusművész életmű-kiállítása*. Kiállítási katalógus / Damjanich Múzeum. Szolnok, 1996. 7–15. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 250–260.

<sup>113</sup> „A rajzi szövegtolmácsolás - ellentétben a festészettel - megtarthatta konvencióit, mivel egyedül ez a műfaj nem bocsátkozhatott nyílt ellentmondásba éppen az irodalommal.” – B. Supka Magdolna: Kondor Béla kiállítása a Petőfi Irodalmi Múzeumban. *Művészet*, 13, 1972, 7. 44. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 229.

<sup>114</sup> „Grafikusművészeink nagy vonzalma a mivesség iránt, a technikai kivétel gondossága s az anyaggal való szinte áhitatos bánásmód sokuk esetében visszavezethető felmenőik kézművességére, azoknak a népművészetben, iparosságban megnyilatkozott díszítő-formáló képzeletére.” – Supka Magdolna: *Intergraphik 1976. A képzőművészet sorskérdéseiről. A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége Tájékoztatója*, 1977. 14–18. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 133.

ben, a Magyar Nemzeti Galériában biztosított számára bemutatkozási lehetőséget. 1968 és 1980 között a Galéria nagyjából két évente rendezett átfogó kortárs magyar grafikai tárlatokat. Ezek a miskolci biennáléval váltásban valósultak meg, rendszerint valamilyen kötött, jubiláris téma apropóján. Az első ilyen nagyszabású vállalkozás az 1968-ban megrendezett *Mai magyar grafika* tárlat volt, amely először adott átfogó képet a közelmúlt magyar grafikai törekvéseiről. A kiállítást Solymár István és Kass János rendezte, bevezetőjét Supka Magdolna írta, finoman differenciálva a kortárs grafika különféle látásmódjait.<sup>115</sup> A tárlat egy évvel később a németországi Kiel városában vendégeskedett, lehetőséget nyújtva arra, hogy a magyar grafikai nemzetközi szinten is megmérse magát.<sup>116</sup> Két évvel később, Albrecht Dürer születésének 500. évfordulója tiszteletére újabb átfogó grafikai tárlatra került sor, aminek – Kass Jánossal karöltve – már rendezését is Supka jegyezte.<sup>117</sup> A Lengyel Lajos által tervezett, tipográfiai is igényesen kivitelezett katalógus bevezetőjében Supka jó érzékkel mutatott rá a kortárs magyar grafika historizáló, archaizáló érzékenységre, ami kivételesen érzékenyen rezonált a történelmi évfordulóra: „A grafika az, amelynek jelenlegi törekvései, mesterségbeli gondolkodása leginkább emlékeztet képzőművészetünkben a fél évezred előtti példára. Másrészt: hosszú évtizedekre visszatekintve leginkább rajzkultúránkban bukkan fel – időnként és közvetetten – a düreri ihletettség, és nem utolsó sorban azért, mert idősebb mestereink némelyike ezen a példán indított útnak néhány mai nemzedéket.”<sup>118</sup> Ezt követte 1972-ben a Dózsa emlékkiállítás, ami kispasztikai és grafikai művekkel reflektált a történelmi évfordulóra.<sup>119</sup> Kisebb kihagyással, 1976-ban már a Budavári Palotában került megrendezésre a Zichy Mihály és Ferenczy István tiszteletére meghirdetett *Mai magyar grafika- és kispasztika-kiállítás*, aminek katalógus bevezetőjében Supka hosszabban és tágabb elméleti igényvel értekezett a kortárs grafika helyzetéről.<sup>120</sup> 1978-ban a Magyar Képzőművészek Szövetségének Grafikai szakosztályával karöltve rendezte meg Supka Magdolna Dévényi Istvánnal közösen a *Magyar grafika 1978* tárlatot, amely a tíz évvel korábbi be-

<sup>115</sup> B. Supka Magdolna: [Bevezető]. *Mai Magyar Grafika. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria.* Budapest, 1968. o. n. – a kiállítás elemzése: Révész Emese: *Mai magyar grafika 1968. A lemez B oldala* című grafikai konferencia szerkesztett anyaga. Szerk. Madarász Györgyi. Miskolc, 2015. 38–47. – újra közölve: Uő: *Firkaforradalom. Válogatott írások a grafikáról.* Budapest, 2019. 47–54.

<sup>116</sup> B. Supka Magdolna: [Einl.] *Ungarische Graphik.* Ausstellungskatalog / Sonnenhalle des Kieler Schlosses. Hrsg. Werner Istel, Bernhard Schwichtenberg. Kiel, 1969.

<sup>117</sup> Supka Magdolna: [Előszó] *Magyar grafika. Kiállítás Dürer emlékéztére.* Születésének 500. évfordulóján. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Budapest, 1971. o. n. – újra közölve: Supka 2013. i. m. 98–104. – A kiállítás összeállításában már a Grafikai Osztály fiatal csapata működött közre: Dévényi Iván, Górné Mária, Gyárfás Zsuzsa, Jobbágyi Zsuzsa

<sup>118</sup> Uo., 101.

<sup>119</sup> *Mai magyar grafika és kispasztika Dózsa György tiszteletére.* Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Rend. B. Supka Magdolna, Kass János, Jobbágyi Zsuzsa. Bev. Pogány Ö. Gábor. Budapest, 1972; Az évfordulós kiállítások elemzése: Tatai Erzsébet: *Dózsa '72.* Dózsa György vizuális reprezentációja a Kádár-korszak idusán. *Történelmi Szemle*, 56. 2014. 595–610.

<sup>120</sup> Supka 1976. i. m.

mutatóhoz hasonlóan összegző áttekintést nyújtott a műfaj hazai törekvéseiről, teret adva az azóta színre lépett új generációknak és technikai eljárásoknak is.<sup>121</sup> E több mint egy évtizedes sorozat záró momentumaként volt a Nemzeti Galéria 1980-as rajzkiállítása, amely először vállalkozott az egyedi rajz kortárs megjelenésének összegzésére.<sup>122</sup> Ez a tárlat nyitánya volt a két év múlva megvalósuló Salgótarjáni Rajzbiennálénak. Bár ezt követően (1981 áprilisában) Supka Magdolna a Nemzeti Galériából nyugdíjba vonult, még több mint egy évtizeden át aktív szereplője maradt a magyar grafikai életnek, zsűrorként, szemlélő íróként részt vett a Balatoni Kisgrafikai Biennálékön és Miskolci Grafikai Biennálékön is.

Bár személyes jelenlétének emléke idővel törvénytelenül fakul, írói munkássága és művészetszervező aktivitása mind határozottabb körvonalakat kap visszanezve. Kétségtelen erénye az a következetes értékrend, az a szervesen épített fogalmi rendszer, amelyet hosszú pályája során töretlenül követett, és amely a magyar művészetnek olyan szelétét igyekezett a kollektív történeti emlékezet felszínén tartani, amelyet napjainkban, részben Supka Magdolna munkásságának is köszönhetően, újra értékelünk és elismerünk. Ennek az értékrendnek a fenntartását és elismerését szolgálja a 2006-ban a T-Art Alapítvány által létrehozott Supka Manna-díj, amit évente egy arra érdemesnek tartott alkotónak vagy elméleti szakembernek ítél oda a kuratórium.<sup>123</sup>

## SUPKA MAGDOLNA PÁLYAKÉPE

Supka Magdolna (Budapest, 1914. augusztus 3. – Budapest, 2005. november 10.) művészettörténész. Édesapja: Supka Géza (1883–1956) régész, író, szerkesztő; édesanyja: Gere Gizella (1887–1966) iparművész, festő. A Veres Pálné Gimnáziumban érettségizett 1932-ben. 1932–1936 között a Pázmány Péter Tudományegyetem hallgatója, német, olasz és művészettörténet szakon. Német és olasz nyelvből középiskolai tanári képesítést szerzett. Egyetemi éve alatt kitanulta az ékszerész-ötvös szakmát, 1934–1936 között Henger Antal ezüstárugyárában dolgozott. Művészettörténeti diplomáját 1938-ban szerezte meg. Diplomamunkáját *A magyar úrihímezés* címmel Gerevich Tiborhoz írta. 1938-ban házasságot kötött Féja Gézával (1900–1978), akivel ugyan 1943-ben hivatalos is felbontotta házasságát, ám mindvégig szoros baráti kapcsolatban maradtak, amit az író haláláig folytatott levelezésük is bizonyít. Házassága alatt, Féja Magdolna néven 1938–1943 között színészi karrierjét építette. 1943-tól 1954-ig a Budapesti Történeti Múzeum munkatársa volt. 1946–1949 között Ágh Magdolna és Tatár Mag-

<sup>121</sup> Uő: [Előszó] *Magyar grafika 1978*. A Magyar Képzőművészek Szövetségének kiállítása. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Rend. B. Supka Magdolna, Dévényi István. Budapest, 1979. o. n.

<sup>122</sup> Uő: [Előszó] *Rajzkiállítás 1980*. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Rend. B. Supka Magdolna, Dévényi István, Szabó Katalin. Budapest, 1980. o. n.

<sup>123</sup> A díj bronz plakettjét Csikai Márta szobrászművész tervezte. Díjazottak: 2006. Bráda Tibor, 2007: Wehner Tibor, 2008: Sipos Mihály, 2009: Gulyás János, 2010: Gaál József, 2011: Kufögler Flórián, 2012: Márkus István, 2013: Sulyok Gabriella, 2014: Shah Gabriella és Shah Tibor, 2015: Verebes György, 2018: Atlasz Gábor, 2017. Szarvas József, 2018. Cserba György, 2019: Maracskó Gabriella, 2021: Révész Emese



5. Supka Magdolna 1999-ben, mgt.

dolna néven szépirodalmi írásokat publikált. 1948-ban több hónapot Olaszországban töltött ösztöndíjasként. 1951-ben házasságot kötött Bényi László (1909–2004) festőművész, művészeti íróval. Írásait ettől kezdve B. Supka Magdolna néven jegyezte (ezt csak a 1990-es évektől hagyta el.) Még az év őszén megszületett lánya, Bényi Eszter, aki később neves textilművész lett. 1954–1957 között a Művészettörténeti Dokumentációs Központ munkatársa. 1957. július 1-től 1981. április 30-ig, nyugdíjazásáig a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályának munkatársa, illetve vezetője. 1994-től a Magyar Művészeti Akadémia tagja. 1998-ban a Magyar Képzőművészeti Egyetem

díszdoktorává avatta, Gyula városa pedig díszpolgárává választotta. Kitüntetései: 1974: Munka Érdemrend ezüst fokozata; 1981: A Művészeti Alap művészeti írói nagydíja; 19282: Szocialista Kultúráért; 1984: Munka Érdemrend arany fokozata; 1994: Széchenyi-díj; 2000: Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztje; 2005: Köztársaság Elnök Érdemérme.

#### SUPKA MAGDOLNA BIBLIOGRÁFIÁJA

Supka Magdolna megjelent írásai [1984-ig]. *Supka Magdolnának. Manna néninek szeretettel. Grafikai kiállítás.* Kiállítás katalógus / Fészek Galéria. Bev. Szabó Júlia. Budapest, 1984. o. n.; A. A. [Arató Antal]; B. Supka Magdolna kisgrafikai vonatkozású írásai. *Kisgrafika*, 46, 2007, 1. 8.; Bényi Eszter – Wehner Tibor: Supka Magdolna műveinek bibliográfiája. In: Supka Magdolna: *A drámai groteszk. Válogatott művészeti írások.* Sajtó alá rend. Wehner Tibor. Budapest, 2013. 403–419.

#### SUPKA MAGDOLNA FONTOSABB ÍRÁSAI

*A magyar úrihímezés.* Budapest, 1938. (A budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai, 52.); *Zichy Mihály.* Budapest, 1953. [társszerző: Bényi László]; Zichy Mihály ismeretlen rajzai. *Szabad Művészet*, 10. 1956. 161–166.; Szemlér Mihály 1833–1904. *Művészettörténeti Tanulmányok. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve*, 1957. 219–252.; Gondolatok a szolnoki művésztelep múltjáról és jelenéről. *Jászkunság*, 5. 1959. 132–134.; Gadányi Jenő festőművész 1895–1960. *Művészet*, 1, 1960, 1. 23–24.; Les particularites nationales de la peinture d’Aba-Novak / Aba-Novák festészetének nemzeti sajátosságairól. *A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei / Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise*, 2. 1960. 79–86., 175–177.; Munkácsy és Orlai Petrich. *A Gyulai Erkel Ferenc Múzeum Jubileumi Évkönyve Erkel Ferenc születésének 150. évfordulójára*, 1960. 111–115.; Kohán Györgyről. *Művészet*, 4, 1963, 2. 29–32.; A drámai groteszk szerepe festészetünkben a művészetszociológia szemszögéből. *Művészettörténeti Értesítő*, 13. 1964. 148–154.; A magyar képzőművészet költői. *Művészet*, 5, 1964, 10, 18–21.; *Aba-Novák Vilmos.* Budapest, 1966. (2. kiad. 1971); Grafika a Kilencek kiállításán. *Művészet*, 8, 1967, 2. 18–20.; Vilmos Aba-Novák. *Acta Historiae Artium*, 14. 1968. 89–98.; Kohán György 1910–1966. *AGNH/MNG Évkönyve*, 1. 1970. 115–134., 223–231.; A Dürer-terem és a magyar grafika. *Műgyűjtő*, 2, 1970, 2. 37–38.; Stettner Béla művészete. *Műgyűjtő*, 2, 1970/4, 31–32.; Tóth Menyhért. *Művészet*, 10, 1969, 2. 25–27.; Csohány Kálmán grafikusművész kiállítása. Székesfehérvár. *Művészet*, 12, 1971, 1. 40–41.; Rékassy Csaba grafikusművész kiállítása. *Művészet*, 12, 1971, 9. 41.; Kondor Béla kiállítása a Petőfi Irodalmi Múzeumban. *Művészet*, 13, 1972, 7. 43–45.; Tóth Menyhért festőművész kiállítása Székesfehérvár, István király Múzeum, 1970. *Képzőművészeti Almanach* 3. 1972. 23–26.; Életképek a Magyar Nemzeti Galériában. Budapest, 1974.; *Szabó Vladimír.* Budapest, 1974. (Mai magyar művészet); Így kezdődött (Szalay Lajosról). *Művészet*, 21, 1980, 9. 7–9.; *Rékassy Csaba.* Budapest, 1981.



6. Csikai Márta: Supka Magdolna-díj. Bronz plakett, 2006

Ágotha Margit grafikusművész. *Jászkunság*, 29, 1984, 2, 47-48.; *Csohány Kálmán*. Budapest, 1986. (Corvina műterem); Tenyészet és enyészet. Szabó Vladimír grafikai. *Kortárs*, 30. 1986. 117-122; *Pirk János*. Budapest, 1987. (Mai magyar művészet); „Engem a düh tart életben...” Kohán György rajzai. *Kortárs*, 31. 1987. 127-133.; A kártévés szennyes hordaléka. Az ihletrombolók labirintusában. *Új Idő*, 1, 1989, 2. 40-41.; A Széchenyi-gondolat. Egy grafikai albumról. *Kortárs*, 33. 1989. 121-127.; Az idők hírnöke - Először egy kéziratban maradt könyvhöz. *Kortárs*, 34. 1990. 143-145.; Múzsák, kik nem hallgatnak. *Kortárs*, 35. 1991. 47-50.; Reich Károly emlékének háza. *Hitel*, 4. 1991, 19. 44-45.; A rajz természete. *Élet és Irodalom*, 1992. október 22. 12.; Nomád pasztorál. Lóránt János művészetéről. *Kortárs*, 36. 1992. 82-88.; Metaforák fehérben. *Hitel*, 8, 1995, 8. 90-94.; Szalay Lajos. *Magyar Szemle*, 5. 1996. 280-283.; „Süss fel, nap...” Földi Péter festészetéről. *Hitel*, 11, 1998, 2. 65-72.; *Lóránt János Demeter*. Szolnok, 1998. (Paletta); *Tóth Menyhért*. Budapest, 1990.; *Földi Péter*. Szolnok, 1996. (Paletta); *Tenk László*. Szolnok, 1996. (Paletta); *Kovács Péter*. Szolnok, 1998. (Paletta) *Kárpáti Tamás*. Szolnok, 1999. (Paletta); *Tóth Menyhért*. Budapest - Kecskemét, 1998. (2. kiad. 2000.); *A helyek szelleme - Tenk László újabb képeiről*. Szolnok, 2000.; Magyarul európai. Földi Péter, Muzsnay Ákos és Szabó Tamás művészetéről. *Kortárs*, 44. 2000.

100-102.; Vadvizek. Tóth Menyhért teljessége. *Forrás*, 2000/11, 79-84.; *Kohán György*. Gyula, 2001.; Üzenet Székesfehérvár polgáraihoz az Aba-Novák pannó fekete dobozáról és újjászületett jussuk ünnepén. *Árgus*, 12, 2001, 6. 65-67.; Zsömlelóriás polihisztor. *Napút*, 3, 2001, 2. 3-4.; *Tóth Menyhért*. Kecskemét, 2004.; Egy szobor feltámadása. Wagner Nándor: József Attila. *Hitel*, 18, 2005, 6. 10-12.; *A pannó. Aba-Novák Vilmos monumentális alkotása*. Budapest, 2008.; *A drámai groteszk. Válogatott művészeti írások*. Sajtó alá rend. Wehner Tibor. Budapest, 2013.

## SUPKA MAGDOLNÁRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Szabó Júlia: Dr. Supka Magdolna köszöntése. *Supka Magdolnának. Manna néninek szeretettel. Grafikai kiállítás*. Kiállítás katalógus / Fészek Galéria. Bev. Szabó Júlia. Budapest, 1984. o. n.; Végvári Lajos: Üdvözet Supka Mannának. *55 grafikus kiállítása Supka Manna tiszteletére*. Kiállítási katalógus / József Attila Könyvtár Kiállítóterme. Miskolc, 1985. o. n.; *A teljes emberség Supka Magdolna levelei Féja Gézához*. Sajtó alá rend. Féja Endre. Békéscsaba, 2005.; Gyurkovics Tibor: Supka Manna - intenzív. *Magyar Nemzet*, 2005. november 5. 38.; P. Szabó Ernő: Magyarul volt európai. Elhunyt Supka Magdolna művészettörténész. *Magyar Nemzet*, 2005. november 11. 15.; Gyurkovics Tibor: Supka Manna - intenzív. *Magyar Nemzet*, 2005. november 26. 37.; Rázmány Csaba: Dr. Bényiné Supka Magdolna. Élt 91 évet. *Unitárius Élet*, 59, 2005, 6. 14.; Szilágyi Miklós: Elment Supka Manna (1914-2005). *Bárka*, 14, 2006, 1. 103-108.; Arató Antal: In memoriam B. Supka Magdolna. *Pannon Tükör*, 11, 2006, 2. 55-57.; Wehner Tibor: Egy művészettörténész eleven emléke. Hommage à Manna-kiállítás Tatán. *Új Forrás*, 39, 2007, 4. 98-100.; *Lélekben társak. Supka Magdolna és Féja Géza levelezése 1937-1976*. Sajtó alá rend. Féja Endre. Budapest, 2013.; Wehner Tibor: Egy XX. századi művészettörténész példája. In: Supka Magdolna: *A drámai groteszk. Válogatott művészeti írások*. Budapest, 2013. 5-8.; Bényi Eszter: Csapongó gondolatok száz év kapcsán. Uo., 9-10; Féja Endre: Emlékek szötte. Uo., 11-15.; Nagy T. Katalin: „Manna” és a T-Art. In: *T-Art gyűjtemény. Egy másik valóság a kortárs képzőművészetben*. Szerk. Garami Gréta. Budapest, 2020, 17-22.; Wehner Tibor: „Magyarul európai.” „Magyarul európai” Száz éve született Supka Magdolna műtörténész. Kiállítási katalógus / Vigadó Galéria. Szerk. Balázs Sándor. Budapest, 2015. 4-5. - KML III.: 428.

Serfőző Szabolcs

## CENNERNÉ WILHELMB GIZELLA (1921–1995)

A „PORTRÉIKONOGRÁFUS”

Cennerné Wilhelmb Gizella – pályatársa, Rózsa György (1925–2008) mellett – a szisztematikus magyar történeti ikonográfiai kutatások másik hazai úttörője volt. Mindketten a magyar történelemmel kapcsolatos 16–19. századi ábrázolások vizsgálatának szentelték fél évszázadot átívelő kutatói pályájukat, s mindvégig a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának munkatársai voltak.

Wilhelmb Gizella 1939–1944 között a Pázmány Péter Tudományegyetem művészettörténet szakán folytatta tanulmányait. Bölcsészdoktori értekezését Gerevich Tibor témavezetése mellett az elsősorban történeti festőként számontartott Than Mórról írta 1944-ben.<sup>1</sup> Ettől kezdve öt évtizeden át a magyar történeti tárgyú eseményábrázolásokat és portrékat kutatta. 1946 októberétől a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának munkatársa volt, ami a magyar történelem 15–19. századi képes forrásainak legjelentősebb és legteljesebb gyűjteménye. Wilhelmb Gizella négy évtizeden át hűséges munkatársa – 1962-től tudományos főmunkatársa – volt a Történelmi Képcsarnoknak, innen is vonult nyugdíjba 1985-ben. Pályája egészét ez a hivatástudat jellemezte, rendkívüli kitartással, alázattal és feyelemmel végezte muzeológusi munkáját.

Muzeológusként a Történelmi Képcsarnok grafikai gyűjteményét gondozta, amelynek (leltározott) állománya pályafutása alatt közel kétszeresére nőtt: az 1946-ban mintegy 22.500 lapból álló gyűjtemény nyugdíjba vonulásakor, 1985-ben már 41.500 tételt számlált. A gyarapodás különösen intenzív, több mint 11.000 tétel volt a második világháborút követő másfél évtizedben. Az 1949-ben megszűnt Országgyűlési Múzeumból közel 4.200 metszet és karikatúra került a Történelmi Képcsarnokba, de más intézmények – a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztálya, az Iparművészeti Múzeum, az Országos Széchényi Könyvtár vagy MTA Könyvtár, valamint az MNM Történeti Osztálya – is közel ezer grafikát adtak át a Történelmi Képcsarnoknak gyűjteményeik profiltisztítása nyomán. Mintegy 5000 tételt leltároztak a Történelmi Képcsarnokban 1953–1959 között régebbi eredetű „törzsanyagként”, amelyek között a Nemzeti Múzeum Könyvtárától 1884-ben átvett, addig leltározatlan metszetek épp-

---

<sup>1</sup> Wilhelmb Gizella: *Than Mór, 1828–1899*. Budapest, 1944 (A Budapesti Király Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai, 85.). Huszonhárom évesen írt Than-monográfiájának átdolgozott változatát a Képzőművészeti Alap később kétszer, 1953-ban és 1982-ben is kiadta.



1. Wilhelmb Gizella a Nemzeti Múzeum *Magyarország története a honfoglalástól 1849-ig* című állandó kiállításának megnyitására, 1967. június 1-jén. MNM Adattár, Múzeumtörténeti Gyűjtemény, ltsz. 613. Karáth József felvétele. © Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest

úgy szerepeltek,<sup>2</sup> mint duplum példányok vagy az Egyetemi Nyomdából származó rézlemezek.<sup>3</sup> További mintegy 500, államosított kastélyokból származó tétel került a grafikai gyűjteménybe 1950 körül a Veszélyeztetett Magángyűjtemények Miniszteri Biztossága és a Múzeumok és Műemlékek Országos Központja átadásaként.

<sup>2</sup> 1884-ben a Nemzeti Múzeum könyvtára teljes, 15.310 darabból álló metszetgyűjteményét átadta az újonnan megalakult Történelmi Képcsarnoknak. (Ld. *Vasárnapi Ujság*, 1885, 19. sz., 312.) Bár az 1870-es években, vedutakötetének előkészítése során Bubics Zsigmond részlegesen rendezte a gyűjteményt (vö.: Bubics Zsigmond: *Magyarországi várak és városoknak a M. N. Múzeum könyvtárában létező fa- és rézmetszetei*. Budapest, 1880. Előszó), ám nem készült róla tételes jegyzék, az anyag leltározása csak a Történelmi Képcsarnokban kezdődött meg. 1885-ben „a Nemzeti Múzeum könyvtárától átvett lajstromozatlan metszetek közül mintegy 3000 lapnak részletes czédula-katalógusa készült el.” (Ld. *A Vallás és Közoktatásügyi M. Kir. Miniszternek a közoktatás állapotáról szóló tizenötödik jelentése*. Budapest, 1886. 348.) A Nemzeti Múzeum könyvtárától átvett, részben a gyűjtemény 19. századi bélyegzőjével is lepecsételt metszetek teljes körű nyilvántartásba vételére végül csak 1958–1959-ben, egy 1958-ban országosan elrendelt múzeumi revízió nyomán került sor.

<sup>3</sup> A Történelmi Képcsarnok gyűjteményében mintegy 500 db 17–18. századi réz nyomólemez, azaz rézmetszetekhez készült nyomódúc található. Ezek nagy része a nagyszombati egyetemi nyomdából származik, s valószínűleg a Magyar Királyi Egyetemi Nyomdából kerültek a MNM Régiségtárába, annak kapcsán, hogy a nyomda 350 éves jubileuma alkalmából 1927 őszén kiállítást rendeztek a Nemzeti Múzeum dísztermében. Varjú Elemér, az MNM Érem- és Régiségtárának vezetője a rézlemezek egy részéről új levonatot készíttetett, amelyeket *Műlapok a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Osztályában őrzött régi rézmetszetű dúcokról*, illetve *Tíz régi magyar arckép* címmel adott ki 1932-ben és 1934-ben. Az addig leltározatlan rézlemezeket a Képcsarnok 1958-ban vette nyilvántartásba. Ld.: Rózsa György – Wilhelmb Gizella: *A Magyar Történelmi Képcsarnok rézlemez-gyűjteménye. Folia Archaeologica*, 11. 1959. 197–206.

Ennek a tekintélyes gyarapodásnak a feldolgozását, leltározását és rendezését nagyrészt Wilhelmb Gizella végezte el, a Vayer Lajos által 1938 körül kialakított rakatári rendet követve,<sup>4</sup> műfajonként, ábécérendben osztva be a lapokat a gyűjteménybe. Ennek szempontrendszerét pályája kezdetén még magától Vayertől sajátította el, aki 1950-ig volt a Történelmi Képcsarnok osztályvezetője. Wilhelmb Gizella egy 1948-as önéletrajza szerint 1946-tól önkéntes gyakornokként, Vayer munkatársaként részt vett a Történelmi Képcsarnok grafikai gyűjteményének „katalogizálásában és újrendezésében.”<sup>5</sup>

A Történelmi Képcsarnok grafikai gyűjteménye az 1960-tól a rendszerváltásig tartó három évtizedben is intenzíven gyarapodott, évente átlagosan 200 tétellel, összesen mintegy 6800 darabbal. Ezek nagy részét különböző magánszemélyektől,<sup>6</sup> kisebb számban BÁV aukciókon és antikváriumokban vásárolta a Történelmi Képcsarnok, átlagosan évi 50–80 ezer forint értékben.<sup>7</sup> A Történelmi Képcsarnokot 1963-tól vezető Rózsa György és Wilhelmb Gizella rendszerint együtt terjesztették a főigazgatóság elé a vételi javaslatokat, majd utóbbi maga leltározta a megvásárolt grafikai műveket.<sup>8</sup> Wilhelmb Gizella tehát jelentős „nyomot” hagyott a Történelmi Képcsarnok gyűjteményén és annak történetében, hiszen a látványos gyarapodás nagyrészt az ő és Rózsa György agilitásának, valamint a Nemzeti Múzeumot 1951–1986 között igazgató Fülep Ferenc (1919–1986) érdekérvényesítő képességének tudható be.<sup>9</sup>

Muzeológusi munkájának részeként Wilhelmb Gizella számos kiállítást rendezett pályája során. Az egyik legkorábbi a Than Mór életművét bemutató tárlat volt 1953-ban a Károlyi-palotában, a volt Fővárosi Képtár (ekkor a Szépművészeti Múzeum Új Magyar Képtára) kiállítóterében.<sup>10</sup> 1959-ben társrendezőként vett részt a gyűjtemény legnevezetesebb darabjait felvonultató *75 éves a Történelmi Képcsarnok* című kiállításban.<sup>11</sup> A következő három évtizedben számos kisebb tárlatot rendezett a Nemzeti Múzeumban: 1964-ben a költő Zrínyi Miklósról, halálának 300 évfordulója alkalmából,<sup>12</sup>

<sup>4</sup> Vayer Lajos: A Magyar Történelmi Képcsarnok metszetgyűjteménye. *Magyar Könyvszemle*, 64. 1940. 283–285.

<sup>5</sup> MNM Történelmi Képcsarnok, Irattár, 15/1947.

<sup>6</sup> A Történelmi Képcsarnok ebben az időben gyakran vásárolt Pastinszky Miklós (1914–1986) jogász-műkereskedőtől, aki főleg hagyatékokból közvetített jó minőségű műveket, valamint dr. Nagyszokolai Béla műgyűjtőtől.

<sup>7</sup> A rendszerváltást követő időben jelentősen csökkent a műtárgyvásárlásra fordítható összeg, miközben „kinyílt” a hazai műkereskedelmi piac, így a grafikai gyűjtemény gyarapodása 1990–2021 között mindössze 826 tétel.

<sup>8</sup> A vásárlásokkal kapcsolatos iratok a Történelmi Képcsarnok irattárában találhatóak.

<sup>9</sup> Hasonlóan jelentős volt az 1960–1990 közötti gyarapodás például az Ötvösgyűjteményben is. (Köszönöm az adatot Kiss Erikának.)

<sup>10</sup> Wilhelmb Gizella – Bíró Béla: *A Than Mór emlékkiállítás katalógusa*. Budapest, 1953.

<sup>11</sup> *A Magyar Történelmi Képcsarnok emlékkiállításának (1884–1959) katalógusa*. A kiállítást rendezték: Fejős Imre, Cenner Gyuláné, Rózsa György és Szakács Margit. Budapest, 1959.

<sup>12</sup> Kiss Károly: Zrínyi-emlékek a Nemzeti Múzeumban. *Magyar Nemzet*, 1964. március 17., 4.; Zrínyi emlékkiállítás a Nemzeti Múzeumban. *Népszabadság*, 1964. április 1., 9.

1974-ben 350 év történelmi karikatúráiból,<sup>13</sup> 1991-ben pedig történeti viseletképekből *Népvisélet grafikákon* címmel.<sup>14</sup>

Az 1970-es évek végétől a Történelmi Képcsarnok jó együttműködést ápolt Gerda Mraz (1940–2019) osztrák történésszel, aki az 1971-ben Kismartonban megalakult Institut für Österreichische Kulturgeschichte, majd az abból létrejött – s 1994-ben megszűnt – Museum Österreichischer Kultur igazgatója volt, s számos nagyszabású tematikus kiállítást rendezett.<sup>15</sup> Wilhelmb Gizella ezek közül több magyar vonatkozású kiállításban és azok katalógusában is közreműködött. Ezek sorát 1980-ban a Mária Terézia halálának kétszázadik évfordulója alkalmából a féltornyai (Halbturn) kastélyban rendezett tárlat nyitotta,<sup>16</sup> amelyre számos hazai közgyűjtemény is kölcsönzött, mivel Magyarországon nem készült kiállítás a jubileumra. Ezt követte az 1982-ben a kismartoni volt ágostonos apácakolostorban bemutatott Haydn-kiállítás,<sup>17</sup> majd 1989-ben portrékiállítás, amely Zrínyi Miklóstól II. Rákóczi Ferencen át Batthyány Lajosig magyar történelmi személyiségek portréin keresztül villantotta fel Magyarország és Ausztria történeti „házasságának” egy-egy „jelenetét”.<sup>18</sup> Az 1991-es kismartoni „Sisi-kiállítás” a következő évben, a kiegyezés és az 1867. évi koronázás 125. évfordulója alkalmából a Magyar Nemzeti Múzeumban is bemutatták. A kiállításához kétnyelvű katalógus is készült, benne Wilhelmb Gizellának a királyné magyarországi ábrázolása-it áttekintő tanulmányával.<sup>19</sup>

Öt évtizedes pályafutása alatt gazdag tudományos életművet hozott létre: publikációinak jegyzéke több mint 100 tételből áll, s ebből mintegy 25 idegen nyelven, részben külföldi konferenciakötetekben jelent meg, amelyek nemzetközileg is ismertté tették a magyar történeti ikonográfiával kapcsolatos kutatási eredményeit.

Publikációiban a Történelmi Képcsarnok metszetgyűjteményének szinte minden tematikus egységével foglalkozott, vedutákkal és viseletképekkel éppúgy, mint az 1930-as évek karikatúráival.<sup>20</sup> Kezdetben 19. századi magyar festők és grafikusok munkássága állt érdeklődése előterében. Az 1950-es években elkészítette a magyarországi litográfusok teljességre törekvő oeuvre-katalógusát, amely Gerszi Teréznek a technika

<sup>13</sup> Lóska Lajos: Történelmi karikatúrák. *Népszabadság*, 1974. november 27., 7.

<sup>14</sup> K. M. [Kádár Márta]: Népvisélet grafikákon. *Élet és Tudomány*, 1990. október 12. 1306.

<sup>15</sup> Pályaképét ld.: Heide Dienst: Gerda Mraz †. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 127. 2019. 529–532.

<sup>16</sup> *Maria Theresia als Königin von Ungarn*. Hrsg. Gerda Mraz. Eisenstadt, 1980.

<sup>17</sup> *Joseph Haydn und seiner Zeit*. Hrsg. Gerda Mraz. Eisenstadt, 1982.

<sup>18</sup> *Ungarn und Österreich: Szenen einer „Ehe“*. Hrsg. Gerda Mraz. Eisenstadt, 1989.

<sup>19</sup> Huldigung und Nachruf. Königin Elisabeth in der bildenden Kunst / A képzőművészet szerepe Erzsébet királyné tiszteletének és kegyeletes emlékezetének ábrázolásában. *Elisabeth, Königin von Ungarn / Erzsébet, a magyarok királynéja*. Hrsg. Gerda Mraz / A magyar nyelvű változatot szerk. Cennerné Wilhelmb Gizella. Wien 1991. 27–37; 168–176.

<sup>20</sup> Cennerné Wilhelmb Gizella: Ráckeve látképe és a Csepel-sziget térképe a XVII. század végéről. *Studia Comitatus*, 1. 1972. 129–134.; Uő: XVI–XIX. századi grafikus viseletsorozatok: Közép-Európa nemzeti-ségei életének és társadalmi helyzetének képes forrásai. *Folia Historica*, 1. 1972. 23–43.; Uő: A harmincas évek karikatúráival gazdagodott Nemzeti Múzeum. *Magyar Nemzet* 1975. szeptember 5., 4.



2. Wilhelmb Gizella Batthyány utcai lakásának nappalijában, 1983. november 2-án

19. századi történetét áttekintő tanulmánya függelékeként jelent meg.<sup>21</sup> A mintegy 100 oldal terjedelmű katalógus összeállítása olyan teljesítmény, amelynek jelentősége Pataky Dénes hasonló volumenű rézmetszet-katalógusához mérhető.<sup>22</sup>

Az 1950-es évek közepétől a magyar történelemmel kapcsolatos sokszorosított grafikai eseményábrázolások és a 16–17. századi portrémetszetek kerültek Wilhelmb Gizella kutatásainak fókuszába. Több bécsi, augsburgi és flamand rézmetsző – Egidius Sadeler (1570–1629), Martino Rota (Koluníc) (1520 k.–1583), Elias Wideman (1619–1652) és Dominicus Custos (1560–1612) – magyar vonatkozású portrémetszeteit dolgozta fel monografikus jelleggel.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Cennerné Wilhelmb Gizella: A magyar litográfiák katalógusa. In: Gerszi Teréz: *A magyar kőrajzolás története a XIX. században*. Budapest, 1960. 115–222.

<sup>22</sup> Pataky Dénes: *A magyar rézmetszés története a XVI. századtól 1850-ig*. Budapest, 1951

<sup>23</sup> Cennerné Wilhelmb Gizella: Egidius Sadeler magyar arcképei. *Folia Archaeologica*, 6. 1954. 153–156.; Uő: Martino Rota magyar arcképei. *Folia Archaeologica*, 7. 1955. 157–163.; Uő: Über die ungarischen Porträtfolgen von Elias Widemann. *Acta Historiae Artium*, 4. 1957. 325–348.; Uő: Der Augsburger Kupferstecher Dominicus Custos und Ungarn. *Folia Archaeologica*, 18. 1967. 227–249.

A 17. századi magyar csataképekkel kapcsolatos első tanulmányában, amelynek tárgya az augsburgi Wilhelm Peter Zimmermann (műk. 1589–1630) 1603-ban megjelent, a tizenöt éves háború történetét illusztráló rézkarc sorozata,<sup>24</sup> még ugyancsak a monografikus megközelítés jutott érvényre, későbbi írásaiban ugyanakkor már inkább a tematikus rendszerezési elv érvényesült. Ezen tanulmányaiban egy-egy kiemelkedő magyar történelmi személyiség vagy esemény ábrázolásait gyűjtötte össze és elemezte, amelyekhez függelékként gyakran az emlékanyagot áttekintő katalógus is társul.<sup>25</sup> Wilhelmb Gizella tehát a diszciplína pozitívista hagyományaira alapozva elsősorban rendszerező jellegű, analitikus kutatásokat folytatott. Tanulmányainak célkitűzése a vizsgált téma emlékanyagának, azaz egy-egy személy vagy esemény ábrázolásainak katalogizálása, pontos leírása, datálása, attribúciója és egymáshoz való viszonyának tisztázása, az előképek, másolatok és változatok meghatározása. A segédtudományként felfogott történeti ikonográfia feladata tehát ebben a megközelítésben a szó eredeti értelmében vett *képleírás*, a történeti tárgyú ábrázolások képi forrásként történő feldolgozása, átengedve a történettudománynak az interpretációt és a tágabb politikai és társadalmi kontextus felvázolását, a (képi) forrásokból kirajzolódó összkép elemzését.

Történeti ikonográfiai kutatásainak szempontrendszerét Wilhelmb Gizella Vayer Lajos egy 1956. május 31-én tartott akadémiai előadásához kapcsolódó hozzászólásában így fogalmazta meg: „*a magyar történeti ikonográfia anyaga nagyobb hányadában művészileg csekély kvalitású, megszólaltatásához tehát nem elegendő a kizárólagos művészettörténeti módszer alkalmazása, hanem szükséges a történettudomány speciális szempontjainak érvényesítése is. Külön nehézséget jelent az, hogy a magyar történelmi ábrázolások nagy részét külföldi mesterek készítették, műveik tehát csak másodlagos szemlélettel tükrözik a hazai eseményeket. Az ilyen alkotások vizsgálatánál mindig szem előtt kell tartani a művész helyzetét, saját magának, illetve az őt befolyásoló köröknek politikai állásfoglalását. Mindig meg kell nézni azt az adott történelmi pillanatot, amelyben a mű megszületett, és azt a tendenciát, amelyet segíteni, illetve illusztrálni volt hivatott. A történeti ikonográfiában tehát a komplex módszer az anyag hiteles megszólaltatása érdekében nélkülözhetetlen.*”<sup>26</sup> Később két önálló tanulmányban is foglalkozott a hazai (kora újkori) történeti ikonográfiai emlékanyag általános jellemzőivel,<sup>27</sup> illetve a történeti ikonográfia módszertanával, történeti

<sup>24</sup> Cennerné Wilhelmb Gizella: Wilhelm Peter Zimmermann magyar vonatkozású rézkarc sorozatai. *Folia Archaeologica*, 9. 1957. 187–203.

<sup>25</sup> Cennerné Wilhelmb Gizella: A XVI–XVIII. századi magyarországi parasztlázadások grafikus ábrázolásai. *Folia Archaeologica* 12. 1960. 259–271.; Uő: Zrínyi Miklós, a költő hadjáratainak grafikus ábrázolásai. *Folia Archaeologica*, 13. 1961. 223–234.; Uő: A Zrínyi-család törökellenes harcai a XVI–XVIII. század képzőművészetében. *Szigetvári Emlékkönyv*. Szigetvár 1566. évi ostromának 400. évfordulójára. Szerk. Rúzsás Lajos. Budapest, 1966. 345–364.; Uő: Báthory Zsigmond moldvai hadjáratának egykorú grafikus emlékei. *Folia Historica* 2. 1973. 57–67.

<sup>26</sup> [Wilhelmb Gizella hozzászólása] Vayer Lajos A művészettörténet módszerének főbb kérdései. *Az MTA Társadalmi- Történeti Tudományok Osztályának Közleményei* 8. 1956. 86.

<sup>27</sup> Cennerné Wilhelmb Gizella: A magyar történelem képes forrásainak sajátosságai. *Művészettörténeti*

segédtudományként bemutatva a diszciplínát.<sup>28</sup> Meghatározása szerint „a történeti ikonográfia tárgya általános értelemben minden a múltból fennmaradt ábrázolás, tekintet nélkül alkotójuk művészi hírnevére, teljesítményére, valamint a dokumentum művészi színvonalára. A történeti ikonográfia feladata az ábrázolt források módszertanilag helyes használatának és az abból fakadó, a történeti múlt autentikus, sokoldalú és életszerű rekonstrukciójának kidolgozása. [...] A képes ábrázolás vizsgálatának kiindulópontja a hitelesség és a forrásérték meghatározása [...] annak tisztázása, mikor készült a mű, egykorú-e az ábrázolás tárgyával, [...] Az ábrázolás korának, forrásértékének és egykori céljának meghatározása után kezdetjük meg annak kifejtését, milyen tárgykörben egészíti ki az írásos dokumentumokat a kép a maga vizualitásával, a tárgyi emlékek sokrétű megjelenítésével.”<sup>29</sup>

Wilhelmb Gizella – Rózsa Györggyel párhuzamosan – számos „személyi ikonográfiát” is összeállított, amelyekben egy-egy történelmi személyiség – Hunyadi János, Bethlen Gábor, Thököly Imre, Hadik András, Tompa Mihály, Görgey Artúr, Deák Ferenc, Görgey Artúr, Teleki László és Batthyány Lajos – korabeli és későbbi ábrázolásait rendezte portréikonográfiai katalógusba.

Egy 1991-es interjúban élete egyik legszebb feladataként emlékezett a *Magyarország történetének képeskönyve, 896-1849* címmel 1962-ben megjelent ismeretterjesztő jellegű albumra. A több mint 300, rövid képmagyarázat kísért képet – nagyrészt a Történelmi Képcsarnok gyűjteményében őrzött művek reprodukcióit – tartalmazó kötet máig Wilhelmb Gizella legnépszerűbb és legnagyobb hatású műve. Egy korabeli recenzió így méltatta munkáját: „Egy kép: ezer szó – s mi mindent mondhatnak el a képek sűrű rajai, ha tudós gonddal válogatják, rendezik anyagukat, világítják meg vonatkozásaikat [...] Cennerné Wilhelmb Gizella nem elégedett meg a műtörténész-ikonográfus fáradságos, de egysíkú gyűjtő, selejtező, közlő tevékenységével. Nem elégedett meg ezzel, hanem azonfelül, hogy a 896- tól 1849-ig terjedő hazai századok tragikus ábraszegénységéből illusztrációk százainak gazdag változatosságát bányászta elő, történelmünk képbe rögzíthető emlékeit egész sereg eddig lappangó vagy fel nem ismert társadalom- és termeléstörténeti dokumentummal dúsította.”<sup>30</sup>

Az 1980-as évek elejétől a kora újkori magyarországi portréfestészet vált fő kutatási témájává, s elsősorban a Történelmi Képcsarnok festménygyűjteményében őrzött főúri ősgalériák foglalkoztatták.<sup>31</sup> Ennek eredményeként rendezte meg 1988-

Értesítő, 33. 1984, 6–11.

<sup>28</sup> Cennerné Wilhelmb Gizella: Történeti ikonográfia. *A történelem segédtudományai*. Szerk. Kállay István. Budapest, 1986. 333–346.

<sup>29</sup> Uo., 339.

<sup>30</sup> Békés István: Magyarország Történetének Képeskönyve. *Népszabadság*, 1962. december 21. 9. Egy másik recenzió ugyancsak a kötet fő érdeméért értékeli, hogy „az ismert, kiemelkedő kvalitású műtárgyak képei mellett, számos, eddig publikálatlan emléket is közöl, melyek történelmünk mélyebb, igazabb megértését segítik elő.” Vö.: Dutka Mária: Két képeskönyv Magyarország történetéről. *Magyar Nemzet*, 1962. december 29. 4.

<sup>31</sup> Cennerné Wilhelmb Gizella: A Magyar Nemzeti Múzeum ősgalériái. A százéves Történelmi Képcsarnok gyűjteményeiből. *Folia Historica*, 11. 1983. 7–39.; Uő: A magyar barokk provinciális portré stílus-

ban Buzási Enikővel közösen a Magyar Nemzeti Galériában a *Főúri ősgalériák, családi arcképek – a Magyar Történelmi Képcsarnokból* című kiállítást, amely több mint 120 portrét vonultatott fel a Képcsarnok gyűjteményéből. A kiállításához rendkívül színvonalas katalógus is készült, benne Wilhelmb Gizella bevezető tanulmányával és tárgyismertetésekkel.<sup>32</sup>

A kora újkori portrékkal kapcsolatos és személyi ikonográfiai kutatásaiból született egyik legjelentősebb munkája, amelyben a Zrínyi család különböző tagjainak ábrázolásait katalogizálta. Elsőként a költő Zrínyi Miklós portréikonográfiáját állította össze 1964-ben, a költő halálának 300. évfordulója alkalmából, amit unokaöccse, Zrínyi Péter portrékatalógusa követett 1970-ben.<sup>33</sup> Wilhelmb Gizella élete utolsó éveiben a Zrínyi család további tagjaira is kiterjesztette kutatásait. Ennek eredményeit önálló kötetben tervezte megjelentetni, amelynek kéziratát halála előtt még leadta a kiadónak, a könyv megjelenését azonban már nem érthette meg, így kéziratát egykori kollégái rendezték sajtó alá.<sup>34</sup> A kötet előkészítése során, a költő Zrínyi Miklós ábrázolásai után kutatva jutott élete egyik legjelentősebb felfedezésére is: 1991-ben rátalált a *Szigeti veszedelem* szerzőjének egy kiváló kvalitású, „élet után” készült, azaz hiteles portréjára Csehországban, a Roudnice nad Labem-i kastélyban elhelyezett Lobkowicz-képtárban.

A portréről ekkor már hosszú ideje tudott a hazai kutatás: a bécsi egyetem flamand származású rézmetszője, Gerard Bouttats (1640–1703) ugyanis 1664-ben metszetmásolatot készített a képről, amelyet a szignatúra (*Gerhardus Bouttats univers. Vien. sculp. – Quam Joannes Thomas ad vivum pinxit*) szerint a szintén flamand származású, Bécsben működő mester, Jan Thomas (1617–1678) festett. A portrémetszetről a Történelmi Képcsarnok is rendelkezik példánnyal, a festmény holléte azonban sokáig ismeretlen volt, sőt, a kép fennmaradását is kételyek övezték.

Wilhelmb Gizella a roudnicei kastélyról 1907-ben megjelent német nyelvű műemléki topográfiában, a Lobkowicz-képtárban őrzött portrék jegyzékében figyelt fel a költő Zrínyi Miklós arcképének említésére. 1991-ben egy cseh kollégától – többedik próbálkozásra – fényképet is sikerült szereznie a festményről, amely egyértelművé tette, hogy az a rézmetszet előképéül szolgáló, Jan Thomas által festett portréval azonos. A kép tehát nem pusztult el a történelem viharaiiban, hanem épségben fennmaradt Csehországban. A festmény a rézmetszethez hasonlóan vállig érő hajjal, dolmányban

---

kapcsolatai. *Történeti Szemle*, 29. 1986. 219–236.; Uő: Az ősgalériától a modern, reprezentatív arcképig. *Magyar Nemzeti Múzeum, konferenciafüzetek I. Széchenyi*. Szerk. Körmöczy Katalin. Budapest, 1991. 19–30. 1985-ben *Reformkori politikus-arcképek* címmel a nagycenki kastélyban rendezett kiállítást. Ld.: Megújul a Széchenyi István Emlékmúzeum. *Magyar Nemzet*, 1985. október 2. 4.

<sup>32</sup> Cennerné Wilhelmb Gizella: A portré és a magyar nemesi társadalom. *Főúri ősgalériák, családi arcképek – A Magyar Történelmi Képcsarnokból*. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria. Szerk. Buzási Enikő. Budapest, 1988. 26–34. A kiállításra Wilhelmb Gizella válogatta az arcképeket, Buzási Enikő az iparművészeti tárgyakat, Galavics Géza pedig a családfákat.

<sup>33</sup> Cennerné Wilhelmb Gizella: Zrínyi Miklós, a költő arcképeinek ikonográfiája. *Folia Archaeologica* 16. 1964. 189–209.; Uő: Zrínyi Péter képmásai. *Folia Archaeologica*, 21. 1970. 177–192.

<sup>34</sup> Cennerné Wilhelmb Gizella: *A Zrínyi család ikonográfiája*. Budapest, 1997.



3. Wilhelmb Gizella az *Erzsébet, a magyarok királynéja* című kiállítás megnyitóján Kismartonban, 1991. június 25-én



4. Gerard Bouttats (Jan Thomas nyomán): Zrínyi Miklós képmása, 1664. Papír, rézmet-szet, 33,3 × 23,7 cm. © Magyar Nemzeti Múzeum – Történelmi Képcsarnok, Budapest

és mentében ábrázolja a költőt, jobbában hadvezéri tevékenységének jelképeként tollas buzogányt tart.

A Jan Thomas által festett félalakos képmás kiváló kvalitásával messze kiemelkedik a korszak magyarországi főúri portréi közül és jól érzékelteti Zrínyi Miklós reprezentációs igényének magas színvonalát. A gróf a környezetében elérhető legrangosabb mesterrel, az 1661-től a bécsi udvarban működő Rubens-tanítvánnyal festette meg képmását.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Az újabb kutatások arra derítettek fényt, hogy Jan Thomasnak több magyarországi megrendelője is volt az 1670 körüli években. Ld.: Galavics Géza: Jan Thomas, az utolsó Rubens-tanítvány és magyar mecénásai. *Művészettörténeti Értesítő*, 54. 2005. 19-40.

A Lobkowicz-gyűjteményben Zrínyi Miklós portréja mellett fia, Zrínyi Ádám (1662–1691) gyermekkori képmását is őrzik.<sup>36</sup> A művek minden bizonnyal még a 17. század végén, Zrínyi Miklós menyé révén kerültek Csehországba. Miután Zrínyi Ádám a török elleni felszabadító harcokban, a szalánkeméni ütközetben fiatalon és leszámazott nélkül elesett, özvegye, Maria Katharina von Lamberg-Ottenstein (1664–1717) 1693-ban második férjéül cseh főurat választott Maximilián Arnost Jankovský z Vlasimi személyében. A grófnő a Zrínyi Ádám után hátramaradt ingóságokat – így a kincstárat, a festmény- és fegyvergyűjteményt, valamint a mintegy 600 kötetes könyvtárat (s benne a Szigeti veszedelem kéziratát) is – magával vitte új házastársa lakóhelyére, a morvaországi Bitovba. A portrék később innen kerülhettek a roudnicei Lobkowicz-kastélyba, ahol a festménygyűjtemény 1860-ban összeállított jegyzékében már szerepelnek.

Wilhelmb Gizella 1992-ben egy csehországi út során személyesen is tanulmányozhatta a két Zrínyi-portrét, amelyeket a következő évben önálló tanulmányban is bemutatott.<sup>37</sup>

A két portré bemutatásra került „a barokk éve” alkalmából 1993-ban a Budapesti Történeti Múzeumban rendezett kiállítás katalógusában is,<sup>38</sup> a képek azonban magán a kiállításon nem szerepeltek. A csehországi Zrínyi-portrék – amelyek idő közben visszakérültek a Lobkowicz család tulajdonába – elsőként 2014-ben, Zrínyi Miklós halálának 350. évfordulóján voltak láthatók Magyarországon, a Magyar Nemzeti Galériában rendezett kiállításon, ezt azonban Wilhelmb Gizella már nem érthette meg.<sup>39</sup> Elévülhetetlen érdeme marad azonban, hogy több mint háromszáz év elteltével a magyar irodalom- és hadtörténet kiemelkedő jelentőségű alakjának szuggesztív portréját felfedezte a történeti emlékezet és a történeti ikonográfia számára.

## CENNERNÉ WILHELMB GIZELLA PÁLYAKÉPE

Cennerné Wilhelmb Gizella (Csepel, 1921. szeptember 2. – Budapest, 1995. március 20.) művészettörténész, a magyar történeti ikonográfia kutatója. Édesapja, Wilhelmb Tibor (1893–1968) 1919-ben Selmecbányán szerzett vaskohómérnöki oklevelet, majd 1920-tól 1959-ig a csepeli Weiss Manfréd Acél- és Fémművek (1950-től Rákosi Mátyás Művek) munkatársa volt. Édesanyja Emőki Gizella, férje Cenner Gyula jogász, tanácsvezető bíró (Cenner Mihály színháztörténész testvére) volt. Két gyermekük született. 1931–1939-ben a Mikszáth Kálmán téri Sacré Coeur Budapesti Katolikus Leánygimnáziumban tanult, majd 1939-ben a Szent Margit Leánygimnáziumban érettségizett. 1944-ben, *summa*

<sup>36</sup> Tátrai Júlia: Wiener Hofkünstler und die Zrínyis. Porträts in der Lobkowicz-Sammlung. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti / Journal of the Institute of Art History (Zagreb)*, 42. 2018. 95–108.

<sup>37</sup> Cennerné Wilhelmb Gizella: Két Zrínyi-arckép Csehországban. *Ars Hungarica*, 21. 1993. 159–162.; Ua.: *Új Művészet*, 4, 1993. 12. 16–18.

<sup>38</sup> *Utak és találkozások. Barokk művészet Közép-Európában / Baroque art in Central-Europe. Crossroads.* Kiállítási katalógus/Budapesti Történeti Múzeum. Szerk. Galavics Géza. Budapest, 1993. 361, 363–364.: Nr. 149.

<sup>39</sup> *Költő, hadvezér, államférfi: Zrínyi Miklós (1620–1664).* Szerk. Rostás Tibor. Budapest, 2014.



5. Jan Thomas: Zrínyi Miklós képmása, 1662-63. Olaj, vászon, 93 × 75 cm, Nelahozeves, Lobkowitz-kastély

*cum laude* minősítéssel szerzett művészettörténész diplomát a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen. 1946-tól nyugdíjba vonulásáig, 1985-ig a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának munkatársa volt, ahol hosszú időn keresztül szakszervezeti bizottsági titkár is volt. A 16-18. századi magyar történelmi ábrázolások és portrék egyik legkiválóbb ismerője volt. Elsősorban a kora újkori portrék álltak érdeklődésének előterében. Több bécsi, augsburgi és flamand rézmetsző – Egidius Sadeler, Martino Rota, Elias Wideman, Dominicus Custos – magyar vonatkozású portrémetszeteit dolgozta fel monografikus jelleggel. Összeállította a 17-19. századi magyar történelem több fontos

személyiségének (például Zrínyi Miklós, Bethlen Gábor, Thököly Imre, Görgey Artúr stb.) portréikonográfiáját és összegyűjtötte történeti ábrázolásait, részletesen elemezve azok keletkezési körülményeit. Egyik legnépszerűbb és legnagyobb hatású műve a *Magyarország történetének képeskönyve, 896–1849* címmel 1962-ben megjelent ismeretterjesztő jellegű album. Kitüntetések: Ipolyi Arnold-emlékérem, 1988; Móra Ferenc-emlékérem, 1990; MNM Széchényi Ferenc-emlékérmé, 1991; Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat tiszteleti tagsága, 1992.

#### CENNERNÉ WILHELMB GIZELLA BIBLIOGRÁFIÁJA

Cennerné Wilhelmb Gizella bibliográfiája. *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1996. 299–301.; Dr. Cenner Gyuláné Wilhelmb Gizella dr. tudományos publikációinak jegyzéke. *Folia Historica*, 20. 1996. 178–182.

#### CENNERNÉ WILHELMB GIZELLA FONTOSABB ÍRÁSAI

Über die ungarischen Porträtfolgen von Elias Widemann. *Acta Historiae Artium*, 9. 1957. 325–348.; Magyar litográfiák katalógusa. In: Gerszi Teréz: *A magyar kőrajzolás története a XIX. században*. Budapest, 1960. 115–222. [társszerző. Gerszi Teréz]; Zrínyi Miklós, a költő hadjáratainak grafikus ábrázolásai. *Folia Archeologica*, 13. 1961. 223–234.; *Magyarország történetének képeskönyve. I. 896–1849*. Budapest, 1962.; Adalékok az ifjú II. Rákóczi Ferenc és felesége ikonográfiájához. *Művészettörténeti Értesítő*, 24. 1975. 62–66.; *A szabadságharc kilenc nagy csatája. Than Mór csataképei*. Budapest, 1978.; Than Mór. Budapest, 1982.; Grafikus portrészorozatok Kelet és Nyugat között. *Magyarok Kelet és Nyugat között*. Szerk. Hofer Tamás. Budapest, 1996. 123–133.; *A Zrínyi család ikonográfiája*. Budapest, 1997.

#### CENNERNÉ WILHELMB GIZELLÁRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Paizs Tibor: A másik Széchényi-emlékérem tulajdonosa: Az ikonográfus. *Magyar Nemzet*, 1991. december 3. 10.; Szabó János: Cennerné Wilhelmb Gizella (1921–1995). *Turul*, 68. 1995. 110.; Kovács Tibor: Cennerné Wilhelmb Gizella ravatalánál. *Folia Historica*, 20. 1996. 177.; Galavics Géza: In memoriam Cennerné Wilhelmb Gizella. *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1996. 297–298.; Kozák Péter: Cenner Gyuláné Wilhelmb Gizella. *Nők a magyar tudományban*. Szerk. Balogh Margit, Palasik Mária. Budapest, 2010. 148–149. – MMA 143–144. (Basics Beatrix); RÚL IV.: 83–84.; ÚMÉL I.: 994.

Mélyi József

## ARADI NÓRA (1924–2001)

Aradi Nóra művészettörténeti pályájának utólagos megítélésében a halála óta eltelt két évtizedben az „ellentmondásos” jelző bukkant elő talán a leggyakrabban. Pedig maga a pálya az ötvenes évek közepétől a nyolcvanas évek közepéig abból a szempontból tekinthető akár töretlennek is, hogy a művészettörténet területén Magyarországon mindvégig Aradi volt az egyik legtöbbször publikáló és a legmagasabb szakmai, hivatali pozíciókat elfoglaló szereplő. Az ellentmondások mégis szembetűnőek: az ötvenes évek elejére vonatkozóan életrajza máig hiányos, élete utolsó tíz-tizenöt évét – a múlt árnyékában – a hallgatás jellemzi, s közelebbről tekintve életművére, a Kádár-kor harminc éve alatt létrejött írásainak szellemiségében is élesebben látszanak a törésvonalak.

Esetében a művészettörténeti pálya bármely szakaszának megítélése nehezen választható el az életrajz kezdetétől. Az 1924-ben egy Arad melletti román faluban nagypolgári családban született Aradi Nóra 1935-ben költözik családjával Budapestre. Zsidó származása miatt az érettségi után nem juthat be az egyetemre; a felszabadulás után a Pázmány Péter Tudományegyetemre jár, emellett fordítóként, újságíróként dolgozik. Ezzel párhuzamosan 1948-tól a katonai nyomozás mellett hírszerzéssel és elhárítással foglalkozó Katonapolitikai Osztályon foglalkoztatják, s különböző funkciókban 1952-ig marad a Magyar Néphadsereg polgári alkalmazottja. Csak feltételezés, hogy a szolgálatok kötelékéből Lukács György és Fogarasi Béla közbenjárásával kerül át a művészetirányítás, illetve később a tudományos kutatás területére. Művészettörténészként 1952-től kezdve publikál: első kritikái az *Új Világ*ban jelennek meg, Ék Sándorról, illetve Zichy Mihály munkáiról. A következő évben írásait már a hivatalos művészeti lap, a *Szabad Művészet* közli, s ezzel egyidejűleg a Népművelési Minisztérium Művészeti Múzeumok és Műemléki Osztálya vezetőjévé nevezik ki. Akkori szemlélete egybevág a hivatalos sztálinista ideológiával – ez jól tükröződik többek között Vera Muhináról írott nekrológjában.<sup>1</sup>

1954-ben már az ideológiai iránymutatás is fontos szerepet kap írásaiban: ír az iparművészet időszerű kérdéseiről,<sup>2</sup> s vitába száll Bernáth Auréllal.<sup>3</sup> Az elkövetkező hét év során – egészen a *Képzőművészet és közönség* című, 1961-ben kiadott kötetben<sup>4</sup> foglalt éles bírálatig – Aradi ideológiai kritikájának középpontjában leggyakrabban Bernáth áll. A kiindulópontok azonosak: a művész társadalmi tudatának problémája, a realizmus fogalmának tisztázatlansága, a posztimpresszionizmus helye

<sup>1</sup> Aradi Nóra: Vera Muhina. *Új Világ*, 42. 1953. 7.

<sup>2</sup> Aradi Nóra: Iparművészetünk időszerű kérdéseiről. *Szabad Művészet*, 8. 1954. 286–287.

<sup>3</sup> Aradi Nóra: Képzőművészetünk időszerű kérdéseiről. Megjegyzések Bernáth Aurél cikkéhez. *Művelt Nép*, 1954. augusztus 8. 4.

<sup>4</sup> Aradi Nóra: *Képzőművészet és közönség*. Budapest, 1961.



1. Aradi Nóra 1946-ban. © A család tulajdonából

a művészettörténetben, s ezzel összefüggésben a szubjektív művészi szemlélet és a szocialista realizmus ellentéte. A többször nevesített, máshol csak általánosságban a szubjektív idealista filozófia vagy a polgári művészeti esztétika által befolyásolt magyar posztimpreszionisták (Bernáth Aurél mellett még elsősorban Szőnyi István és Egry József) bírálatának konklúziója több írásban is nagyon hasonló: a művészet főiskolai oktatásából száműzni kell az ilyen jellegű szemléletet. Ezzel egyidejűleg az ötvenes évek közepén furcsa kettősség figyelhető meg Aradi Nóra írásaiban, hiszen az egyértelmű ideológiai bírálattal egyidőben a *Magyar Nemzet*-ben megjelenő kiállítás-kritikákban többek között Bernáth alkotásait emeli ki: „A kiállítás legjobb munkáiban egyébként is éppen a keresetlennek tűnő, de jellemzően kiválasztott eleven kép és a tartalomnak a festői formával való szerves egysége a megragadó. Bernáth Aurél igen szép, formákban gazdag tájképei is az elmúlt évek tartózkodóbb műveivel viszonyítva melegebbek, közvetlenebbül hatók.”<sup>5</sup> Művészettörténeti szempontból kulcskérdés számára Nagybánya elhelyezése az új korszak összefüggésrendszerében; ez a probléma már egyik legkorábbi, *Nagybánya értékeléséhez* című, 1953-ban írt tanulmányában<sup>6</sup> is a középpontban áll.

A Rákosi eltávolítása után olvadásnak induló politikai és kulturális közegben Aradi nem tartozik a reformerek közé: a szocialista realizmus nyilvánvaló zsákutcájából megpróbálja visszamenőleg „kimenteni” azokat a műveket, amelyek majd a „valódi” szocialista művészettörténet részét alkothatják. 1955-ben az egy évvel korábbi nemzeti kiállítással kapcsolatban megjegyzi: „remélhető, hogy ez a polgári szellemű visszaesés átmeneti volt”.<sup>7</sup> Ebben az időszakban cikkeiben folyamatosan megjelennek a történeti festészet múltbéli és jelenkori pozicionálásával kapcsolatos, általánossá emelt bírálatok és jövőre vonatkozó megállapítások. „De egy dologban feltétlenül indokolt a példálózás: művészeink sokáig túlságosan könnyű feladatnak tartották, és tartják még ma is, mind a művészi kivitel, mind a tartalom szempontjából a történelemábrázolást. [...] Ehhez pedig, a jelentős kezdeti eredmények után, sokkal több elmélyültség, művészi felelősségérzet és a művész belső eszmei gazdagodása szükséges.”<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Aradi Nóra: Első jegyzetek a nagy kiállításról. *Magyar Nemzet*, 1955. december 21. 5. Ugyanebben a VI. Magyar Képzőművészeti Kiállításról szóló cikkben Aradi még Csernus Tibor *Három lektorát* is kiemeli. „Csernus Tibor erősödő önálló hangját bizonyítja a Három lektor, amely a kiállítás vitatott műve lehet: a kávéház vöröses fényében fürdő alakok bágyadt, spleenes kifejezése, a hármás csoport festői ritmusa, a szinte testtelen figurák sajátos, nyomasztó légkört árasztanak magukból.” Az, hogy Bernáth kétféle módon jelenik meg Aradi recepciójában, nem egyedi eset, ezt bizonyítja egy 1956-os kritika részlete. „A művészet történetéből nem kevés olyan törekvést ismerünk, amelyekben a festő egy alkotáson belül akarta megmutatni egy adott színnek, egy tónusnak gazdag variálási lehetőségeit. Bernáth Aurél ezen a csendéletén a kékesfeketének az üveges csillogásig terjedő változatait tudja érzékeltetni és összehangolni igen érdekes módon, nyugodt szemlélődésre készíti a nézőt.” Aradi Nóra: Képzőművészeti Krónika. *Magyar Nemzet*, 1956. április 11. 5.

<sup>6</sup> Aradi Nóra: Nagybánya értékeléséhez. *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve*, 1953. (1954) 423–434.

<sup>7</sup> Aradi Nóra: Történeti képek a tízéves kiállításon. *Szabad Művészet*, 9. 1955. 244–249.

<sup>8</sup> Uo., 249.



2. Aradi Nóra 1964-ben, Frans Masereel kiállításának megnyitóján a Szépművészeti Múzeumban. © A család tulajdonából

A forradalom idején nyilvánosan nem jelenik meg, viszont 1957-ben a Magyar Szabadság Érdemrend bronz fokozatában részesül: „az ellenforradalom leverésében és az ország gazdasági rendjének helyreállításában kifejtett tevékenységük elismeréséül”. Ekkor – 33 évesen – a Művelődési Minisztérium Képzőművészeti Osztályának vezetője lesz, s ezzel a kinevezéssel – az intézményrendszer átalakulásának következtében<sup>9</sup> – a magyar képzőművészeti élet szinte teljhatalmú ura. Míg a forradalmat követő első nagyobb seregszemle, az 1957-es műcsarnoki *Tavaszi tárlat* szervezői még úgy gondolják, hogy többek között az absztrakt művészet kitaszítottságának megszüntetése révén a művészeti élet és egyben az intézményrendszer megújítható, addig a kultúrpolitika – amelyet ezen a területen innentől fogva négy éven keresztül elsősorban Aradi képvisel – éles határvonalat húz. Az egyik legfontosabb sarokpont az absztrakció kizárása a nyilvánosságból, ami a hivatalos kiállítási lehetőségek megvonásától az oktatásban az absztrakcióellenes dogmák megerősítéséig terjed.

Ebben az időszakban pályája tulajdonképpen két párhuzamos úton halad. Az egyik a művészetszervező, -irányítóé: nevéhez is fűződik a művészetfinanszírozás új módszereinek kidolgozása, az engedélyeztetés, a zsűrizés rendszerének átalakítása, s az a szabály, hogy műteremben vagy nem állami helyiségben minden művész rendezhet kiállítást. A minisztérium újraértékeli a szocialista realizmus fogalmát, s felszámolja a képzőművészeti intézmények, elsősorban a Képzőművészeti Alap és a

<sup>9</sup> Ld.: Horváth György: *A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945–1992*. Budapest, 2015.

Szövetség viszonylagos függetlenségét. Ezzel egyidejűleg Aradi Réti Istvánról rendez emlékkiállítását a Magyar Nemzeti Galériában és az ötvenes évek végén számos kritikája is megjelenik, mindenekelőtt az *Élet és Irodalom*-ban. Írásiban az esztétikai ítéletek háttérében mindig ideológiai kérdések állnak, a tömegkultúrához kapcsolódó gondolatok, a művészi szándék és elkötelezettség problémaköre. Jellemző a forradalom után az ideológia rövid ideig tartó képlékenysége, hogy Aradi 1957. márciusi iránymutató cikkének<sup>10</sup> egyes kitételei – az ötvenes évek elejének művészetpolitikájától óvatosan elhatárolódva – az olvadás lehetőségét is magukba foglalják: „a most kialakuló kultúrpolitika egyik erkölcsi eredménye, hogy gyakorlatilag és szervezetenként is megdőlt az »egységes művészeti élet« hamis képzete.” Ugyanitt ezt írja: „A jelentős műveket [...] az alkotójuk világnézetétől függetlenül kell megbecsülni.”<sup>11</sup>

Mint képzőművészeti osztályvezető, 1961-es leváltásáig rendkívül aktív, kultúrpolitikaként többek között Moszkvában, Bukarestben jár, Magyarországon konferenciákon vesz részt, előadásokat és kiállítás megnyitásokat tart, s továbbra is a szocialista művészet útját kijelölő szövegeket ír. Fontos kérdéssé válik számára a nemzeti művészet problematikája – felvetései a hivatalos politikának a nacionalizmus veszélyeire vonatkozó elgondolásaihoz, ideológiai elhatárolásaihoz kapcsolhatók. Különösen szembetűnő ez az átfedés az 1960-ban a *Művészetben* megjelent, *A nacionalizmus kérdéséről* című cikkében,<sup>12</sup> melynek összegzése így szól: „A nacionalizmus bármilyen formában való jelentkezése szegényíti művészetünket, gátolja fejlődését, nehezíti azt, hogy művészi élménnyé formálódjék a mai élet mondanivalója.”<sup>13</sup> 1960-ra a hatalom birtoklásából fakadó magabiztosság érződik már valamennyi írásán; a VIII. Képzőművészeti Kiállításról szóló kritika – amely a nagyobb nevű művészeket sem hagyja érintetlenül – már „felülről” érkezik: „A nemzeti kiállításoknak arról kell számot adniok, mennyiben értelmezik művészeink helyesen vagy tévesen az alkotás társadalmi rendeltetését, mi történt művészetünkben a szocialista fejlődés jegyében.”<sup>14</sup> S ugyanebből az időből származnak az Aradi Nóráról, mint cenzorról szóló történetek, mindenekelőtt Kondor Béla eltanácsolásáról, amiről beszámoló is jelent meg egy emigráns lapban.<sup>15</sup>

Az 1961-es év vízválasztó Aradi Nóra pályáján. Egyrészt leváltják osztályvezetői pozíciójából, s ezzel ténylegesen véget ér az a korszak, amelyben közvetlen befolyást gyakorolt a kultúrpolitikára. Másrészt megjelenik első nagyobb lélegzetű tanulmánygyűjteménye, a *Képzőművészet és közönség*.<sup>16</sup> A kötet három tanulmánya a képzőművészetet társadalmi összefüggésrendszerében vizsgálja. Aradi megkísérli a korszerű művészet meghatározását, megpróbálja kijelölni – a szocializmus korából visszate-

<sup>10</sup> Aradi Nóra: Mű és szándék. *Magyarország*, 1957. március 13. 11.

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> Aradi Nóra: A nacionalizmus kérdéséről. *Művészet*, 1, 1960, 2. 5–6.

<sup>13</sup> Uo., 6.

<sup>14</sup> Aradi Nóra: Utólagos megjegyzések a VIII. Képzőművészeti Kiállításról. *Élet és Irodalom*, 1960. július 1. 5–6.

<sup>15</sup> Kondor Béla eltanácsolása. Aradi Nóra tanácsol és eltanácsol. *Katolikus Magyarok Vasárnapja*, 1960. július 6. 5. – ld. még: Horváth György: Kondor Béla sors-történetéhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 69. 2020. 171–256.

<sup>16</sup> Aradi Nóra: *Képzőművészet és közönség*. Budapest, 1961.



3. Aradi Nóra a *Tíz évszázad magyar művészete* című kiállításon Párizsban, a Petit Palais-ban, André Malraux francia kulturális miniszterrel, 1966

kintve – a múlt értékes hagyományait, s új keretbe helyezni „a nyugati államokban uralkodó művészeti irányzatokat”. A legfontosabb kérdés számára az új művészet és az új közönség egymáshoz közelítésének problémája, az esztétikai, művészettörténeti vizsgálatok kimondott célja pedig a művészet átalakulásában felismert társadalmi folyamatok felgyorsítása: „Múlt és jelen összevetése és elemzése során tulajdonképpen azt kutatjuk, hogy milyen módon segíthetjük elő a szocialista társadalmi fejlődés hatásának közvetlenebb és gyorsabb érvényesülését a művészegyéniség alakulásában és az alkotómunka folyamatában.”<sup>17</sup> 1961-ben Magyarországon az Aradi könyvében megfogalmazott esztétikai keretrendszer épp olyan idejétmúltnak – az ötvenes évek szellemiségében ragadtnak – tűnt, mint a *Művészetben* 1961 elején a F fiatalok Képzőművészek Stúdiójának kiállításáról megjelent kritika szellemisége.<sup>18</sup> Amikor Aradi Nóra élesen bírálja a fiatal művészeket – „Korga György, Lakner László, Paizs László

<sup>17</sup> Uo., 9.

<sup>18</sup> Aradi Nóra: A F fiatal Képzőművészek Stúdiójának III. kiállítása. *Művészet*, 2, 1961, 8. 10-13. Jellemző módon a kritika éles kritikája egy emigráns lapban, az *Irodalmi Újság*ban jelent meg. Sárközi Máttyás: Tovább a zsdanovi úton? *Irodalmi Újság*, 1961. november 15. 10.

és egy-két más művész képei világosan tanúskodnak arról, hogy alkotójuk nem érzi társadalmi tevékenységnek a művészetet<sup>19</sup> – akkor a kritika éle valójában még mindig az idősebb generáció, elsősorban Bernáth Aurél ellen irányul.

Aradi az 1957 és 1961 közötti időszakban, mint a hivatalosság legfontosabb képviselője nem tűrte meg a szürrealista, tasiszta és más „moderneknak nevezett örületeket”,<sup>20</sup> de kritikájának kiemelt célpontja az absztrakció volt. Ezért is volt különös jelentőségű Németh Lajos 1961-ben az *Új Írás*ban megjelent tanulmánya,<sup>21</sup> amely visszatért a négy évvel azelőtt megrendezett *Tavaszi Tárlat* reformtörekvéseihez: a „Tavaszi Szalon [...] azt bizonyította, hogy az 1949–1956 közötti szakaszt megtagadja képzőművészetünk, s [...] vissza akar térni az 1949 előtti alapokra. A *Tavaszi Tárlat* mutatta kép azonban később módosult, hiszen a szélsőséges naturalistákat és az absztraktokat ismét kiszorították a területről, a nonfiguratív törekvéseknek a későbbiekben csak bizonyos épületdíszítési feladatot juttatván.” Németh azt a nyilvánosan utoljára 1948-ban hangoztatott nézetet képviselte, amely szerint a kísérleti törekvéseket nem szabad adminisztratív eszközökkel elnyomni, hanem alkalmat kell kínálni megismerésükre. Aradi Nóra – aki a cikk megjelenésekor már elvesztette állami hivatalát – válaszában<sup>22</sup> különösen éles hangot ütött meg: az egzisztencialista filozófia bélyegét sütötte a „veszélyes utakra” lépő művészekre. Írásában Aradi az absztrakciót szinte magától értetődően kapcsolta össze a blöffel, az ürességgel, illetve azzal a váddal, amely szerint Magyarországon a revizionista művészek – bár épületdíszítő, ornamentális megbízást kaphatnak – nem becsülik meg, sőt kihasználják az állami által adott támogatást. „Nem természetes-e, hogy a szemléletünkkel ellentétes törekvések végletes megnyilvánulásainak nem szánjuk ugyanazt a nyilvánosságot, mint a többi alkotásnak? [...] Németh Lajos írása mindvégig figyelmen kívül hagyja, hogy a világon ma két társadalmi rendszer van, s a mai egyetemes képzőművészetet is áthatja az állandóan élesedő világnézeti harc.”<sup>23</sup>

Aradi Nóra a hivatali hatalom elvesztése után<sup>24</sup> is kulcspozíciókban marad: a *Művészet* folyóirat szerkesztőbizottsága tagjaként, egyetemi oktatóként, a Művészet-történet Tanszék docenseként, a Művészeti Tanács és különféle zsűrik tagjaként az elkövetkező években is megpróbálta újrarajzolni, illetve megerősíteni a szocialista realista művészet körvonalait, de könyveiben, tanulmányaiban hamarosan ritkulni kezdtek az előíró mondatok, elhalványult a jelent és a jövőt ellentmondást nem tűrően meghatározó hangnem. A hatvanas évek közepére – bár továbbra is felhívja

<sup>19</sup> Aradi Nóra: A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának III. kiállítása. *Művészet*, 2, 1961, 8. 12.

<sup>20</sup> Aradi Nóra: A Velencei Biennále néhány tanulsága. *Élet és Irodalom*, 1958. július 18. 11.

<sup>21</sup> Németh Lajos: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről. *Új Írás*, 1. 1961. 738–744.

<sup>22</sup> Aradi Nóra: Válasz egy vitacikkre. *Új Írás*, 2. 1962. 57–61.

<sup>23</sup> Uo., 61.

<sup>24</sup> A hatalomvesztésre jellemző, hogy a Művészeti Bizottság ülésén Somogyi József már 1962 szeptemberében (Aradi jelenlétében) így szól hozzá egy vitához: „Az őszinte szó jogán el kell mondanom, hogy nekem is mondták, hogy miért vagyok hajlandó Aradi Nórával egy bizottságban helyet foglalni. Ha engem felkértek erre [...], akkor én nyugodt vagyok és nyugodtan vállalom kifelé is mindazt, ami ezzel összefügg.” Dokumentumok a hatvanas évekből. A Művészeti Bizottság jegyzőkönyvei I. *Új Forrás*, 30, 1998, 3. 74.



4. Aradi Nóra előadás közben, 1970. © A család tulajdonából

a figyelmet<sup>25</sup> az „elidegenedés szellemét árasztó törekvések” divatosságának veszélyére – már valóban elfogadja a művészet jelenben létező sokféleségét, mint realitást; ugyanakkor nem mond le a korszerű művészet szocialista definiálásáról: „a társadalmi valóságtól elforduló, vagy a szocialista rendszer lényegével szemben közönyös törekvések ellentmondanak a történelmileg korszerű művészetnek”.<sup>26</sup> Az 1964-ben megjelent *Absztrakt képzőművészet* című kötetében<sup>27</sup> is a korszerűség fogalma áll a középpontban: megkísérli bizonyítani a korszerű realizmus fölényét az „imperialista időszak ellentmondásait tükröző”, „meghaladott” polgári művészet felett. Az absztrakció – amelyet véleménye szerint a Nyugat az ideológiai export jegyében népszerűsít, és amely „a gyökértelen, gátlástalan és felelőtlen egyéni magatartás erkölcsiségének kifejezője és hirdetője” – Aradi szerint összebékíthetetlen „a szocialista szándékú alkotómunkával és még inkább a szocialista országok művészetével, mert tudatosan alkalmazott eszköze a társadalmi elidegenedés táplálásának.” Ha művészettörténeti szemszögből nézzük a kötetet,<sup>28</sup> akkor Aradi tulajdonképpen azt vizsgálja, hogy az

<sup>25</sup> Aradi Nóra: Gondolatok művészetünkről. (Szocialista realizmus – szocialista közösség). *Magvető*, 2. Budapest, 1964. 251–262.

<sup>26</sup> Aradi Nóra: Koreszme – korstílus. *Új Írás*, 4. 1964. 870.

<sup>27</sup> Aradi Nóra: *Absztrakt képzőművészet*. Budapest, 1964.

<sup>28</sup> Az esztétikai és a művészettörténeti megközelítésmód elválásztására egykorú kritikájában Pernecky Géza is utal: „Talán nem is Aradi Nórával kell vitatkoznom, hiszen könyvének legnagyobb érdeme éppen az, hogy a konkrét tárgyalás folyamán mindig alaposabb, mint amilyen munkájának leegyszerűsített esztétikai kiindulópontja.” Pernecky Géza: Parttalan absztrakcionizmus. *Valóság*, 7. 1964. 98.

impresszionizmus óta, s különösen az absztrakt tendenciák megjelenésével hogyan üresedett ki a polgári képzőművészet. A tiltás azonban már szóba sem kerül, inkább a tudományos alapokon nyugvó meggyőzésre kerül át a hangsúly. A mű pártosságától eltekintve egyébként még egy olyan kritikus szellem, mint Sárközi Máttyás is talál elismerésre méltó elemeket a könyvben: „A bemutató általában arányos és egy-egy elejtett nevelés megjegyzéstől, pártos beszúrástól eltekintve, jó. Aradi Nóra kitűnő forrásmunkákból dolgozott, ezeket, nagyon helyesen, rövid ismertetésekkel ellátva sorolja fel a könyv végén.”<sup>29</sup>

A hatvanas évek közepén Aradi munkásságának súlypontja lassan valóban áttolódik az esztétikai iránymutatásról a művészettörténetre. 1965-ben megjelenik Koszta Józsefről,<sup>30</sup> illetve Fónyi Gézáról<sup>31</sup> írt kismonográfiája, 1966-ban a *Tíz évszázad magyar művészete* című, a párizsi Petit Palais-ban rendezett kiállítás kormánybiztosa. Egy évvel később Dejnekaról írt kötetét<sup>32</sup> adják ki, illetve egy nagyobb lélegzetű művészetelméleti összefoglaló munkáját *A katedrálisról az ipari formáig* címmel. Aradi a „képzőművészetben és annak elméleti kérdéseiben való tájékozódás megkönnyítése végett tekinti át a képzőművészet főbb sajátosságait, materiájának, nyelvezetének, megjelenítésének törvényeit, műfaji meghatározóit, vagyis hatékonyságának feltételeit, a mű és a néző viszonyában fontos összetevőket – mindenekelőtt azokat a specifikumokat, melyek a képzőművészeteket a többi művészettől megkülönböztetik.”<sup>33</sup> Ez az alap gondolat szorosan kapcsolódik Aradi korábbi problémafelvetéseihez, az alkalmazott művészet fogalmának új meghatározásával, a közönség és a művészet kölcsönhatásának társadalmi összefüggésrendszerével, s elvezet az absztrakt művészetnek és a dekorativitás fogalmának a hatvanas évek elején még a hivatalos ideológia szellemében lezajlott egymáshoz rendeléséhez, ami azután az évtized folyamán számos, épületekhez kapcsolódó köztéri alkotás megszületéséhez vezetett.

Ebben az időben továbbra is megfigyelhető munkájában a kettősség. Az avantgárd történeti és az absztrakció jelenkori megítélésével kapcsolatban álláspontja egyre megengedőbb, ugyanakkor a bolsevik forradalom ötvenedik évfordulójára született írásában<sup>34</sup> megmarad a régi hivatalos álláspont mellett: Malevics vagy Tatlin nem hoztak újat a művészetben, s bár Aradi korábban már többször írt az ötvenes évek elejének torzulásairól és művészetpolitikai hibáiról, a sztálini korszak itt csak elmosódottan jelenik meg. 1968-ban Vitányi Iván írása<sup>35</sup> nyomán vita bontakozott ki a művészetpolitika és a különböző irányzatok viszonyáról, megint csak az absztrakció elfogadásának

<sup>29</sup> Sárközi Máttyás: A pártos esztétika jegyében. *Irodalmi Újság*, 1965. július 1. 6. Hogy mennyire nem kézenfekvő a dicséret Sárközi Máttyástól, azt a cikk egyik kiinduló gondolata is alátámasztja: „Aradi Nóra egyike volt azoknak, akiknek módjában állt késleltetni a Csontváry-kiállítást és megakadályozni a festőhöz méltó Vajda Lajos-kiállítást.”

<sup>30</sup> Aradi Nóra: *Koszta*. Budapest, 1965.

<sup>31</sup> Aradi Nóra: *Fónyi*. Budapest, 1965.

<sup>32</sup> Aradi Nóra: *Dejneka*. Budapest, 1967.

<sup>33</sup> Aradi Nóra: *A katedrálisról az ipari formáig*. Budapest, 1967. 6.

<sup>34</sup> Aradi Nóra: Október és a forradalmi művészet. *Művészet*, 8, 1967, 11. 3–6.

<sup>35</sup> Vitányi Iván: Visszautasítottak és nem jelentkezők kiállítása. *Népszabadság*, 1968. június 9. 9.



5. Aradi Nóra kiállításmegnyitón, 1971. © A család tulajdonából

korlátaiból kiindulva. Aradi Nóra válaszában leszögezte, hogy a valóság visszatükrözése az elsődleges, a forma csak másodlagos. Ugyanakkor már úgy vélte, hogy aki nincs a hivatalos irányvonal ellen, az kapjon nyilvánosságot: „A mi szocialista kultúránk eljutott odáig, hogy a mai művészet természetes kiindulópontjának tartja a régmúlt és a közelmúlt minden művészeti anyagát, és a művészre bízta - hiszen másra nem is bízhatja -, hogy a képzőművészeti nyelvezet hatalmas tárházából mit és miért merít.”<sup>36</sup>

Ha szakaszokra osztjuk Aradi Nóra pályáját, akkor az 1961-ben kezdődött időszak 1969-ben két szempontból is lezárul. Egyrészt a hatvanas évek központi témája, az absztrakció kérdése ekkorra már háttérbe szorul. Másrészt Aradit 1969-ben - amikor nagydoktorrá is avatják - kinevezik a Magyar Tudományos Akadémia újonnan alakult Művészettörténeti Kutató Csoportjának (később Intézetének) vezetőjévé. Nagydoktori témája<sup>37</sup> egyben a következő évtized kutatásainak és publikációinak irányát is megadja: *A szocialista képzőművészet története*. Művészettörténeti szakterületét tulajdonképpen már az ötvenes évek elején kijelölte, a hatvanas évek végétől azonban új módszerekkel és új történeti korszakolással dolgozza fel témáját. Kezdőpontja a 19. század közepe, Daumier munkássága;<sup>38</sup> a kiválasztott művészeket és műalkotásokat a társadalmi mozgalmak összefüggésében vizsgálja. Az elemzés második szakasza az

<sup>36</sup> Aradi Nóra: Elveink és a képzőművészet. *Népszabadság*, 1968. június 16. 8.

<sup>37</sup> A védésről ld.: Sárvári Márta: Doktori értekezés a szocialista képzőművészet történetéről. *Magyar Nemzet*, 1969. december 30. 4. - a vita anyagát - Szigeti József, Király István, Pogány Ö. Gábor opponensi véleményét, illetve Aradi Nóra választát ld.: *Művészettörténeti Értesítő*, 20. 1971. 47-59.

<sup>38</sup> 1968-ban tanulmányaiból könyve is megjelent: Aradi Nóra: *Daumier, Derkovits és utódaik*. Budapest, 1968.



6. Aradi Nóra kiállításmegnyitón, 1971. © A család tulajdonából

1917 utáni új motívumokkal, művészeti törekvésekkel foglalkozik, ebben kiemelt szerepet kapnak a Tanácsköztársasághoz kapcsolódó művészek. A húszas-harmincas évek vizsgálatának középpontjában a szovjet és a németországi művészi pozíciók állnak, s kiemelt helyet kap az 1937-es párizsi világkiállítás szovjet pavilonja is. Aradi összefoglaló műve, *A szocialista képzőművészet története* 1970-ben jelenik meg,<sup>39</sup> ebből kiindulva pedig a hetvenes évek folyamán számos publikációban közelíti meg új aspektusokból a témát, vagy annak egyes részterületeit. 1970-ben Szárjánról jelenik meg kisebb kötete,<sup>40</sup> egy évvel később a művészet és közönség témájához tér vissza a *Hogyan találkozhat a képzőművészet a közönséggel?* című szöveggel,<sup>41</sup> 1973-ban kritikáiban többek között Fritz Cremer és Renato Guttuso kiállításairól ír.

A Művészettörténeti Intézet vezetőjeként – munkatársaival együttműködve, emellett a kultúrpolitikai elvárásokhoz igazodva – új kutatási programot készít, amelynek fókuszában a művészetelméleti kutatások és a dokumentációs feladatok mellett a nyolckötetesre tervezett magyarországi művészettörténeti kézikönyv előkészítése áll. 1974-ben, amikor Aradi az első öt év eredményeit és problémáit összefoglalja,<sup>42</sup> már hivatkozhat az 1973-ban elindult periodikára, az *Ars Hungaricára*, valamint a szintén 1973-ban megjelent *Művészettörténet - Tudománytörténet* című tanulmánykötetre,<sup>43</sup> amelyben kiemelt helyet kapnak a művészettörténet periodizációs kérdései, illetve az iparművészet és a népművészet történeti kapcsolatai. A ku-

<sup>39</sup> Aradi Nóra: *A szocialista képzőművészet története*. Budapest, 1970.

<sup>40</sup> Aradi Nóra: *Szárján*. Budapest, 1970.

<sup>41</sup> Aradi Nóra: *Hogyan találkozhat a képzőművészet a közönséggel?* *Népművelés* 9. 1971. 28.

<sup>42</sup> Aradi Nóra: *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának öt éve. Ars Hungarica* 2. 1974. 231–235.

<sup>43</sup> *Művészettörténet - tudománytörténet*. Szerk. Aradi Nóra. Budapest, 1973.

tatási program kereteit meghatározó elvek között egyszerre van jelen a nemzetközi elméleti kutatások – mindenekelőtt az ikonográfiára és az ikonológiára vonatkozó – eredményeinek felhasználása, valamint a „marxista gondolkodáson, módszeren alapuló totalitás-igény”.<sup>44</sup>

Aradi saját művészettörténeti kutatómunkáját 1974-ben két könyvben összegzi. A *Képzőművészet és munkásmozgalom* című tanulmánykötetben<sup>45</sup> Aradi 1963–1973 között megjelent írásai és előadásai szerepelnek három fejezetre bontva. Az első részben a forradalmi művészet elméleti és történeti kérdéseinek feldolgozásai jelennek meg, a másodikban a kiállításkritikák, a harmadikban pedig mindenekelőtt az iparművészettel kapcsolatos tanulmányok. A hangsúlyt mindhárom részben a művészet társadalmi összefüggéseire helyezi – ahogy a Művészettörténeti Kutató Intézet által szerkesztett kézikönyvek alapvetése is hasonló.<sup>46</sup> Ugyanebben az évben jelenik meg másik összegző műve<sup>47</sup>, *A szocialista képzőművészet jelképei*, amely heroikus kísérlet a szocialista művészet fogalmának aládúcolására – az ikonológia segítségével. „A bevezető tanulmány színhely és környezet, cselekmény és tömeg, egyén és típus szerint tárgyalja a motívumok születésének lehetséges körét, eredetük közeget és történeti egymásutánjukat. Az ezt követő ábécé sorrendbe foglalt mintegy másfélszáz címszó pedig témák szerint tájékoztat.”<sup>48</sup> A 19. és 20. század művészetének történetéből vett példákkal Aradi a szocialista rendszer ideológiájához illeszkedő műalkotások és a bennük felismerhető szimbólumok szisztematikus rendezését vállalja fel. A talán NDK-mintákra visszavezethető könyv – bár az Aradi által használt elméleti megközelítések nagyrészt elavultak – ma is figyelemreméltó nézőpontokat kínál, miközben az elveket illusztráló művek egy része már csupán az adott ideológiai kereten belül tekinthető releváns műalkotásnak.

A hetvenes évek végéig az Aradi Nóra által feldolgozott témák tulajdonképpen *A szocialista képzőművészet jelképeiben* található alap gondolatokkal fűződnek össze. Így keletkezik a *Munkásabrázolás a képzőművészetben* című kötet<sup>49</sup>, vagy *A szocialista képzőművészet főbb szakaszai* című tanulmány,<sup>50</sup> amelynek kijelölt célja annak körvonalazása, hogy „az egyes periódusokban melyek a nemzetközileg legáltalánosabb sajátosságok, és ezekkel hogyan függenek össze a nemzeti művészetek fejlődésének analog vagy eltérő vonásai”.<sup>51</sup> A hatvanadik évfordulóra több publikációban foglalkozik a Tanácsköztársaság művészetével, ugyanebben az időben a kortárs munkásabrázolás

<sup>44</sup> Aradi Nóra: A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának öt éve. *Ars Hungarica*, 2. 1974. 234.

<sup>45</sup> Aradi Nóra: *Képzőművészet és munkásmozgalom*. Budapest, 1974.

<sup>46</sup> „A cél nem egyszerűen a meglevő vagy rekonstruálható alkotások és folyamatok minél teljesebb, értékelő bemutatása, hanem a művészet mindenkori közegének, az alkotások keletkezési feltételeinek az elemzése is.” Aradi Nóra: A magyar művészet korszerű szintézise. *Népszava*, 1976. július 31. 5.

<sup>47</sup> Aradi Nóra: *A szocialista képzőművészet jelképei*. Budapest, 1974.

<sup>48</sup> Láncz Sándor: A szocialista képzőművészetről. Aradi Nóra két új könyve. *Magyar Hírlap*, 1974. június 22. IV.

<sup>49</sup> Aradi Nóra: *Munkásabrázolás a képzőművészetben*. Budapest, 1976.

<sup>50</sup> Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet főbb szakaszai. *Jelenkor*, 20. 1977. 988–992.

<sup>51</sup> Uo., 988.

problémáira is kitekint,<sup>52</sup> s tanulmányt ír *Pártosság, népiség, realizmus a képzőművészetben* címmel,<sup>53</sup> azonban művészettörténeti munkájának súlypontja egyre inkább az egyes alkotókra vonatkozó történeti kutatások felé tolódik. Kismonográfiája jelenik meg Bolmányi Ferencről,<sup>54</sup> majd Fényes Adolfról,<sup>55</sup> de a legfontosabb kutatási témája ebben az időben már Mednyánszky László művészete.<sup>56</sup>

A nyolcvanas években több elméleti és történeti könyve születik – mai megítélésük ellentmondásos. Míg Gustave Courbet-ről szóló kötete<sup>57</sup> hosszú távon is érvényes maradhat, addig a *Műfaj a képzőművészetekben*<sup>58</sup> című nagyívű összefoglaló munkája már aligha. Aradi ekkor még mindig fontos szerepet tölt be a magyar művészettörténeti közéletben: egyetemi tanár, a Mednyánszky-művek egyik legfontosabb szakértője, 1990-ig ő vezeti a Művészettörténeti Kutatót, s ő tölti be Műkritikusok Nemzetközi Szervezete magyar tagozatának elnöki tisztét (1960-tól 1990-ig). 1986-tól kezdve – miközben főszerkesztőként jegyzi az intézet nagyszabású kiadványait<sup>59</sup> – jól észrevehetően ritkulnak publikációi és nyilvános szereplései, a rendszerváltás idején pedig saját múltja, az ötvenes-hatvanas évek árnyéka éri utol. Nehezen kibogozható, hogy a vele kapcsolatos történetekben – a Katonapolitikai Osztályhoz kapcsolódó múltja, Kassák párizsi utazásának vagy Kondor kiállításának ellehetetlenítésében játszott szerepe – hol húzódik a valóság és a legenda határvonala. A kilencvenes években alig jelennek már meg publikációi, előadásokat is ritkán tart. Aradi Nóra 2001-ben hunyt el; Marosi Ernő gyászbeszédében a meggyőződéses művészettörténész alakjáról emlékezett meg: „a valaha sokat emlegetett »damaszkuszi út« tapasztalatai után különös hangsúlyval illik megállapítani, hogy Aradi Nóra számára nemcsak kurzus-meghatározta elem volt két jelző, a »szocialista« és a »munkás«. Egyiket sem tagadta meg utóbb sem.”<sup>60</sup>

## ARADI NÓRA PÁLYAKÉPE

Aradi Nóra (Buteni [Körösbökény; Buttyin] 1924. augusztus 9. – Budapest, 2001. február 10.) művészettörténész, műfordító, újságíró. Édesapja: Felter Ignác; édesanyja: Berger Janka. Orvos édesapja halála után a családdal először 1934-ben Nagyváradra költözött, ahol apácák által működtetett iskolába került. 1935-ben édesanyjával

<sup>52</sup> Aradi Nóra: A munkásbrázolás mai kérdései. *Népszava*, 1977. május 1. 7.

<sup>53</sup> Aradi Nóra: Pártosság, népiség, realizmus a képzőművészetben. *Realizmus a képzőművészetekben*. Szerk. Szerdahelyi István. Budapest, 1979. 39–75.

<sup>54</sup> Aradi Nóra: *Bolmányi Ferenc*. Budapest, 1977.

<sup>55</sup> Aradi Nóra: *Fényes Adolf*. Budapest, 1979.

<sup>56</sup> Aradi Nóra: A Mednyánszky-kutatás néhány kérdése. *Ars Hungarica*, 7. 1979. 55–68. Ezt követően jelenik meg bevezetőjével a Mednyánszky-album: Aradi Nóra: *Mednyánszky*. Budapest, 1983. – egyik utolsó tanulmányát is róla írta. Mednyánszky-kutatás: hogyan tovább? *Enigma*, 7. 2000. No 24/25. 345–350.

<sup>57</sup> Aradi Nóra: *Gustave Courbet*. Budapest, 1985.

<sup>58</sup> Aradi Nóra: *Műfaj a képzőművészetekben*. Téma, technika, funkció. Budapest, 1989.

<sup>59</sup> *Magyar művészet 1919–1945*. Szerk. Kontha Sándor. I–II. Budapest, 1985, *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. Marosi Ernő. I–II. Budapest, 1988.

<sup>60</sup> Marosi Ernő: Aradi Nóra (1924–2001). *Ars Hungarica*, 29. 2001. 213–214.



7. Aradi Nóra kiállítás megnyitón, 1975. © A család tulajdonából

Budapestre települtek át, a román, a francia és a német nyelv után csak ekkor tanult meg magyarul. A Mária Terézia Gimnáziumban 1942-ben kitűnőre érettségizett, de zsidó származása miatt a Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészkarának csak vendéghallgatója lehetett (1942–1944). A II. világháború utolsó éveit ismét Erdélyben töltötte, ahol valószínűleg felvette a kapcsolatot a román kommunistákkal, akik nyelvtudásából kifolyólag rádióadások lehallgatásával bízták meg. Rokoni kapcsolatban állt a Wolfner családdal, akik segítették pályakezdését. 1945 óta párttag. A felszabadulás után ismét Budapestre érkezett, ahol a Pázmány Péter Tudományegyetemre járt, majd 1950-ben újkori művészettörténet–középkori művészettörténet–régész szakos muzeológus oklevelet szerzett. Egyetemi évei alatt románból fordított, versei is megjelentek, illetve újságíróként dolgozott a Szabadság című lapnál. 1948-tól a katonai nyomozás mellett hírszerzéssel és elhárítással foglalkozó Katonapolitikai Osztályon foglalkoztatták, s különböző funkciókban 1952-ig maradt a Magyar Néphadsereg polgári alkalmazottja. 1950. augusztus 1-től a Művészettörténeti Tanszéken gyakornok. A szolgálatból feltételezések szerint Lukács György és Fogarasi Béla közbenjárásával került át a művészetirányítás területére. Miközben megjelentek első műkritikái, már a Népművelési Minisztérium Művészeti Múzeumok és Műemlékek Osztálya vezetőjeként dolgozott. 1954 szeptemberétől 1957-ig az egyetemen Vayer Lajos mellett volt aspiráns. 1957–1961 között a Művelődési Minisztérium Képzőművészeti Osztályának vezetője volt, az ELTE BTK Művészettörténeti Tanszékének adjunktusa, majd docense lett.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Aradi Nóra docensi pályázatának jegyzőkönyve. *Enigma* 28. 2021. (2022) No 107. 96–97.



8. Aradi Nóra kortárs román festészet kiállítás megnyitóján a Szépművészeti Múzeumban, 1984-ben. Balra Garas Klára. © A család tulajdonából

A művészettörténeti tudományok kandidátusa címet 1959-ben a Réti István művészetét feldolgozó monográfiájáért kapta meg. 1960-tól 1990-ig ő töltötte be a Műkritikusok Nemzetközi Szervezete (AICA) magyar tagozatának elnöki tisztségét, és 1963 júliusáig a Művészeti Tanácsban is szerepet vállalt. A hatvanas évek folyamán már számos könyve, tanulmánya jelent meg a 19–20. századi magyar és európai művészetről, művészetelméletről, esztétikáról; külföldön rendezett magyar kiállítások kormánybiztosa volt, Magyarországon reprezentatív tárlatokat nyitott meg. 1969-ben *A szocialista képzőművészet története* című disszertációjáért a művészettörténeti tudományok doktora címet kapta. Ugyanebben az évben nevezték ki az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja igazgatójává, amelynek kutatási és publikációs programját a kezdetektől fogva csaknem két évtizeden át meghatározta. 1972–1994 között egyetemi tanár. A hatvanas évek közepétől a nyolcvanas évek elejéig számos hazai és külföldi kongresszuson, konferencián és egyetemen adott elő. Fényes Adolfról, Mednyánszky Lászlóról és más magyar és külföldi mesterekről szóló kismonográfiája mellett a hetvenes évek közepén jelent meg kutatásait összegző műve, *A szocialista művészet jelképei*. A nyolcvanas évek második felétől egyre ritkultak publikációi és nyilvános fellépései, a kilencvenes években pedig néhány kivételtől eltekintve már egyértelműen visszavonult a nyilvánosságból. Pályája során összesen 40 kötete és nagyjából 700 tanulmánya, kritikája jelent meg. Férje: Tóth Sándor (1919–2018) rendőrtiszt, tisztviselő. Kítüntetései: 1957: Magyar Szabadságért Érdemrend bronz fokozat; 1971: Munkácsy-díj első fokozat.

#### ARADI NÓRA BIBLIOGRÁFIÁJA

Bardoly István: Aradi Nóra munkásságának válogatott bibliográfiája. *Ars Hungarica*, 12. 1984. 153–160.

## ARADI NÓRA FONTOSABB ÍRÁSAI

Képzőművészetünk időszerű kérdéseiről. Megjegyzések Bernáth Aurél cikkéhez. *Művelt Nép*, 1954. augusztus 8. 4.; Nagybánya értékeléséhez. *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve*, 1953. (1954) 423–434.; *Száz kép a magyar történelemből*. Budapest, 1955.; Történeti képek a tízéves kiállításon. *Szabad Művészet*, 9. 1955. 244–249.; *Réti István 1872-1945. Emlékkiállítás a Magyar Nemzeti Galériában*. Kiállítási katalógus. Összeáll., rend. Aradi Nóra. Budapest, 1957.; *Réti István*. Budapest, 1960.; *Képzőművészet és közönség*. Budapest, 1961. (Stúdium könyvek, 28.); Utólagos megjegyzések a VIII. Képzőművészeti Kiállításról. *Élet és Irodalom* 1960. július 1. 5–6.; Válasz egy vitacikkre. *Új Írás*, 2. 1962. 57–61.; *Absztrakt képzőművészet*. Budapest, 1964. (Esztétikai kikönyvtár); Gondolatok művészetünkéről. (Szocialista realizmus – szocialista közösség). *Magvető*, 2. Budapest, 1964. 251–262.; *Kosztai (1861–1949)*. Budapest, 1965. (A művészet kiskönyvtára, 67.); *Fónyi*. Budapest, 1965. (A művészet kiskönyvtára, 69.); *Dejneka*. Corvina, Budapest, 1967. (A művészet kiskönyvtára, 10.); *A katedrálistol az ipari formáig. A képzőművészetek elméleti problémái*. Budapest, 1967. (Esztétikai kikönyvtár); *Daumier, Derkovits és utódaik*. Budapest, 1968. (Elvek és utak); *A szocialista képzőművészet története*. Budapest, 1970. A párizsi kommun és a képzőművészet. *Művészettörténeti Értesítő* 20. 1971. 297–302. A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának öt éve. *Ars Hungarica*, 2. 1974. 231–235.; *Képzőművészet és munkásmozgalom*. Budapest, 1974. (Elvek és utak); *A szocialista képzőművészet jelképei*. Budapest, 1974.; *Guttuso*. Budapest, 1974. (A művészet kiskönyvtára, 89.); *Technika és művészet*. Budapest, 1974. [társszerző: Fukász György]; Tárgy, tárgyiasság, tárgyábrázolás. *Ars Hungarica* 3. 1975. 103–116.; *Munkásábrázolás a képzőművészetben*. Budapest, 1976.; *Bolmányi Ferenc*. Budapest, 1977. (Mai magyar művészet); A szocialista képzőművészet főbb szakaszai. *Jelenkor*, 20. 1977. 988–992.; *Fényes Adolf*. Budapest, 1979.; A Mednyánszky-kutatás néhány kérdése. *Ars Hungarica*, 7. 1979. 55–68.; Pártosság, népiség, realizmus a képzőművészetben. *Realizmus a képzőművészetekben*. Szerk. Szerdahelyi István. Budapest, 1979. 39–75.; *Makrisz Zizi*. Budapest, 1982.; A közép- és kelet-európai képzőművészet összehasonlító kutatásának néhány kérdése. *Helikon*, 28. 1982. 551–560.; A két világháború között. + 1945 után. *A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig*. Szerk. Aradi Nóra. Budapest, 1983. 432–522.; *Mednyánszky*. Budapest, 1983.; *Gustave Courbet*. Budapest, 1985. (Szemtől szembe); A romantika és a nemzeti művészetek. *Ars Hungarica* 15. 1987. 91–96.; *Bolmányi*. Budapest, 1989.; *Műfaj a képzőművészetekben*. *Téma, technika, funkció*. Budapest, 1989.; Hofbauer Imre. Egy londoni magyar művész. *Ars Hungarica*, 19. 1991. 229–234.; Mednyánszky-kutatás: hogyan tovább? *Enigma*, 7. 2000. No 24/25. 345–350.; *Bojtor Károly (1933–1999)*. Budapest, 2001.; *Barna Miklós*. Budapest, 2003.



9. Aradi Nóra 1999-ben. © A család tulajdonából

#### ARADI NÓRÁRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Marosi Ernő: Aradi Nóra (1924-2001). *Ars Hungarica*, 29. 2001. 213-214.; Mélyi József: Rendületlenül. Ki volt Aradi Nóra? *Magyar Narancs*, 2017. március 23.; P. Szücs Julianna: Egykori balos dolgok egy mai jobbos országban. *168 Óra*, 2017. február 27. 65.; Marosi Ernő emlékezése Aradi Nórára. *Enigma* 28. 2021. (2022) No 107. 90-95.

Bubryák Orsolya

## GALAVICS GÉZA (1940–2023)

AZ „ÁTÉLHETŐ” MÚLT KRÓNIKÁSA

Galavics Géza művészettörténész, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja, a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézetének kutatóprofesszora a magyarországi reneszánsz, barokk és kora klasszicizmus nemzetközileg elismert kutatója volt. Pályája az 1960-as években a magyarországi művészettörténet-írásba szinte egyszerre berobbanó, rendkívül jól képzett „nagy generációval” együtt indult, de az őt méltató köszöntések/visszaemlékezések leggyakrabban egyfajta legendás „triász” (Dávid Ferenc, Marosi Ernő, Galavics Géza) tagjaként emlegették. Mindhárman ugyanabban az évben születtek, egyetemi évfolyamtársak, barátok és életük utolsó évtizedeiben ugyanazon intézmény (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, majd Bölcsészettudományi Kutatóközpont) falai közt alkotó kollégák voltak. Galavics Géza távozott közülük utolsóként: 2023. március 21-én hunyt el Budapesten.

Pályája során nagy utat tett meg egy Sopron megyei kis falutól a Magyar Tudományos Akadémia tagságáig. Egyenes ívű és a kezdetektől nagyon következetesen alakított karrierjében a legritkább esetben találták meg „véletlenül” a lehetőségek: széles érdeklődési területű, szenvedélyesen kutató alkat volt, aki többnyire maga talált rá a kihívást jelentő feladatokra. Pályája fordulópontjait rendszerint egy-egy „találkozás” előzte meg, amelyeket maga kezdeményezett: ő kereste fel kisdíákként Csatkai Endrét, hogy segítse tanácsaival felkészülését az egyetemi felvételre, majd egyetemi hallgatóként Klaniczay Tibort, hogy elkérje tőle Garas Klára Maulbertsch-értekezéséről írt opponensi véleményét, amely revelációként hatott a tágabb összefüggések megismerésére sóvárgó fiatalemberre. 1971-ben is ő jelentkezett Aradi Nóránál, hogy szeretne csatlakozni az MTA nem sokkal korábban alapított Művészettörténeti Kutató Csoportjához, és felajánlotta tudását a tervezett barokk összefoglalás elkészítéséhez.

Sohasem volt kérdés számára, hogy a 17–18. század művészetével akar foglalkozni. Erre predesztinálta szülőföldje máig élő történeti hagyománya és érintetlenül maradt barokk emlékanagya, tudományos munkássága azonban e célkitűzés minden elemén túllépett: írásaiban a késő reneszánsz művésztől a kora klasszicizmusig tárgyalta – és távolról sem csak a művészet kérdéseit. Azt vallotta, hogy a műalkotás esztétikai értékén túl egyúttal „történeti dokumentum” is, amely nem ismerhető meg pusztán az ikonográfia, a stílustörténet és más, szigorúan a művészettörténet-tudomány „belügyének” tekintett vizsgálati módszer segítségével, hanem lényegesen tágabb kontextusban, készítésének társadalomtörténeti háttérével, a társtudományok eszköztárának felhasználásával (is) kell értelmezni azokat.

Egyes művészeti jelenségek ugyanis nem rajzolódnak ki előttünk, ha nem ismerjük az irodalomtörténet, a szociológia, a néprajz és a történelemtudomány korszakra



1. Galavics Géza Barkóczy Ferenc érsek portréja előtt a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában, 1965 körül. Fotó © Galavics Géza

vonatkozó eredményeit. Nagy hangsúlyt fektetett rá, hogy mindig tisztában legyen a rokon tudományok legújabb kutatási módszereivel: rendszeresen járt például általuk rendezett doktori védésekre, amelyekben elsősorban a vitákban összecsapó módszertani érvek, az adott jelenségekből levont, eltérő következtetések izgatták. Tapasztalatait kiemelkedő szintetizáló készséggel adaptálta a művészettörténet területére. Eredménye a magyarországi barokk újradefiniálása lett: a stílusváltások dinamikájának bemutatásával elmozdította annak korábban érvényesnek tekintett korszakhatárait, az azonos vizuális nyelvezet szisztematikus feldolgozásával átalakította a vizsgált „régio” területét, majd új műfaji hangsúlyok elhelyezésével, a megrendelő és a közönség viszonyrendszerének elemzésével és a művészet határterületeinek bevonásával átformálta magát a kutatás tárgyát. A ma generációja már természetes módon azon kerektek közt gondolkodik a magyarországi barokról, amelyeket Galavics Géza kutatásai jelöltek ki.

#### A TANULÓÉVEK: SOPRON ÉS BUDAPEST

Galavics Géza 1940. november 30-án Győrben született, de gyermekkorát egy Sopron megyei faluban, Lövön töltötte. Családjá később Sopronba költözött, középiskolai tanulmányait a soproni Berzsényi Dániel Gimnáziumban végezte. Történeti érdeklődése már gimnáziumi évei során megmutatkozott: a Soproni Levéltárba járt, hogy adatokat gyűjtsön szülőfaluja történelméről, ezzel a témával indult az országos diákköri tanulmányi versenyen. Pályaválasztását – saját elmondása szerint – egy 1956 után, a politikai konszolidációt elősegíteni hivatott iskolareformnak köszönhetette. „1957-ben bevezették a művészettörténet oktatását, az érettségi évében önálló tantárgyként egy teljes éven át tanították. Ott derült ki számomra, hogy én a történelemnek azzal a formájával szeretnék foglalkozni, amely – ma már meg tudom fogalmazni – műalkotásokban testesül meg, vizuális élményt ad, teret formál, ahová be lehet lépni, lehet benne járni, ahol a múltat a legteljesebb módon, minden érzékszervünkkel át lehet élni.”<sup>1</sup>

Ekkor kereste meg a környezetében élő legjobb szakembert, a Soproni Múzeum akkori igazgatóját, Csatkai Endrét (1896–1970). „Sopronban egyetlen művészettörténész volt, a múzeum nagyhírű, mindenki által ismert igazgatója, Csatkai Endre. Őt kerestem fel azzal, hogy én is művészettörténész szeretnék lenni. Barátságos fogadtatásra leltem. Bejárhattam hozzá a múzeumba beszélgetni, olvasnivalókat adott, inspirált, merre menjek, mit nézzek meg. Sokat köszönhetek neki.”<sup>2</sup> „Művészettörténeti alapismereteknél” azonban jóval többet kapott. Galavics Géza a művészettörténet mellett néprajzzal, régészettel, színház- és irodalomtörténettel stb. foglalkozó, Ausztriában és Magyarországon egyaránt otthonosan mozgó, németül kiválóan beszélő, hatalmas tárgy- és forrásismerettel rendelkező helytörténész-muzeológus mellett olyan szemléletmódot sajátított el,

<sup>1</sup> Harangi Anna: Interjú dr. Galavics Géza művészettörténésszel, a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagjával. *Műemlékvédelem*, 54. 2010. 418.

<sup>2</sup> Turbully Éva: A hagyomány mint megtartó erő és inspiráció. Interjú Galavics Géza művészettörténésszel. *Soproni Szemle*, 68. 2014. 301.

amely egész későbbi pályáját meghatározta. Csatkai számára folyamatos volt az átjárás a különféle művészeti műfajok közt; kutatásai és ismeretei – köszönhetően annak, hogy pályája a háború előtt indult – nem korlátozódtak a határral kettéválasztott régió egyik vagy másik területére.<sup>3</sup> Galavics tudományos tevékenysége során mindvégig ugyanerre törekedett.

1958-ban nyert felvételt a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem történelem-művészettörténet szakára, 1963-ban diplomázott Zádor Anna és Vayer Lajos tanítványaként. Saját elmondása szerint a fővárosi lét, a múzeumok, színházak, hangversenytermek pezsgő kulturális világa eleinte valósággal sokkolta; fővárosi beágyazottságú, nyelveket jól beszélő évfolyamtársai közt pedig „alig mert megszólalni”.<sup>4</sup> Mindazonáltal az évfolyamtársak által működtetett „önképző kör” komolyan inspirálta: közös programokkal, beszélgetésekkel, egymás kutatásainak megismerésével folyamatosan képezték egymást és magukat.

Kezdeti elbizonytalanodásához hozzájárulhatott az is, hogy talán az oktatástól sem pontosan azt kapta, amit várt. Professzorairól ugyan mindig elismeréssel beszélt, és a szakmai feladatokra jól fel is készítettek az egyetemen, de ez aligha elégitette ki az igényeit: a szeme előtt egy Csatkaihoz hasonlóan sokirányúan képzett, nem csak egy szakterület szigorú kritériumrendszerét ismerő-alkalmazó tudós ideája lebegett – nem véletlen, hogy ezekben az években is (levélben) folyamatosan tartotta Csatkaival a kapcsolatot. Az eszményi példaképet végül a neves irodalomtudósban, Klaniczay Tiborban találta meg: a vele kötött ismeretség felszabadító erővel hatott rá, és döntően befolyásolta az általa képviselt kutatási irányt. Tanulságos, hogy amikor 2021-ben az *Enigma* folyóirat „tanszéktörténeti” száma részére visszatekintést kértek tőle az egyetemi éveire, „Egyetemeim” címmel nem Vayer Lajosról és Zádor Annáról, hanem Csatkai Endréről és Klaniczay Tiborról állított össze visszaemlékezést.<sup>5</sup>

## PÁLYAKEZDÉS

Erős soproni kötődései miatt logikusnak tűnt volna, hogy tanulmányai végeztével visszatér majd oda. Kapott is állásajánlatot, mégis úgy döntött, Budapesten marad. Pályája kezdetén közel egy évtizedet dolgozott a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában (1963 és 1971 között), ahol egyetemi hallgatóként a múzeumi gyakorlatot is töltötte. (1. kép) Nagy anyagismerettel rendelkező, kiváló szakemberek, Rózsa György (1925–2008) és Cennerné Wilhelmb Gizella (1921–1995) mellé került. Ezekben az években dolgozott disszertációján, és ekkor sikerült végre eljutnia Bécsbe. Galavics Géza a magyarországi barokk művészet kibontakozását nem izolált jelenségként kezelte, hanem a bécsi udvari kultúra szerves részeként, ezért elengedhetetlennek tartotta a császárváros műemlékeinek és az ott őrzött forrásoknak az ismeretét. Ma már ez magától értetődőnek tűnik, de a vasfüggöny lehullása előtt korántsem volt az.

<sup>3</sup> Galavics Géza: Csatkai Endre pályaképe. *Soproni Szemle*, 68. 2014. 326–335.

<sup>4</sup> Turbuly 2014. i. m. 302.

<sup>5</sup> Galavics Géza: Egyetemeim. *Enigma*, 28. 2021. No 107. 42–64.



2. Galavics Géza a kőszegi Kálvária előtt, 1970-es évek. Fotó © Galavics Géza

Akkoriban a hosszabb bécsi ösztöndíj is csak nagyon kevesek kiváltsága volt. Ő sem tartozott közéjük. Ám ez nem tartotta vissza: 1968-ban rokonai kapcsolatok révén elintézte, hogy fogadólevelet kapjon Ausztriából, és így Bécsbe utazhatott, ahol ösztöndíj híján szállodai mosogatóként dolgozta végig a nyarat, szabad idejében pedig járta a várost.<sup>6</sup> Később, amikor már könnyen lehetett utazni, szinte minden évben sort kerített rá, hogy egy-egy hónapra visszatérjen oda.

Múzeumi karrierjét 1971-ben egy váratlan döntéssel félbeszakította: csatlakozott a Magyar Tudományos Akadémia nem sokkal korábban megalapított Művészettörténeti Kutató Csoportjához (később MTA Művészettörténeti Kutatóintézet). Elmondása szerint a tervezett barokk összefoglalás (kézikönyv) összeállításának lehetősége vonzotta oda. „1971-ben magam jelentkeztem a nemrég alakult intézmény igazgatójánál, Aradi Nóránál az akkor tervezett Magyarországi művészettörténeti kézikönyv barokk kötetének intézeti munkáira.”<sup>7</sup> A tervezett szintézis éppen azt a szakmai kihívást jelentette számára, amelyre a kezdetektől vágyott. Azért nem fogadta el a soproni állást, mert nem akart egyetlen régió kiváló szaktudósává válni, és egy idő után az egyébként örömmel és sikerrel végzett muzeológusi feladatkört is korlátozónak érezte. Olyan feladatkört keresett, amelyekben a művészet történetét földrajzi és műfaji kötöttségek nélkül vizsgálhatta, és az Intézet éppen ezt kínálta neki. Döntését nem bánta meg: nyugdíjba vonulásáig ebben az intézményben, illetve annak jogutódjában, a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézetében dolgozott. Bár a kézikönyv az eredetileg tervezett formában végül nem készült el, Galavics Géza 1983-ban (majd jelentősen átdolgozva 2001-ben) – addigi kutatásainak szintéziseként – elkészítette a késő reneszánsz, a barokk és a felvilágosodás korszakát tárgyaló nagy fejezeteket az Intézet által kiadott, kétkötetes művészettörténeti összefoglaláshoz, amelyet éveken át tankönyvként használtak az egyetemek.<sup>8</sup>

A „tanulóévemben” őt ért impulzusok élete végéig nyomon követhetők munkásságában: újra meg újra visszatért Sopronhoz és példaképéhez, Csatai Endréhez (*Francia regény két XVIII. századi falképsorozaton: Fénelon Télémaque-jának hazai fogadtatásához*, 1978; *Csatai Endre: Kazinczy Ferenc és a képzőművészetek [1925]*, 1983; *A soproni „Esterházy Madonna”*, 1996; *Dorffmaister István történeti képei*, 1997; *Csatai Endre (1896–1970)*, 2006; *Csatai Endre pályaképe*, 2014.<sup>9</sup> Klaniczay Tibornak a kutatásaira gyakorolt elementáris hatását is gyakran hangsúlyozta írásaiiban, és a professzor emlékkötetében személyéről is meleg szavakkal emlékezett meg.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Turbuly 2014. i. m. 307.

<sup>7</sup> Harangi 2010. i. m. 419.

<sup>8</sup> *A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig*. Szerk. Aradi Nóra. Budapest, 1983. 215–331.; Galavics Géza – Marosi Ernő – Mikó Árpád – Wehli Tünde: *Magyar[országi] művészet a kezdetektől 1800-ig*. Budapest, 2001. 317–441.

<sup>9</sup> Csatai Endre: *Kazinczy Ferenc és a képzőművészetek [1925]*. Bev. Zádor Anna. Szerk. Galavics Géza. Budapest, 1983.; Galavics Géza: Csatai Endre (1896–1970). *Enigma*, 13. 2006. No 48. 449–463.; Galavics 2014. i. m. 326–335. A többi hivatkozott mű részletes bibliográfiai adatait ld. a Válogatott bibliográfiában.

<sup>10</sup> Galavics Géza: Figyelmet kapni egy másik tudományágban. In: Ács Pál – Székely Júlia: *A reneszánsz reneszánsza. Beszélgetések Klaniczay Tiborról és a reneszánszkutatásról*, Budapest, 2021. 463–488.

A Történelmi Képcsarnokban töltött évek lenyomatát is felfedezhetjük abban, hogy a grafikai műfajoknak kezdettől fogva nagy szerepet tulajdonított a magyarországi barokk kialakulásában, és többüknek (például az addig csak szórványosan kutatott tézislapoknak, kisgrafikai alkotásoknak) önálló elemzést is szentelt. Mindkét egykori kollégáját, Czennerné Wilhelmb Gizellát és Rózsa Györgyöt is ő búcsúztatta a *Művészettörténeti Értesítő* hasábjain 1996-ban, illetve 2008-ban.<sup>11</sup>

### **Program és műalkotás (1971)**

„Programadó” írása, a *Program és műalkotás...* címen 1971-ben a *Művészettörténeti füzetek* sorozatban megjelent disszertációja mintegy összegzése a kutatói pálya korai szakaszának. „Pályám elején doktori disszertációm témáját is innen [Sopron környékéről] választottam: egy soproni barokk festőnek, Dorffmaister Istvánnak a szombathelyi székesegyházba készített, Szent István királyt ábrázoló oltárképének elemzését. Egyetlen művet vizsgáltam, de igen különböző nézőpontokból. Külön a megrendelő, külön a művész, külön a közönség felől nézve, s emellett még a képnek az ikonográfiája, az egész műegyüttesben elfoglalt helye, továbbá az oltárképen megjelenített uralkodó ideál nézőpontjából is, annak szellemében, hogy minden műnek annyiféle jelentése van, ahányféle kontextusba beilleszthető és értelmezhető. A tradicionális és a társadalomtörténeti nézőpontú művészettörténet összekapcsolására törekedtem, s ma is vallom ennek a módszernek az érvényességét.”<sup>12</sup>

A 18. század végén keletkezett oltárkép (Dorffmaister István Szily János püspök megrendelésére készített *Szent István megalapítja a pannonhalmi apátságot* című kompozíciója) vizsgálata során Galavics Géza rámutatott, hogy pusztán a művészeti alkotásokon keresztül nem ragadható meg, hogyan tör át egy új eszme (jelen esetben a felvilágosodás) a képzőművészetben. A korszak stílári sokszínűsége, a régi és az új keveredése csak a társadalomtörténeti kontextusával együtt értelmezhető: ez az időszak nem csupán lezárása egy több száz éves periódusnak, hanem nyitánya is egy új kornak. A magyarországi barokk-kutatás addigi, alapvetően stílusfejlődést preferáló vizsgálati módszereivel szemben tartalmi alapú elemzést kínált: a megrendelő célkitűzéseitől a művész szerepén át a közönség reakciójáig, a mű recepciójáig vizsgálta az oltárképet, és – számos jelentésárnyalat kibontásával – azonosította benne a konzervatív tartalom és az átütően modern forma kontrasztját.

A *Program és műalkotás* egyik alapkérdése, a megbízó–művész–közönség viszonyrendszerének feltárása élete végéig egyik vezérmotívuma maradt Galavics Géza kutatásainak, soron következő tanulmányaiban vizsgálta magyar főurak és a császári udvar mecénási tevékenységét is. (*A Rákóczi szabadságharc és az egykorú képzőművészet*, 1980; *A magyar királyi udvar és a későreneszánsz képzőművészet*, 1987; *Válsághelyzetek*

<sup>11</sup> Galavics Géza: Czennerné Wilhelmb Gizella (1921–1995). *Művészettörténeti Értesítő*, 55. 1996. 297–301.; Uő: In memoriam György Rózsa (1925–2008). *Acta Historiae Artium*, 49. 2008. 7–10. és Rózsa György (1925–2008). *Művészettörténeti Értesítő*, 57. 2008. 395–397.

<sup>12</sup> Harangi 2010. i. m. 419.

és képzőművészeti válaszok a 17-18. századi Magyarországon, 1989.)<sup>13</sup> Voltak témák, amelyek különösen foglalkoztatták, ezekhez élete során – akár több évtized különbséggel – többször visszatért. Az egyik Esterházy Pál herceg volt, akinek életpályáját és műpártoló tevékenységét először 1988-ban mutatta be (*A mecénás Esterházy Pál [Vázlat egy pályaképhez]*) majd 2004-ben a Mariazell-kiállítás katalógusában az 1690-ben emelt kegyoltár kapcsán újra visszatért hozzá (*A mariazeelli kegyoltár és Esterházy Pál*). Végül 2016-ban a művész és megrendelő viszonyának érzékeny elemzésével búcsúzott a témától (*Hol keressük a Hesperidák kertjének földi mását? Esterházy Pál és a festő Carpofozo Tencalla „vitája” és a folytatás a kismartoni Esterházy-rezidencia dísztermének mennyezeteképpen [1674]*). Hasonló *Leitmotívot* jelentett munkásságában a *Speculum Iustificacionis*, az árvai vár egykor Thurzó György által állított (s utóbb a necpáli evangélikus templomba került) főoltára, amely már a *Festők és metszetelőképek a késő reneszánsz Magyarországon* című összegzésének is egyik főszereplője volt (2008), de egy évtizeddel később még egy nagy lélegzetű tanulmányt szentelt a rendkívül összetett ikonográfiájú kép interpretációjának. (*Egy evangélikus főúr, Thurzó György árvai várkápolnája mint szakrális és reprezentációs tér, 2019.*) Egyik első publikációja volt *A barokk művészet kezdetei Győrben* (1973), de a témához pár évtizeddel később újból visszatért. (*A győri jezsuita templom 17. századi művészeti koncepciója és az abban megjelenő társadalomkép, 2017.*)

## A MAGYARORSZÁGI BAROKK ÚJRADEFINIÁLÁSA

### ***Az idő – Későreneszánsz és korabarokk (1973)***

A disszertációjában tárgyalt problematika, a stílusok egymás mellett élésének, forma és tartalom diszharmonijájának megragadása foglalkoztatta két évvel később megjelent, *Későreneszánsz és korabarokk* című, nagy hatású tanulmányában. Az irodalomtörténetben elsősorban Klaniczay Tibor által képviselt elméleti alapvetés nyomán<sup>14</sup> haladva jutott el a barokk hagyományos periodizációnak megkérdőjelezéséhez. Úgy vélte, hogy az irodalomtörténészek által használt, az új tartalom és a régi forma bonyolult kapcsolatát elemző vizsgálati módszer segítségével – még azzal együtt is, hogy az irodalomtörténet megállapításai nem adaptálhatóak közvetlenül a művészettörténetre –, fel lehet állítani a képzőművészetre érvényes új periodizációt.

Hagyományosan a barokk stílus körébe utalt képzőművészeti alkotások sorozatán bizonyította, hogy azok stílusjegyeiket tekintve valójában a késő reneszánszhoz tartoznak. A barokk művészet kialakításában az ellenreformáció ideológiájának tulajdonította a döntő szerepet, elterjedését pedig jelentős részben az „ellenre-

<sup>13</sup> Adataikat ld. a Válogatott bibliográfiában.

<sup>14</sup> „A stílusváltások alkalmával az új korszak mondanivalójának és stílusának, valamint az elmúlt kor tartalmi és formai elemeinek bonyolult, diszharmonikus együttélése következik be.” Klaniczay Tibor: A művészeti stílusok helye a marxista kutatásban. *A szocializmus irodalma*. Szerk. Nyíró Lajos. Budapest, 1966. 96.

formáció ideológiáját legcéltudatosabban képviselő intézmény”, a jezsuita-rend tevékenységéhez kötötte. Vizsgálataiba bevonta egy addig viszonylag elhanyagolt, ugyanakkor a barokk művészet meghonosításában és terjesztésében kiemelkedően fontos képzőművészeti műfaj, a sokszorosított grafika példányait, kimutatva rajtuk a stílusváltások kezdeteinél gyakorta feltűnő jelenséget, a forma és a tartalom ellentétét. Miközben maguk a kiadványok egyértelműen az ellenreformáció jegyében fogant barokk alkotásnak tekinthetők, az illusztrációk a késő reneszánsz művészet stiláris sajátosságait viselik. Később – immár a festészeti nagy műfaj példái – szemléltette, milyen hosszan, akár az 1670/80-as évekig élhetett egymás mellett a két stílus,



3. Galavics Géza, 1986. Fotó © Koncz Zsuzsa

és mennyire nem lehetséges éles cezúrát húzni közéjük – már csak azért sem, mert adott esetben ugyanazon megbízó azonos funkciójú megrendelése is készülhetek különböző stílusban. „Minden műalkotás esetében stiláris és tartalmi vonatkozásokat egyaránt érintő történeti stílusvizsgálat döntheti csak el egy-egy mű hovatarozását. [...] A barokk kezdeteinek vizsgálatánál ezért kell fokozottan figyelembe vennünk, hogy a barokk művészet létrejött a feudális uralkodó osztály megerősödésével állt kapcsolatban, hogy kialakításában az ellenreformáció ideológiája játszott a legjelentősebb szerepet s hogy elterjedése nagymértékben összefügg a jezsuita rend tevékenységével. E három tényezőnek azonban csak együttes vizsgálata segíthet hozzá az egyes művészeti jelenségek valóságos helyének megállapításához, s hogy bármelyik szempont abszolutizálása tévútra viheti a kutatást.”<sup>15</sup>

A tanulmányban felvetett elmélet gyakorlati megvalósíthatóságát is bemutatta az ugyanabban az évben megjelent, *A barokk művészet kezdetei Győrben* (1973) című tanulmányában, amelyben egyetlen település – a magyarországi ellenreformáció egyik jelentős központja – emlékanyagán szemléltette a barokk kialakulásának problematikáját, bemutatva az új stílus megjelenését a különböző műfajokban. Két évvel később pedig a barokk térnyerése során jelentkező „aktuális” témákat fűzte össze egy nagy ívű elemzésben (*Hagyomány és aktualitás*, 1975). A következő évtizedekben szisztematikusan haladva feldolgozott sok olyan témát, amelyeket a *Későreneszánsz*

<sup>15</sup> Későreneszánsz és korabarokk. Jegyzetek a 17. század első felének művészetéhez. *Művészettörténet-tudománytörténet*. Főszerk. Aradi Nóra. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1973. 70, 83.

és korabarokk – mint további kutatásra érdemes témát – lezáratlanul hagyott. Önállóan tárgyalta a prágai manierista kör művészeti hatását, a tézislapokat, a németalföldi művészek közvetítő szerepét stb. (*Die rudolfinische Kunst und Ungarn, 1988; Magyar diákok 17. századi tézislapjai Közép-Európában, 2004; Jan Thomas, az utolsó Rubens-tanítvány és magyar mecénásai, 2005; Niederländer in Wien – Auftraggeber aus Ungarn, 2007.*)

### **A tér – Kössünk kardot... (1986)**

Kiváló érzéke volt hozzá, hogy sokféle komponensből álló, sok szálon futó történeteket rendszerbe foglaljon: 1986-ban jelent meg „*Kössünk kardot az pogány ellen*”. *Török háborúk és képzőművészet* címmel a török háborúk ikonológiai interpretációját nyújtó monográfiája, amely a magyarországi művészet mintegy három és fél évszázadot felölelő időszakát tárgyalja és foglalja egységes narratívába, feltárva számos korábban nem vagy alig ismert műalkotás keletkezéstörténetét. Az elképesztően nagy munkára, amelyet szerzője eredetileg kandidátusi értekezésként nyújtott be – opponense, R. Várkonyi Ágnes javaslatára (aki 32 oldalas bírálatot írt a disszertációról!) – rendhagyó módon egy fokozattal magasabb, akadémiai doktori címet kapott.

Galavics Géza egyik munkamódszere a szociálpszichológiából kölcsönzött „kontrollcsoport-állítás” volt. Az általa vizsgált jelenségeket összehasonlította más, hasonló karakterű alkotásokkal, és a kutatás tárgyát az azonosságok-különbségek mentén pozícionálta. A viszonyítás alapját ez esetben is az irodalomtörténetből ismert forráscsoport (a török veszedelmet tematizáló históriás énekek, krónikák, vitairatok, szónoklatok stb.) jelentették. A képzőművészeti alkotásokat ezek világával egyenrangúként mutatta be, felismerve, hogy a művészet – még ha máshova estek is a hangsúlyok – éppoly érzékenyen reagált a kor eseményeire, mint az irodalom. Rendkívül változatos műfajú emlékcsoportokat sorakoztatott fel: a nyomtatott grafikai alkotásoktól és ötvöstárgyaktól a mennyezetfreskókon, csata- és oltárképeken át a szobrokig és épületplasztikáig, s mindezeket a rá jellemző komplex módszerrel, a megrendelő, program és befogadó közeg összefüggésében dolgozta fel.

Kutatása messze átvált az országhatárokon: a magyarországi mecénások mellett bevonta a kutatásba a magyar királyként hadat viselő Habsburg uralkodók és a hadviselést nagy összegekkel finanszírozó német fejedelemségek és birodalmi városok művészetpártolását is. Mindenekelőtt a jelenségek társadalmi beágyazottsága, a közös nyelvet biztosító kulturális közeg érdekelte: „Ismernünk kell azt a kulturális és művészi közeget, amely lehetőséget adott nekik arra, hogy e harc sikereiről és kudarcairól, kétségeiről és reményeiről a képzőművészet nyelvén szóljanak. Ismernünk kell azt is, hogy a különböző kulturális és művelődési szintek, a különböző stílusrendszerek s az egymástól oly eltérő művészeti hagyományok hogyan határozzák meg e téma megközelítésmódját és hogyan befolyásolták a művészek, a megrendelők, valamint a közönség felfogását. Leginkább arra szeretnénk figyelni, hogy *milyen műfaji keretek közt, milyen művészeti struktúrában és formarendszerben* szólal meg különböző

korok embere számára *ugyanaz* a témakör, a török elleni harc világa.”<sup>16</sup> (Kiemelés az eredetiben.)

Vizsgálati módszerének eredményeképp az rajzolódott ki, hogy a török téma ugyan szerte Európában jelen volt, de Magyarországnak csak egy kisebb részén, a „királyi Magyarországgént” definiált országrész katolikus felekezeti többségű területein keletkeztek az elemzésbe beemelhető példák. Történész bírálója ezt szóvá is tette: „a »török élmény« mint politikum, a képi kifejezés, a művészet nyelvén csak a Habsburg kormányzatban, továbbá a külföldi hadvezérek nevéhez fűződő alkotásokban és az ország nyugati felén a magyar főúri reprezentációban tűnik elénk. [...] Tehát a komplex értelemben vett »török élménynek« a látvány és gondolat összefüggésében történt megfogalmazásából csaknem teljesen kimarad a magyar politika és a magyarországi társadalom igen nagy része. Az ország protestáns fele talán egy-két kivételtől eltekintve szóba sem jöhetett. Erdély a 15 éves háború némely vonatkozásán kívül ugyancsak teljesen hiányzik.”<sup>17</sup>

Galavics válaszában hangsúlyozta, hogy az oszmán hódítás vagy befolyás alatt lévő területeken az ellenük való küzdelem képi megfogalmazása már politikai okokból sem nagyon merülhetett volna fel. A Magyar Királyság területén viszont – legalábbis ott, ahol az ellenreformáció a társadalom felsőbb rétegeiben el tudott terjedni – a művészetfelfogás a Habsburg Monarchiához és a Német-római Birodaloméhoz igazodott, ezért tartotta indokoltnak bevonni a kutatásba a császári udvar és a német fejedelemségek megbízásait. Ezzel szemben a túlnyomórészt protestáns területeken a művészeti struktúra konzervativizmusa, s azzal együtt a késő reneszánsz vizuális nyelvezete maradt meghatározó, és a „török-téma” meg sem jelent. *Per definitionem* nem mondta ki, de megállapításaiból logikusan következett – és ezzel élesen szemben állt a kor (többek közt R. Várkonyi Ágnes) történelemszemléletével –, hogy az általa vizsgált időszakban tulajdonképpen nem egy három részre szakadt országról, hanem három különböző államalakulatról kell beszélnünk, amelyek nemcsak szervezetiileg, hanem kulturálisan sem tekinthetők egynek. Nem létezik tehát egy „királyi Magyarországból”, hódoltságból és Erdélyi Fejedelemségből álló, virtuális Magyarország: a Dunántúl és a Felvidék oszmán hódítástól nem érintett részei a Habsburg Monarchiához csatlakozó Magyar Királysággént működött tovább (kulturálisan is ahhoz igazodott), az Erdélyi Fejedelemség viszont a Portától függött, a hódoltsági területek pedig betagozódtak az Oszmán Birodalomba. Az 1980-as évektől indult történeti kutatások más érvrendszerrel, de ugyanerre a megállapításra jutottak. Ma már a „királyi Magyarország” helyett általánosan elfogadott a „Magyar Királyság” használata.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Galavics Géza: *„Kössünk kardot az pogány ellen.” Török háborúk és képzőművészet.* Budapest, 1986. 8.

<sup>17</sup> R. Várkonyi Ágnes opponensi véleménye. Galavics Géza „Kössünk kardot az pogány ellen” (Török háborúk és képzőművészet) című kandidátusi értekezésének vitája. *Művészettörténeti Értesítő*, 37. 1988. 100.

<sup>18</sup> Ld.: Pálffy Géza: *Szent István birodalma a Habsburgok Közép-európai államában. A Magyar Királyság és a Habsburg Monarchia a 16. században.* Akadémiai doktori értekezés. Budapest, 2008. 8–14, a terminológiáról: 21–22.

## A téma – a társtudományok határterületein

Mindig a tágabb összefüggések izgatták. Hogyan illeszkedik a magyar művészet a közép-kelet-európai kapcsolatrendszerbe? Hogyan illeszthető a művészettörténet a történelem, a néprajz, a zene vagy a szociológia kontextusába? Már az 1980-as évekre kialakult a kapcsolata a társtudományok képviselőivel: eljárt konferenciákra, doktori védéseikre, szerepelt konferencia- és tanulmányköteteikben, publikált a folyóirataikban. Közreműködött történeti kiállítások készítésében (*Kaiser und König: 1526–1918. Eine historische Reise: Österreich und Ungarn*. Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, 2001; *A magyar zene évszázadai*. Budapesti Történeti Múzeum, 2001).

Fél évszázaddal azelőtt, hogy a társtudományok együttműködését intézményi szinten megvalósítani kívánó Bölcsészettudományi Kutatóközpont létrejött volna, Galavics Géza már a gyakorlatban tesztelte ennek működését: többnapos tanulmányutakat szervezett, amelyekre nemcsak művészettörténészeket, hanem történészeket, néprajzkatolókat, szociológusokat és zenetörténészeket is hívott. S miközben bemutatta nekik a helyi műemlékeket, a velük folytatott beszélgetések szélesítették az ő látószögét is.

Nemzetközi kapcsolatrendszerét épített ki osztrák, cseh, német, szlovák, horvát, olasz és belga kollégákkal – közülük többen írtak a Galavics Géza 70. születésnapjára kiadott *Festschrift*-be is (Ingeborg Schemper-Sparholz, Jozef Medvecký, Friedrich Polleroß, Petr Fidler, Hellmut Lorenz, Maria Pötzl-Malíková, Stefan Körner, Margit Kopp).<sup>19</sup> Szerkesztőként vett részt több intézményközi együttműködéssel megvalósult tanulmánykötet kiadásában: *Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok*, 1975; Herner Jánossal és Keserű Bálinttal közösen: *Collectanea Tiburtiana. Tanulmányok Klaniczay Tibor tiszteletére*, 1990; Gerda Mrazzsal közösen: *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy*, 1999.

Biztos kézzel kapcsolta össze a társtudományok eszköztárát a művészettörténeti elemzéssel: *Művészettörténet, zenetörténet, tánc történet. Muzikus- és táncábrázolások 1750–1820 között Magyarországon*, 1987; *Erdélyi viseletalbumok a XVII–XVIII. századból*, 1990; *Képtörténet és társadalomtörténet. Kora-újkori nézőpontváltozások az európai és magyarországi cigány ábrázolásokon*, 2024. Széles körű érdeklődése révén gyakran átlépte még a tágabb értelemben vett kutatási területének korszak- és műfaji határait is. Így sikerrel tett „kirándulásokat” későbbi korszakok művészetébe: *Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus (Haranghy György emlékezete)*, 2005.

## MAGYARORSZÁGI ANGOLKERTEK

Az 1990-es évek második felében fordult figyelme a magyar művészettörténet-írás által alig művelt kutatási téma, a kertművészet felé. „A kerttörténet sokáig tájépítészek, botanikatörténészek hagyományos terepnuma volt. Csak a második világháború után,

<sup>19</sup> „Ez világ, mint egy kert...”. *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. Bubryák Orsolya. Budapest, 2010.



4. Galavics Géza az oly sokat használt autójában, 1990-es évek. Fotó © Gyivicsán Anna

az 1960-as évektől kezdve kapott benne egyre nagyobb szerepet a művészettörténet, új nézőpontokkal, új módszerekkel gazdagítva az ember és a természet, az ember és az épített környezet viszonyáról szóló ismereteinket. Az új irány Angliából, sőt az Egyesült Államokból (Dumbarton Oaks) indult, s Hollandián, Franciaországon, Németországon keresztül terjedt, s a nyolcvanas évek közepére érte el Ausztriát. Itt, közvetlenül a szomszédságunkban az Österreichische Bundesdenkmalamt kerttörténeti osztálya megalapítójának, Hajós Gézának a vezetésével rendkívül eleven, a kerttörténet és kert-műemlékvédelem elméletét és gyakorlatát érintő tevékenység bontakozott ki.<sup>20</sup> A kismartoni Esterházy-park révén ő maga is bekapcsolódott az osztrák kutatásba, és ennek hatására szisztematikusan elkezdte gyűjteni a történeti kertek ábrázolásait. Munkája eredményeképp született elemzése a magyarországi angolkertekről (*Magyarországi angolkertek. A klasszicizmus és a romantika kertművészete*, 1999) és azok ábrázolásairól (*Magyarországi kertek képzőművészeti ábrázolásai*, 2000.), és ez a kutatás képezte akadémiai székfoglaló előadása alapját is: *Az angolkert mint utópia*, akadémiai székfoglaló előadás, 2001. Több kertnek önálló tanulmányt szentelt: *Esterháza 18. századi ábrázolásai – a kép mint művészettörténeti forrás*, 2000; *Egy hercegi táj „portréi”*. *Az Esterházyak kismartoni angolkertjének látképei*, 2001; *Egy elfeledett angolkert – Rovnye Trencsén megyében*, 2006; *Gothusok az angolkertben. Kazinczy Hotkócon*, 2009; *Az oszlopos körtemplom és az angolkert. Az antikvitás vágyképe és aktualitása*, 2013.

Az éveken át tartó forrásfeltáró és rendszerező munkálatok során ezúttal is igyekezett kiépíteni a társtudományokkal (tájépítészet, műemlékvédelem, botanikatör-

<sup>20</sup> Harangi 2010. i. m. 422.

ténet stb.) való, a téma mélyebb kutatásához elengedhetetlen kapcsolatrendszert. Az intézetben – Dávid Ferenc és Sisa József részvételével – munkacsoportot szervezett, gondoskodott róla, hogy a téma kutatásához szükséges modern szakirodalom magyar nyelven is hozzáférhetővé váljon (lefordította Adrian von Buttlar: *Der Landschaftsgarten, Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik* című művét), és kezdeményezte egy átfogó, közép-európai kerttörténeti konferencia megrendezését több, a témában érintett kutatási ág képviselőjének részvételével. „Ez volt az első olyan hazai konferencia, amelyen a kerttörténet iránt elkötelezett, de más tudományágban, területen is tevékenykedő szakemberek együtt, egymásra figyelve beszéltek ugyanarról a témáról.”<sup>21</sup> A konferencia Alföldy Gáborral közösen szerkesztett anyaga 2000-ben jelent meg: *Történeti kertek. Kertművészet és műemlékvédelem* címmel.

A feldolgozásnak része volt az is, hogy személyesen végig járta a szakirodalmakból megismerhető német, osztrák, angol, francia és cseh történeti kerteket. Szintézisre törekvő habitusa mellett Galavics Géza egyik nagy kutatási erénye volt a mobilitása, amelyet idős koráig megőrzött. „Hatvanadik évem felé közeledve jó volt újra kezdőnek lenni egy témakörben. Úgy gondoltam, ahhoz, hogy hitelesen tudjak megszólalni egy számomra addig ismeretlen területen, a helyszínen kell megismernem az európai kertművészet legfontosabb alkotásait. Járva-elve bennük egy ismeretlen világ tárult föl előttem, a műalkotássá formált tájnak és építményeinek folyton változó, különleges harmóniája.”<sup>22</sup> S amiről még mindenképp meg kell emlékezni: a kutatás során sikerült kinevelnie egy, a művészettörténetben járatos, s annak nyelvét anyanyelvi szinten beszélő új tájépítész-generációt: „Ebben az egész történetben számomra igen fontos volt, hogy a közös munkába kezdettől bekapcsolódtak tehetséges, pályájukat akkor vagy nemrég kezdő s történeti érdeklődéssel bíró fiatal tájépítészek. Belőlük az azóta eltelt másfél évtized alatt e szakterület meghatározó művelői lettek. Pályájuk kezdetén témákat ajánlottam figyelmükbe, pályázati kereteből támogattam munkájukat, utazásaikat, konferenciákon való részvételüket, lektoráltam írásaikat, egyengettem ösztöndíjas útjaikat. Ma már ők működtetik a történeti kertekkel foglalkozó hazai szervezetet, ők képviselik hazai és külföldi ülészakokon, folyóiratokban a magyar kerttörténetírást, ők írják a nagy kerttörténeti világlexikonokba a magyar kertek szócikkeit, s aktív részt vállalnak a hazai történeti kertek rekonstrukciójában.”<sup>23</sup>

## KIÁLLÍTÁSOK

Bár a múzeumi munkakörtől távol került azzal, hogy akadémiai kutatóintézet munkatársa lett, kiállítás rendezésére mégis nyílt lehetősége. 1980-ban az intézet kezdeményezésére Szabolcsi Hedviggel közösen rendezték a Magyar Nemzeti Galériában a „Felvilágosodás-kiállítást” (*Művészet Magyarországon 1780–1830*), amely jóval többre

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Harangi 2010. i. m. 423.

vállalkozott, mint a felvilágosodás művészi produktumainak bemutatása: korábban nem publikált tárgyak sorával a korszak művelődéstörténeti háttérét rajzolta meg. A katalógusban szereplő témacsoportok közül Galavics Géza a tájkép, népeletkép, életkép és a történeti téma kifejtésére vállalkozott.

A rendszerváltás teremtette meg a lehetőséget annak, hogy több ország összefogásával készülő, nemzetközi projektben is megmutathassa szintetizáló képességét. Az 1992–1993-as év egy az Európai Tanács kezdeményezésére indult projektnek köszönhetően a közép-európai „barokk évévé” vált: a résztvevő országok (Magyarország, Csehország, Szlovákia, Horvátország, Szlovénia, Lengyelország és Ausztria) vállalták, hogy egyszerre rendeznek kiállítást a „barokk” témakörében, ezzel demonstrálva, hogy a vasfüggöny lehullásával a régió visszanyerte régi, utoljára a barokk korban mutatott egységes – valójában sok száz komponensből álló – arculatát. A kiállítások „egymással szellemi közösséget alkottak, s a térség különböző nyelvű népeinek, régióinak és országainak kulturális közösségét szemléltették. Ilyen átfogó, művészeti kiállításokban megtestesülő közös programja azóta sem volt Közép-Európának.”<sup>24</sup>

Közülük a magyarországi projekt tette a legnagyobb vállalat. A többi ország egy-egy műfaj vagy téma bemutatására koncentrált (Ausztriában a barokk Amerika-képről [Schlosshof], illetve a barokk ünnepek/hétköznapi megjelenítéséről [Trautenfels], Szlovákiában a barokk szentkultuszról [Pozsony], Csehországban a barokk műgyűjtemények kialakulásáról [Prága], Lengyelországban a barokk szobrászatról és portréművészetről [Poznan ill. Varsó], Horvátországban és Szlovéniában pedig az iparművészetről [Zágráb és Ljubljana] rendeztek kiállítást,<sup>25</sup> illetve Magyarországon is nyílt egy-egy tematikus tárlat (Székesfehérváron a *Zsánermetamorfózisok*, Sopronban pedig – a Pentagonale szervezetétől függetlenül, de a projekthez illeszkedően egy barokk rajzkiállítás).<sup>26</sup> A Galavics Géza (valamint Garas Klára és Mojzer Miklós) által koncipiált, és a Budapesti Történeti Múzeumban megrendezett *Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások* (1993) viszont arra vállalkozott, hogy bemutassa az összképet: hányféle hatást és irányzatot egyesített Közép-Európa barokk művészete.

<sup>24</sup> Harangi 2010. i. m. 420.

<sup>25</sup> *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern.* Hg. von Friedrich Polleroß, Andrea Sommer-Mathis, Christopher F. Laferl. Schlosshof, 1992.; *Lust und Leid. Barocke Kunst, barocker Alltag. Steirische Landesausstellung.* Hg. von Gottfried Biedermann, Ileana Schwarzkogler. Graz, 1992.; *Artis pictoriae amatoris. Evropa v zrcadle prazského barokního sběratelství.* Ed. Lubomír Slavíček. Národní galerie, Praha, Národní galerie, 1993.; *Svěťci v Střední Evropě / Heilige in Zentraleuropa.* Ed. Ivan Rusina. Bratislava, Slovenská národná galéria, 1995.; *Od svagdana do blagdana: Barok u Hrvatskoj.* Ed. Vladimir Maleković. Muzej na umjetnost i obrt, Zagreb, 1993.; *Gdzie wschód spotyka zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763.* Katalog wystawy pod kier. Jerzego Malinowskiego. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa, Muzeum Narodowe, 1993.

<sup>26</sup> *Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a közép-európai barokk festészetben.* Szerk. Mojzer Miklós. Székesfehérvár, 1993.; *Barokk rajzok a Soproni Múzeum gyűjteményéből.* Sopron, 1993. A kiállítást Askercz Éva és Nemes András rendezte, Galavics Géza megnyitászövege megjelent: A „Barokk rajzok a Soproni Múzeum gyűjteményéből” című kiállítás elé. (Sopron, 1993. február 7. Lábasház). *Soproni Szemle*, 47. 1993. 33–37.



5. „Palladio hídján”. Prior Park, Bath, Somerset, Anglia, 2000. Fotó © Galavics Géza

Ezt követően önállóan többé nem rendezett kiállítást, de közreműködőként és tudományos tanácsadóként később is fontos tárlatok létrejöttében vett részt: *Történelem-kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon* (2000); *Mariaszell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete* (2004); *Mátyás király öröksége* (2008); *Ige-idők. A reformáció 500 éve* (2019). Mindegyik katalógusba írt egy-egy nagy tanulmányt is.

#### TUDOMÁNSZERVEZŐI MUNKÁSSÁGA

Tudományszervezői munkássága sokáig a nagy pályatárs, a Magyar Tudományos Akadémia alelnöki tisztéig emelkedő Marosi Ernő árnyékában maradt, főképpen azért, mert ő maga nem vágyott és nem is töltött be magas hivatali pozíciókat: 2010-ig a Művészettörténeti Kutatóintézet Régi Osztályának osztályvezetője volt, az igazgatói tisztséget – hiába kérték fel –, nem vállalta. Ennek ellenére igen fontos szerepet töltött be a művészettörténet szakma akadémiai pozíciójának alakításában, és ezt talán csak mostanában, a halálát követően érzékeljük. Míg Marosi Ernő „kivont karddal”

örkődött a tudományág védelme fölött, Galavics szélesre tárta az ajtót a rokon tudományok előtt. Fontosnak tartotta, hogy kutatása ne csak saját szakmáján belül „kapjon figyelmet”, ám azzal, hogy megteremtette a kapcsolatot a társtudományok képviselőivel, ennél többet ért el: nemcsak magát „vétette észre”, hanem pozícionálta közöttük a művészettörténetet mint tudományágat. A közös munka, az együtt gondolkodás lehetőségének megteremtésével pedig a legtöbbet tette, amit tehetett.

Noha vezetői pozíciót nem töltött be, a művészettörténész társadalom közéletének aktív résztvevője és alakítója volt: két cikluson át elnökölte a Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományi Osztálya Művészettörténeti Tudományos Bizottságát (1991–1999 és 2002–2008), választmányi, majd tiszteleti tagja volt a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulatnak, részt vett a Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteményét felügyelő gyűjteményi tanács munkájában, szerkesztőbizottsági tagja volt a legfontosabb művészettörténeti folyóiratoknak (*Acta Historiae Artium*, *Ars Hungarica*, *Művészettörténeti Értesítő*). Feladatainak őszinte elköteleződéssel tett eleget, a szakma érdekképviselét komoly diplomáciai érzékkel látta el. Mindig a háttérből, lényegében észrevehetetlenül irányított. A vitákban körültekintő volt, kompromisszumkész, ugyanakkor rettentően kitartó. Ha a bizottsági üléseken, munkahelyi értekezleteken felszólalt, biztosak lehettünk benne, hogy már előre átgondolta az összes lehetséges kifogást, és már rég meg is tette a lépéseket azok elhárítására.

Egy-egy jó ügy érdekében fáradhatatlanul kilincsel. Jó példa erre a Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteménye gyarapítása. Amikor 2011-ben a műtárgypiacon felbukkant egy minden tekintetben az említett gyűjtemény profiljába illő festmény, Friedrich von Amerling gróf Waldstein Jánost ábrázoló portréja, az Akadémia nem tudott forrást biztosítani a megvásárlására. Galavics Géza a fejébe vette, hogy akadémikusok felajánlásaiból teremti elő rá a szükséges összeget. Felszólalt az MTA közgyűlésén, kampányolt, előadást tartott, szórólapokat gyártott, alkudozott a kép tulajdonosával, egyeztetett az adományozás jogi hátterének megteremtése érdekében, végül a rá jellemző kitartással elkezdte egyesével győzködni akadémikus társait, hogy ajánlják fel egyhavi tiszteletdíjukat e célra. Saját bevallása szerint a végén már volt, aki munkába menet a buszon bujkált előle, de végül összejött a szükséges pénz és a festmény ma a gyűjtemény egyik legfontosabb darabja.

Tudományszervező tevékenysége révén nemcsak a saját szakterületén dolgozó kollégákra volt befolyással, hanem a teljes szakmai közéletre hatást gyakorolt. Elég csak az MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottság által az ő elnökle alatt megalapított *Opus mirabile*-díjat említeni, amelyet a bizottság tagjai több kategóriában – korszaktól, témától függetlenül – az előző év legjobb publikációinak ítélnék oda. Jól mérte fel, hogy a művészettörténet-tudomány általános presztízsének emeléséhez szükség van valamiféle belső mérce felállítására, szükség van megméréstésre és a kiemelkedő teljesítmények jutalmazására. A kezdeményezésére alapított díj mára a hazai művészettörténész szakma legrangosabb szakmai elismerésévé nőtte ki magát, az elmúlt évtizedekben sokaknak jelentett megerősítést, bátorítást, avagy motivációt.

Kifejezetten pályakezdő, és elsősorban a reneszánsz és barokk korszakával foglalkozó művészettörténészek támogatására alapították a Magyar Tudományos Akadémia

Isabel és Alfred Bader kutatási ösztöndíjat, amelynek a kuratóriumát Galavics Géza a kezdetektől haláláig nagy körültekintéssel vezette, és amellyel szintén sok fiatal művészettörténész pályájának indulását segítette. A Bader-ösztöndíjasok Galavics Géza 80. születésnapját köszöntő tanulmányai – kiegészülve néhány közeli barátja és kollégája írásával – 2021-ben jelent meg (egy az ünnepelt által 1975-ben szerkesztett tanulmánykötet címét parafrázálva) *Reneszánsz és barokk Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok Galavics Géza tiszteletére* címmel.<sup>27</sup>

## OKTATÁS

1973-tól kisebb megszakításokkal az Eötvös Loránd Tudományegyetem, az 1998/99-es tanévtől kezdve a Pázmány Péter Katolikus Egyetem óraadó oktatója volt. Számos hallgató kutatásait segítette disszertációjának témavezetőjeként. A tanításhoz ösztönös tehetsége volt: kiváló előadókészsége izgalmassá tett bármilyen témát, amelyről szót ejtett. Elsősorban nem tantárgyi tudást, hanem szemléletmódot kívánt átadni, keresésre és kutatói nyitottságra ösztönzött. Távlatokban gondolkodott, és erre nevelte a gondjaira bízott hallgatókat is. Doktoranduszai pályáját később is figyelemmel kísérte, és nemcsak szakmai előmenetelüket viselte szíven, hanem egyéni boldogulásukat is. A fiatalok felől érkező impulzusokra mindig nyitott volt: rendszeres látogatója volt az egyetemi doktorandusz-konferenciáknak, védéseknek, figyelte a számára új kutatási módszereket, és a fiatalok segítségét kérve igyekezett lépést tartani a robbanásszerű informatikai fejlődéssel. Talán ennek is köszönhette, hogy szellemileg mindig fiatal maradt: soha nem érezte úgy, hogy már nincs mit tanulnia.

## GALAVICS GÉZA PÁLYAKÉPE

Galavics Géza (Győr, 1940. november 30. – Budapest, 2023. március 21.) 1963-ban szerzett diplomát az ELTE Bölcsészettudományi Kar történelem-művészettörténet szakán. 1963 és 1971 közt a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok segédmuzeológusa, majd muzeológusa. 1971 és 1985 közt az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, majd Kutatóintézet tudományos munkatársa, 1985 és 1991 közt főmunkatársa, 1991-től tudományos tanácsadó. 1990 és 2010 közt a kutatóintézet Régi Művészeti Osztályának vezetője. 1987: a művészettörténet-tudomány kandidátusa. 1990: művészettörténet-tudomány doktora. 1994 és 2000 közt az MTA közgyűlési doktorképviselője. 1995 és 2000 közt a Doktori Tanács Művészettörténeti, Építészeti és Régészeti Szakbizottságának titkára. 1992 és 2000 közt az MTA Művészettörténeti Bizottság elnöke. 2001-ben az MTA levelező tagjává választották. 2001-től 2003-ig az MTA Művészettörténeti Bizottság alelnöke, 2003-tól 2008-ig az MTA Művészettörténeti Bizottság elnöke. 2019: az MTA rendes tagja. Kitüntetések: Csatkai-díj, 1975; Pasteiner-emlékérem, 1984; Akadémiai Díj, 1989; Ipolyi-emlékérem, 1999; Ránki

<sup>27</sup> *Reneszánsz és barokk Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok Galavics Géza tiszteletére.* I-II. Szerk. Gulyás Borbála, Mikó Árpád, Ugrý Bálint. Budapest, 2021.

György-díj, (1999; Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztje, 2007; Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat tiszteleti tagja, 2020.

### GALAVICS GÉZA BIBLIOGRÁFIÁJA

Bardoly István: Galavics Géza műveinek bibliográfiája (1960–2010). „*Ez világ, mint egy kert...*” *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. Bubryák Orsolya. Budapest, 2010. 805–814.; Uő: Galavics Géza műveinek bibliográfiája (2010–2020). *Galavics Géza 80. – Enigma*, 28. 2020. No 102. 56–60.; Uő: Galavics Géza nyomtatásban megjelent művei (2010–2021). *Reneszánsz és barokk Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. I–II. Szerk. Gulyás Borbála, Mikó Árpád, Ugry Bálint. Budapest, 2021. II.: 315–318.; Uő: Bibliography of the Publications by Géza Galavics. 1960–2022. *Acta Historiae Artium*, 64. 2023. 332–342.

### GALAVICS GÉZA FONTOSABB ÍRÁSAI

*Program és műalkotás a 18. század végén. Egy festmény születése és fogadtatása*. Budapest, 1971. (Művészettörténeti füzetek, 2.); *A barokk művészet kezdetei Győrben. Ars Hungarica*, 1. 1973. 97–126.; *Későreneszánsz és korabarokk. Művészettörténet – tudománytörténet*. Főszerk. Aradi Nóra. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1973. 41–90.; *Egy efemer építészeti műfaj hazai történetéhez. (Batthyány József castrum dolorisa). Építés-Építészettudomány*, 5. 1974. 495–508.; *Hagyomány és aktualitás a magyarországi barokk művészetben – XVIII. század. A barokk képzőművészeti tematika helyi elemei. Magyarországi reneszánsz és barokk*. Szerk. Galavics Géza. Budapest, 1975. 231–277.; *A török elleni harc és egykorú világi képzőművészetünk (Attribúció és műfaj történet). Művészettörténeti Értesítő*, 25. 1976. 1–40.; *Francia regény két XVIII. századi falképsorozaton. (Fénelon Télémaque-jának hazai fogadtatásához.) Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. Zádor Anna, Szabolcsi Hedvig. Budapest, 1978. 393–415.; *A Rákóczi-szabadságharc és az egykorú képzőművészet. Rákóczi-tanulmányok*. Szerk. Köpeczi Béla, Hopp Lajos, R. Várkonyi Ágnes. Budapest, 1980. 465–510.; *Művészet Magyarországon 1780–1830. Kiállítási katalógus / Magyar Nemzeti Galéria*. Szerk. Szabolcsi Hedvig, Galavics Géza. Budapest, 1980.; *Barokk. A felvilágosodás kora. A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig*. Szerk. Aradi Nóra. Budapest, 1983. 215–302, 303–331.; *Antonio Galli Bibiena in Ungheria e in Austria. Acta Historiae Artium*, 30. 1984. 177–263.; *A művészettörténeti interpretáció lehetőségei. A pozsonyi vár korabarokk uralkodósorozata. Ars Hungarica*, 13. 1985. 53–68.; „*Kössünk kardot az pogány ellen.*” *Török háborúk és képzőművészet*. Budapest, 1986.; *Művészettörténet, zenetörténet, tánc történet. Muzsikus- és táncbrazolások 1750–1820 között Magyarországon. Ethnographia*, 98. 1987. 160–206.; *A magyar királyi udvar és a késő reneszánsz képzőművészet. Magyar reneszánsz udvari kultúra*. Szerk. R. Várkonyi Ágnes. Budapest, 1987. 228–248.; *A mecénás Esterházy Pál (Vázlat egy pályaképhez). Művészettörténeti Értesítő*, 37. 1988. 136–161.; *Die rudolfinische Kunst und Ungarn. Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* [Symposium, Prag, Juni 1987.]



6. Galavics Géza megnyitja a *Soproni sírkövek a 16–18. században* című kiállítást. Sopron, Lenck-villa, 2007. Fotó © Galavics Géza

Freren, 1988. 63–69.; Válsághelyzetek és képzőművészeti válaszok a 17–18. századi Magyarországon. *Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Budapest, 1989. 51–55.; Erdélyi viseletalbumok a XVII–XVIII. században. *Régi erdélyi viseletek. Viseletkódex a XVII. századból*. Bev. Jankovics József. Budapest, 1990. 57–131.; Személyiség és reneszánsz portré. Ismeretlen magyarországi humanista portré: Mossóczy Zakariás arcképe. *Collectanea Tiburtiana. Tanulmányok Klaniczay Tibor tiszteletére*. Szerk. Galavics Géza, Herner János, Keserű Bálint. Szeged, 1990. 401–418.; Paul Fürst Esterházy (1653–1713) als Mäzen. Skizzen zu

einer Laufbahn. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 45. Wien, 1992. 124-141, 277-295.; *Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások*. Kiállítási katalógus / Szépművészeti Múzeum. Szerk. Galavics Géza. Budapest, 1994.; A szombathelyi püspökség mint műalkotás. *Melchior Hefele (171-1794) építész emlékkiállítása*. Kiállítási katalógus / Szombathelyi Képtár. Szerk. Zsámbéky Monika. Szombathely, 1994. 105-110, 111-113.; A pannonhalmi apátság barokk ebédlője. *Mons Sacer 996-1996. Pannonhalma 1000 éve*. Kiállítási katalógus / Pannonhalmi Főapátság. Szerk. Takács Imre. Pannonhalma, 1996. II.: 69-93.; A soproni „Esterházy-Madonna”. *Tanulmányok Csatkai Endre emlékére*. Szerk. Környei Attila, G. Szende Katalin. Sopron, 1996. 187-199.; Szent Vencel bora és Maulbertsch oltárképe Tállyán. *Művészettörténeti Értesítő*, 56. 1997. 49-61.; Dorffmaister István történeti képei / Die Historienbilder von Stephan Dorffmaister. *Dorffmaister István emlékkiállítása*. Kiállítási katalógus / Szombathelyi Képtár. Szerk. Kostyál László, Zsámbéky Monika. Szombathely, 1997. 83-109, 111-126.; „Hogy gerjeszszem az ájtatos szíveket.” Egy kis ájtatossági kép történetéhez. *Ars Hungarica*, 25. 1997. 313-325.; A szigetvári Dorffmaister-freskó és a Festetichek. *Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, László Csaba. Budapest, 1998. 309-317.; A költő Amadé László kertje. *R. Várkonyi Ágnes. Emlékkönyv születésének 70. évfordulója ünnepére*. Szerk. Tusor Péter. Budapest, 1998. 451-161.; Die frühen Porträts der Familie Esterházy. Typen, Funktion, Bedeutung – eine Auswahl. *Adelige Hofhaltung im österreichisch-ungarischen Grenzraum. Vom Ende des 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Rudolf Krop, Gerald Schlag. Eisenstadt, 1998. 105-124.; Ein Bologneser Maler - Gaetano Pesci - in Eszterháza. *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*. Ed. by Zsuzsanna Dobos. Budapest, 1999. I.: 177-194.; *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy*. Hrsg. von Gerda Mraz, Géza Galavics. Wien-Köln-Graz, 1999. (Esterházy-Studien, 2.); *Magyarországi angolkertek*. Budapest, 1999.; Eszterháza 18. századi ábrázolásai - a kép mint művészettörténeti forrás. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 37-71.; A magyarországi kertek képzőművészeti ábrázolásai. I. rész. 17. század. *Történeti kertek. Kertművészet és műemlékvédelem / Historic Gardens in and around Hungary. Studies on Research and Restoration*. Szerk. Galavics Géza. Budapest, 2000. 167-198.; Barokk. In: Galavics Géza-Marosi Ernő-Mikó Árpád-Wehli Tünde: *Magyar[országi] művészet a kezdetektől 1800-ig*. Budapest, 2001. 317-441.; A Habsburgok mint magyar királyok és a képzőművészeti reprezentáció. *Császár és király 1526-1918. Történelmi utazás. Ausztria és Magyarország*. Kiállítási katalógus / Collegium Hungaricum. Szerk. Fazekas István, Ujváry Gábor. Wien, 2001. 9-19.; Egy hercegi táj „portréi”. Az Esterházyak kismartoni angolkertjének látképei. *Művészettörténeti Értesítő*, 50. 2001. 31-56.; Az angolkert mint utópia. *Székfoglalók 2001. Társadalomtudományok*. Szerk. Vizi E. Szilveszter. Budapest, 2005. 175-209.; Esterházy László tézislapja, 1680 - egy főúri család múlt- és jövőképe. *Détszy Mihály nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. Bardoly István, Haris Andrea. Budapest, 2002. 269-298.; Thesenblätter ungarischer Studenten in Wien im 17. Jahrhundert. Künstlerische und pädagogische Strategien. *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst und Kunstgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu” im 17. und 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Herbert Karner, Werner Telesko. Wien, 2003. 113-130.; Magyar diákok 17.

századi tézislapjai Közép-Európában. *Művészettörténeti Értesítő*, 53. 2004. 53–80.; Magyar főurak és a mariazelli bazilika magyar kápolnái. A mariazelli kegyoltár és Esterházy Pál. *Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete*. Kiállítási katalógus / Kiscelli Múzeum. Szerk. Farbaky Péter, Serfőző Szabolcs. Budapest, 2004. 93–112, 113–124.; Jan Thomas, az utolsó Rubens-tanítvány és magyar mecénásai. *Művészettörténeti Értesítő*, 55. 2005. 19–40.; Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus (Haranghy György emlékezete). *Ars Hungarica*, 33. 2005. 55–88.; „Porträts” eines fürstlichen Gartens – der Esterházyischer Schlosspark in Eisenstadt. „*Der Natur und Kunst gewidmet.*” *Der Esterházyische Schlosspark in Eisenstadt*. Hrsg. von Franz Prost. Wien-Köln-Graz, 2005. 119–151.; Egy elfelejtett angolkert. Rovnye Trencsén megyében. *Ars Hungarica*, 34. 2006. 119–166.; A magyarországi jezsuiták és a barokk művészet – az identitás jelei. *A magyar jezsuiták küldetése a kezdetektől napjainkig*. Szerk. Szilágyi Csaba. Piliscsaba, 2006. 321–344.; Niederländer in Wien – Auftraggeber aus Ungarn. Ein unbekanntes Modello für ein Altarbild des Rubens-Schülers Jan Thomas (1669). *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 55/56, 2006/2007. Wien, 2007. 209–223.; Festők és metszetelőképek a késő reneszánsz Magyarországon. *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*. II. *Tanulmányok*. Szerk. Mikó Árpád, Verő Mária. Budapest, 2008. 55–85.; A barokk szobafestés mint dekorációs műfaj. Egy nyugat-dunántúli festő vázlatrajzai. *Soproni Szemle*, 62. 2008. 262–278.; Gothusok az angolkertben. Kazinczy Hotkócon. *Enigma*, 16. 2009. No 61. 141–161.; Adatok a győri püspökség és káptalan barokk-kori művészetpártolásához. Előkép, vázlat, kópia és parafrázis kérdése egy Maulbertsch vázlat azonosítása kapcsán. *Arrabona*, 47/1. 2009. 169–204.; Záhrada v Hodkovciach a rodina Csáky. *Ján Rombauer (1782–1849). Levoča–Petrohrad–Prešov*. Katalóg. Ed. Katarína Beňová. Bratislava, 2010. 39–52.; Eszterháza 18. századi kertje. *Kő kövön / Stein auf Stein. Dávid Ferenc 73. születésnapjára / Festschrift für Ferenc Dávid*. Szerk. Szentesi Edit, Mentényi Klára, Simon Anna. Budapest, 2013. II.: 63–84.; Az oszlopos körtemplom és az angolkert – az antikvitás vágyképe és aktualitása. Kerttörténet és művészettörténet. *Művészettörténeti Értesítő*, 62. 2013. 273–294.; Hol keressük a Hesperidák kertjének földi mását? Esterházy Pál és a festő Carpofo Tencalla „vitája” és a folytatás a kismartoni Esterházy-rezidencia dísztermének mennyezetképén (1674). *Művészet és mesterség. Tisztelgő kötet R. Várkonyi Ágnes emlékére*. Szerk. Horn Ildikó et al. Budapest, 2016. II.: 279–362.; A győri jezsuita templom 17. századi művészeti koncepciója és az abban megjelenő társadalomkép. *Jezsuita jelenlét Győrben a 17–18. században. Tanulmányok a 375 éves Szent Ignác-templom történetéhez*. Szerk. Fazekas István, Kádár Zsófia, Kókényesi Zsolt. Győr, 2017. 171–239; Auf der Suche nach Räumen und Formen der Memoria. Erscheinungsformen der Gelehrten Denkmäler in Ungarn. Der Arkadenhof der Universität Wien und die Tradition der Gelehrtenmemoria in Europa. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 63/64. 2017. 335–350. [társszerző: Ugry Bálint]; Egy evangélikus főúr, Thurzó György árvai várkápolnája mint szakrális és reprezentációs tér. *Ige-idők. A reformáció 500 éve. I. Tanulmányok*. Szerk. Kiss Erika, Zászkaliczky Márton, Zászkaliczky Zsuzsanna. Budapest, 2019. 296–331.; *Képtörténet és társadalomtörténet. Kora újkori nézőpontváltozások az európai és magyarországi cigányábrázolásokon*. (Székfoglaló előadások a Magyar Tudományos Akadémián) Budapest, 2024.



7. Galavics Géza az MTA rendes tagja székkfoglaló előadását tartja, 2022.

Fotó © Hámori Péter

## GALAVICS GÉZÁRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Petneki Áron: Faragott képekkel sűrűn rakott diadalom-kapu [...]. *Művészettörténeti Értesítő*, 49. 2000. 330-331.; Az MTA új levelező tagjai: Galavics Géza. *Magyar Tudomány*, 163. 2002. 113-114.; Beke László: Galavics Géza köszöntése. (Szakmai méltatás helyett, érzelmeket leplezve). „*Ez világ, mint egy kert...*” *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. Bubryák Orsolya. Budapest, 2010. 11-13.; Ugyr Bálint: Galavics Géza köszöntése. *Soproni Szemle*, 74. 2020. 275-276.; *Galavics Géza 80. – Enigma*, 28. 2020. No 102. benne: Petneki Áron: A<sup>3</sup> séta. 5-8.; Marosi Ernő: Galavics Géza nyolcvan éves. 9-15.; Ács Pál: Lassúság. Galavics Géza munkamódszere. 16-19.; Szilágyi András: Galavics Géza nyolcvan éves. 20-22.; Jávor Anna: Galavics tanár úr, a vágymuzeológus. 23-28.; Mikó Árpád: Galavics Géza és a késő reneszánsz művészet 29-38.; Ernő Marosi: Géza Galavics ist Achtzig. *Acta Historiae Artium*, 61. 2020. 239-249; Ágnes Kusler: In Honour of Géza Galavics. *Acta Historiae Artium*, 61. 2020. 250-256.; Gulyás Borbála – Mikó Árpád – Ugyr Bálint: Előszó. *Reneszánsz és barokk Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. Gulyás Borbála, Mikó Árpád, Ugyr Bálint. Budapest, 2021. I.: 9-12.; Ugyr Bálint: Emlékezés Galavics Géza művészettörténészre. *Soproni Szemle*, 77. 2023. 259-276.; Mikó Árpád: Galavics Géza (Győr, 1940–Budapest, 2023). *Ars Hungarica*, 49. 2023. 469-472.; Bubryák Orsolya: Géza Galavics (1940–2023). In memoriam. *Acta Historiae Artium*, 64. 2023. 327-331.

Boreczky Anna

## WEHLI TÜNDE (1943–2019)

Wehli Tündét 1994 tavaszán ismertem meg, amikor másodéves egyetemistaként felvételt nyertem a Láthatatlan Kollégiumba.<sup>1</sup> Pályája csúcán álló, elismert szakember volt, a Marosi Ernő által vezetett Művészettörténeti Intézet igazgatótanácsának tagja, a középkori Magyarország művészetének és az európai könyvfestészet történetének kiváló kutatója. Tanítványává fogadott. Sokat elárul szakmai elhivatottságáról, a tudás átadása iránti felelősségérzetéről és önzetlenségéről az, ahogyan foglalkozott velem. Három éven keresztül minden péntek délutánját felszabadította számomra, öt-hat órással „üléseken” töltötte belém a teát és a könyvtárból hazacipelte súlyos kötetek segítségével az ismereteket. Életre szóló csomagot kaptam tőle. Az alábbiakban részben személyes emlékeim alapján próbálom megrajzolni portréját, nem célozom munkásságának tágabb tudománytörténeti keretben való elhelyezése.

Wehli Tünde a háború utolsó éveiben született, egy a Monarchiában komoly rangot szerzett család magyarországi ágához tartozó, művelt értelmiségi-tisztviselő családba.<sup>2</sup> Ahogy a családi emlékezetben él: az esztétikum és a múlt iránti fogékonyságának hamar jeleit adta, kisgyermekként, ha választhatott, szívesebben ivott porcelán csészéből, mint egyszerű üveg pohárból. Budapesten nőtt föl, családi kötelékeken keresztül ismerte és szerette meg a budai vár műemlékeit is, és bár az építészettörténet nem vált szakterületévé, a vár szinte egész pályafutásának otthonos közegét jelentette. 1970-től az Úri utcában dolgozott, a mai HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet elődjének (MTA Művészettörténeti Kutató Csoport) volt tudományos munkatársa, később főmunkatársa, Pecsétmásolat-gyűjteményének vezetője, és az *Ars Hungarica* szemleirovátának szerkesztője. Az Intézet kilakoltatása (az MTA Humán Tudományok Kutatóházába való 2016–2017-es átköltöztetése) személyes veszteségként érte.

Határozott egyéniségére jellemző módon már gimnáziumi éveitől eldöntötte, hogy középkorász lesz, és érdeklődési köre valóban identitása elválaszthatatlan részévé vált. Tanulmányai megkezdése előtt egy évig gyakornokoskodott (ebben az időben

---

<sup>1</sup> Köszönettel tartozom Tünde testvérének, Wehli Emesének, valamint Tünde barátainak és kollégáinak, Fodor Adrienne-nek, Körmendy Kingának, Lauf Juditnak, Madas Editnek és Mezey Alicenak, amiért megosztották velem emlékeiket és segítségemre voltak Tünde alakjának felidézésében. Köszönöm továbbá Mikó Árpádnak és Gulyás Borbálának, hogy Tündének a Művészettörténeti Intézet Adattárában MI-C-I-237 számon nyilvántartott anyagaiba betekintheztem és hogy hozzájárultak az Intézet tulajdonában lévő fotók közzétételéhez. Tünde 2013 után megjelent művei bibliográfiájának összeállításához Bardoly Istvántól, Bíbor Máté Jánostól és Borvölgyi Györgyitől kaptam tanácsokat.

<sup>2</sup> A Wehli család legmagasabb rangra emelkedett ága bárói (Freiherr) címet kapott, feltehetően ők építették a (ma szállodaként működő) bécsi Wehli-palotát. Tünde nagyapja, Wehli Károly († 1919), a Duna szabályozási bizottság mérnökeként már Magyarországon tevékenykedett.



1. Wehli Tünde (balra) és egy ismerős kislány, 1948-ban Svájcban. © A család tulajdonából

két évente indult csak művészettörténész képzés az egyetemen), bejárta Szentendre, Esztergom, Székesfehérvár, Pécs, Kalocsa, Sárospatak műemlékeit, gyűjteményeit. Tanulmányait 1963–1968 között az Eötvös Loránd Tudományegyetemen folytatta, művészettörténészként és középiskolai történelemtanárként végzett. Szakdolgozatát, majd 1974-ben doktori disszertációját is Vayer Lajoshoz írta, témája az ún. Admonti, másként Csatári Biblia volt (Bécs, ÖNB, Cod. Ser. Nov. 2701–2702). Nem volt könyvnyű dolga. Könyvfestészetet az egyetemen akkor sem oktattak, a középkori művészethez elsősorban Dercsényi Dezső, Entz Géza és a pályakezdő, későbbi pályatárs Marosi Ernő előadásainak köszönhetően inkább az építészet, (épület-)szobrászat emlékein keresztül vezetett az út. A könyvfestészeti alkotások megismerése ettől függetlenül is komoly nehézséget jelentett, mert a középkori kódexek legtöbb esetben nem egyetlen képet, hanem a díszítés különféle elemeit, miniatúrákat, iniciálékat, lapszélidíszeket

tartalmaznak, amelyek sokszor nem is egyetlen alkotó munkái. Ezeknek a művészettörténeti szakmunkákban is csak töredéke volt reprodukálva, így az integráns egészet képező könyvről és alkotóiról alig lehetett teljes képet kapni. Wehli Tünde maximálisan tudatában volt a problémának, ennek megfelelő körültekintéssel és nagy munkabírással gyűjtötte az anyagot, sőt, még egyetemi hallgatóként elérte azt is, hogy eredetiben tanulmányozhatta dolgozata tárgyát, a Bécsben őrzött kéziratot.<sup>3</sup>

A tudás megszerzéséhez vezető út nehézségei mellett egy másik, szemléletbeli problémával is szembe kellett néznie. Míg az Admonti Biblia a nemzetközi szakirodalomban Paul Buberl, Georg Swarzenski és Karl Maria Swoboda kutatásai révén már az 1910-es évektől fogva a salzburgi könyvfestészeti produkció 12. század második negyedére datálható emlékeként szerepelt, addig a hazai tudományosság, főként Gerevich Tibor és Berkovits Ilona, kiindulva abból, hogy a Biblia a 12–13. században a csatári Bencés monostor tulajdonában volt, a magyarországi művészet termékének tekintette, helyét a romanika hazai emlékéanyagában kereste. Tünde a rá jellemző tisztánlátással foglalt állást a Biblia salzburgi eredete mellett, rámutatva, hogy miért nem lehet a Biblia egyes motívumaihoz hasonlónak vélt, de legtöbbször egymáshoz sem kapcsolódó, egységes csoportba nem rendezhető hazai emlékekből a mű keletkezését illetően érvényes következtetéseket levonni. Eredményei ma széles körben elfogadott tények, de a hetvenes évek hazai könyves szakmájában nem mindenki ismerte el őket. Volt, aki úgy vélte, hogy Tünde megfosztotta a magyar művelődéstörténetet egy jelentős emléktől.<sup>4</sup> Mindez elsősorban nem a személyes viszonyok szempontjából érdekes, bár a nézeteltérések bizonyos fokig nyilván meghatározták Wehli Tünde szakmai kapcsolatait és mozgásterét, hanem mert némi bepillantást enged a hetvenes évek szakmai körei közötti törésvonalak hátterébe és mert pontosan mutatja Wehli Tündének a történeti hitelesség iránti, mindenféle ideológiától, vélt vagy valós érdekektől mentes kérlelhetetlen elkötelezettségét. Az Admonti Biblia kutatásával Wehli Tünde nagymértékben hozzájárult ahhoz a hazai középkorkutatásban lezajlott paradigmaváltáshoz, amely az Árpád-kor művészeti és kulturális orientációjában a (dél-)német, osztrák vidékek jelentős egyházi központjaival ápolt kapcsolatok meghatározó jelentőségét ismerte fel.

Azt a szűkebb szellemi műhelyt, amelynek segítségével egyrészt elmélyülhetett a könyvtörténeti kutatások nem művészettörténeti részterületeiben (kodikológia, paleográfia), másrészt amelyben maga is taníthatott, a Mezey László által 1974-ben alapított, akkor az Eötvös Collegium keretein belül működött Fragmenta Codicum Kutatócsoportban (a mai HUN-REN-OSZK Fragmenta et Codices Kutatócsoport elődjében) találta meg. Mint a csoport egyetlen művészettörténésze, az ő feladata volt a csoport által katalogizált, a budapesti Egyetemi Könyvtárban, a Központi Szemináriumban

<sup>3</sup> Mindezt ma, amikor sok ezer teljes egészében digitalizált középkori kódex áll a kutató rendelkezésére, már nehéz elképzelni, bár a díszesebb kötetek helyszíni tanulmányozásához most is az őrző könyvtár kurátorainak engedélyére, alkalmasint jóindulatára van szükség.

<sup>4</sup> Valójában természetesen a korszak egyik prominens kulturális központjában készült Biblia egykori csatári jelenléte legalább annyira jelentős művelődéstörténeti tény, mint amennyire érdekes lehetett volna egy román kori óriásbiblia magyarországi keletkezése.



2. Wehli Tünde fiatal lány korában. © A család tulajdonából

(Budapest, Központi Papnevelő Intézet), Esztergom és Sopron gyűjteményeiben őrzött kódextörödékek díszítéseinek meghatározása, de közreműködött például a Mezey László által szerkesztett Szent-László-kötetben, és a Vizkelety András által 1985-ben rendezett kódex-kiállítás katalógusában is.<sup>5</sup> A szoros együttműködés szakmai-baráti kapcsolatok

---

<sup>5</sup> Wehli Tünde: II. Komnénosz János és Piroska-Eiréné ábrázolása a konstantinápolyi Hagia Sophia székesegyház mozaikképén. *Athleta Patriae. Tanulmányok Szent László történetéhez*. Szerk. Mezey László.

kialakulásához, pl. közös vidéki, illetve a környező országokba tett kirándulások szervezéséhez vezetett, Tünde felkészült és lankadatlan útítárs volt. Szintén a csoporton belüli ismeretsegnek volt köszönhető az Egyetemi Könyvtár ősnymotatvány-katalógusának Fodor Adrienne-nel közös összeállítása.<sup>6</sup>

Az évek során Wehli Tünde a könyvtörténettel foglalkozó hazai kutatói közösség egyedüli olyan művészettörténészévé vált, akinek érdeklődési köre a magyar középkor egészére kiterjedt. Szakértelme nélkülözhetetlen volt a könyves szakma minden komolyabb munkája, így az Országos Széchényi Könyvtár *Kincs, Múkinsc, Közkinsc* (1996), *Cimélia* (2000), *Uralkodók és corvinák* (2002), *Látjátok feleim...* (2009), vagy az ELTE Egyetemi Könyvtár *Mátyás király* (2008) című kiállításai, illetve hazai könyvtárakban őrzött számos illuminált kódex hasonmás-kiadása során.<sup>7</sup> Mindazonáltal kutatásai nem korlátozódtak a könyvművészetre. Intenzíven foglalkoztatták többek között az ikonográfia kérdései, azon belül a magyar/magyarországi szentek, István, László, Margit, Adalbert, Márton kultusza, vagy a donátorábrázolások hagyománya, valamint a Kovács Éva iniciatívájára indult OTKA-projekt részeként a középkori magyar uralkodók emlékei,<sup>8</sup> később, az Intézet pecsétmásolat gyűjteményének vezetőjeként a pecsétművészet és a diplomatika kérdései is.<sup>9</sup>

A Művészettörténeti Intézet munkatársaként megkerülhetetlen résztvevője: szerzője, adott esetben szerkesztője lett a szakma minden jelentősebb vállalkozásának, az Intézet gondozásában készülő romanika és gótika kézikönyveknek, és későbbi összefoglalásoknak,<sup>10</sup> vagy az ezekkel részben párhuzamosan rendezett, alapvető gyűjtő- és feldolgozó-munkára épülő kiállításoknak és konferenciáknak, mint amilyen a székesfehérvári

---

Budapest, 1980. 237–247.; *Kódexek a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus / Országos Széchényi Könyvtár. Szerk. Vizekelety András. Budapest, 1985.

<sup>6</sup> A kötet a szerzőkön kívülálló okokból nem jelent meg.

<sup>7</sup> *A flamand hóraskönyv. Kísérőtanulmány az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött Cod. lat. 205-ös jelzetű gent-brüggei kódex hasonmás kiadásához*. Budapest, 1986.; *Biblia pauperum és előtte a Vita et passio Christi képei a Szépművészeti Múzeum kódexében*. Budapest, 1988. [társ szerző: Zentai Loránd]; *Pannonhalmi Evangelistarium. Kísérőtanulmány a budapesti Egyetemi Könyvtár Cod. lat. 113-as jelzetű kódexe hasonmás kiadványához*. Budapest, 1996.

<sup>8</sup> Ebben a témában egyik jelentős publikációját Szent Erzsébet zsoldároskönyveiről írta: Szent Erzsébet kódexei Civaldaléban. *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia*. Ráckeve, 2000. Szerk. Bodnár Szilvia et al. Budapest, 2004. 73–84.

<sup>9</sup> Számos pecsét leírása, bemutatása fűződik a nevéhez pl. a következő katalógusokban: *Megpecsételt történelem. Középkori pecsétek Esztergomból. Kiállítási katalógus / Prímási Levéltár*. Szerk. Hegedüs András. Esztergom, 2000.; Sigismundus rex et imperator. *Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond király korában 1387–1437*. Kiállítási katalógus / Szépművészeti Múzeum. Szerk. Takács Imre. Mainz, 2006.

<sup>10</sup> Ilyenek: Wehli Tünde – Marosi Ernő: *Az Árpád-kor művészeti emlékei. Képes atlasz*. Budapest, 1997.; Uő: Magyarországi művészet a honfoglalástól 1241-ig. In: Galavics Géza – Marosi Ernő – Mikó Árpád – Wehli Tünde: *Magyar[országi] művészet a kezdetektől 1800-ig*. Budapest, 2001. 9–90.; Az Árpád-kort feldolgozó kézikönyvben, amelynek kéziratait a Művészettörténeti Intézet Adattára MKI-C-I-185 számon őrzi, a 11–13. századi egyház és intézményei, valamint a 11–12. századi falfestészet és az Árpád-kori kódexfestészet témaköreit tárgyalta volna.



3. Wehli Tünde és Tóth Melinda, a háttérben Hegede Béla. Győr, 1985. Ltsz.: HUN-REN BTK, MI-C-I-237 © HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet Adattára, Budapest

Nagy Lajos-tárlat (1982), a Budapesti Történeti Múzeumban megrendezésre került Zsigmond-kiállítás (1987), a Johannes Aquila-konferencia (1989), a *Pannonia Regia* (1994), a *Mons Sacer* (1996), a *Történelem - Kép* (2000), a „*Paradisum plantavit*” (2001), a „*Sigismundus rex et imperator*” (2006), és a Hunyadi Mátyás, a király (2008) kiállítás volt. Állandó munkatársa volt a Saur *Allgemeines Künstlerlexikon*nak és a *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*nak is, utóbbiban főként állat- és növény-szimbólumokról írt.

Míg doktori disszertációjában egyetlen mű monografikus feldolgozását tűzte ki maga elé, addig 1996-ban megvédett kandidátusi értekezése a középkori Magyarország teljes könyvkultúráját tekinti át a possessorok szempontjából.<sup>11</sup> Szerénységére jellemző módon adatgyűjtését, amelyben mintegy négyszáz könyvgyűjtő több, mint ezer kötetéről esik szó, Hoffmann Edith 1929-ben megjelent *Régi magyar bibliofilek* kötetének kiegészítéseként adta közre.<sup>12</sup> Hoffmann Edith örökségét Wehli

<sup>11</sup> Wehli Tünde „Középkori magyarországi könyvgyűjtők (1000–1526)” című kandidátusi értekezésének vitája. *Művészettörténeti Értesítő*, 46. 1997. 125–129.

<sup>12</sup> Hoffmann Edith: *Régi magyar bibliofilek*. Magyar Bibliofil Társaság 1929. Kiegészített részleges

Tünde nem csak annyiban értékelte, amennyiben az a középkori Magyarország könyvfesztészetének kutatásában akkor is – ma is – megkerülhetetlen volt. Nagyra becsülte Hoffmann Edith éleslátását és világos gondolkodásmódját, az anyag megismerése során megszerezhető ismeretek és az ezekre épülő hipotézisek közötti egyértelmű különbségtételt.<sup>13</sup> Bár Hoffmann Edith lenyűgözően olvasmányos stílusát nem tette magáévá, az ő igényességét tartotta szem előtt, amikor írásaiban került az „elmélet-gyártást”, fegyelemre, tömörségre, a megfogalmazás pontosságára törekedett. Mindazonáltal a nagy előd munkájának folytatásakor, ahogyan azt opponensei, Madas Edit és Sarbak Gábor is hangsúlyozták, egészen más szellemben közelített a témához. Kötetének legnagyobb érdeme nem az, hogy a Hoffmann Edith által tárgyalt 275 könyvre vonatkozó ismereteket aktualizálta, a jegyzetapparátust naprakész állapotba hozta, hanem az, hogy a tárgyalásba 348 új könyvgyűjtő és 874 új könyv bevonásával egyrészt az Árpád-kor évszázadait, másrészt a kevésbé jelentős könyvgyűjteményeket is bevonta. Wehli Tünde a festett kéziratokban nem csak a kiemelkedő művészi alkotást kereste és értékelte, a díszített könyv egészén keresztül, beleértve a szerényebb kivitelezésű, átlagosabb köteteket is, a középkori műveltség legkülönfélébb szegmenseibe igyekezett bepillantást nyerni. Ennek megfelelően fókuszát nem szűkítette le a bibliofil könyvgyűjtő kivételes darabjaira. Figyelme, ahogy írja, „a könyvgyűjtőre, ezen belül a possessorra is kiterjedt. Olyan személyre, aki anyagi lehetőségeinek és kultúrájának, művészi ízlésének megfelelően szerez – másolás vagy készíttetés, illetve vásárlás útján – nem elsősorban a hivatásához, pályájához nélkülözhetetlen könyveket, illetve – amennyiben munkájához kötődnek – többé-kevésbé reprezentatív kialakítású műveket.”<sup>14</sup>

Az 1990-es évek második fele fordulatot hozott Wehli Tünde életében. Bár alkalmi megbízások révén korábban is tanított pl. az Eötvös Collegiumban, az ELTE Könyvtártudományi Tanszékén, vagy a Képzőművészeti Főiskola könyvrestaurátor képzésének keretein belül, 1997-ben Urbach Zsuzsa felkérésére bekapcsolódott a frissen alakult Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténet Tanszékének oktató tevékenységébe is. A mindenkori igényeknek megfelelően különböző témakörben tartott előadásokat és szemináriumokat, főként ikonográfiai ismereteket és a 2006–2007-es tanévtől fogva magyarországi reneszánsz művészetet is tanított. Hozzájárulni egy új tanszék profiljának kialakításához izgalmas, egyben sok energiát követelő feladat volt, és talán ezzel is függött össze, hogy érdeklődési köre bővült: a korábbinál intenzívebben kezdett a reneszánsz művészettel foglalkozni. Könyvismertetésekben, illetve magától értetődő módon kandidátusi értekezésében korábban is figyelmet

---

reprint. Előszó, kieg., szerk., új jegyz. Wehli Tünde. Budapest, 1992. A kötethez tartozó mutatót ld. Wehli Tünde: Megjegyzések a középkori magyarországi könyvgyűjtőkről és könyvgyűjtési szokásaikról. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 3–24. (Laczkó Ibolyával).

<sup>13</sup> Wehli Tünde két alkalommal is írt Hoffmann Edith munkásságáról: Edith Hoffmann. *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930*. Ausstellungskatalog / Wien, Collegium Hungaricum. Hrsg. Ernő Marosi. Budapest, 1983. 80–82.; Hoffmann Edith (1888–1945). *Frakkok* II. 205–217.

<sup>14</sup> Wehli Tünde 1997. i. m. 128.



4. Wehli Tünde és Bogyay Tamás, 1986. Ltsz.: HUN-REN BTK, MI-C-I-237  
© HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet Adattára, Budapest

fordított a Bibliotheca Corvina történetére, de a Mátyás-kori könyvfestészet, Franciscus de Castello Ithallico és a „lombard hatás” problémái, a Bibliotheca Corvina egyes darabjai, vagy Beatrix királyné olvasási szokásai a 2000-es évek elejétől jelentek meg önálló tanulmányokban írásai között.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Wehli Tünde: A budai könyvfestészet Mátyás-kori kezdeteinek kérdéséhez. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 19–26.; Uő: La pittura del libro alla corte di re Mattia a Buda. *Nel segno del corvo. Libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443-1490)*. A cura di Paola Di Pietro Lombardi, Milena Ricci. Modena, 2002 241–247.; Uő: Influssi lombardi nella miniatura della corte di Mattia Corvino. *Arte Lombarda*, 2003, 3. No 139. 81–86.; Uő: Könyvfestészet Mátyás király budai udvarában. *A holló jegyében. Fejezetek a corvinák történetéből*. Szerk. Monok István. Budapest, 2004. 177–191.; Uő: Mátyás király ferences missaléja. *A ferences lelkeség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*. Szerk. Óze Sándor, Medgyesy-Schmikli Norbert. Budapest, 2005. 865–874.; Uő: Beatrix királyné – bibliofil vagy olvasó. „...de még szebb a színház”. *Írások Belitska-Scholz Hedvig emlékére*. Szerk. Somorjai Olga. Budapest, 2010. 200–206.; Uő: „Cuius hec est exemplaris figuratio”. *Questions*



5. Wehli Tünde és Bajkay Éva. Szolnok, 2000. Ltsz.: HUN-REN BTK, MI-C-I-237  
© HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet Adattára, Budapest

Utolsó éveiben egyre több energiát követelt tőle a tanítás, publikálni kevesebbet tudott. Bár az egyetemi oktatás rendszerszintű problémái sok bosszúságot okoztak neki, bizonyára elégedettséggel töltötte el hasznosságának, pótolhatatlanságának tudata. Emellett az előadásokra, szemináriumokra való lelkiismeretes felkészülés során nem egy olyan felfedezést tett, amelyek örömet jelentettek számára, és amelyeknek közlése nyilván szerepelt a tervei között. Hagyatéka az OSZK Kézirattárába, fotógyűjteménye a Művészettörténeti Intézetbe került, jelenleg mindkettő feldolgozás alatt áll. A ránk maradt anyagokból egyszer talán rekonstruálható lesz, mivel foglalkozott volna.

Öröksége így is számottevő, és nem csak azért, mert nagy ismeretanyaggal és nagy munkabírással dolgozott. Wehli Tünde a tudománynak élt, és szakmai igényességéből, a minőség iránti elkötelezettségéből adódóan (önmagával szemben is) kritikus és egyenes, más szóval valóban mértékadó volt. Személyiségének súlya, zárkózottsága nem tette könnyen megközelíthetővé. Éppen ezért fontos megemlíteni, hogy a szakma szeretetétől indítva bármely arra érdemes kutatást, kezdeményezést rendkívül

segítőkész módon és önzetlenül támogatott, hogy energiáját, munkáját igen gyakran a szakmai közérdeknek rendelte alá. Gondja volt például a Münchenben élt, 1994-ben elhunyt Bogyay Tamás hagyatékának hazaszállíttatására és az Intézetben történő elhelyezésére, Bogyay pályaképeinek megrajzolására és bibliográfiájának összeállítására, később Tóth Melinda emlékének ápolására.<sup>16</sup> Megközelítésmódjában, részben talán történeti végzettségéből adódóan is, a hagyományos módszerek, a források felkutatása és tisztelete, a fáradhatatlan adatgyűjtés és ismeretszerzés, az ikonográfia és stíluskritika játszották a főszerepet. Anyagközpontú művészettörténetet írt és nem volt újtó. Viszont nincs a középkor magyarországi könyvművészetének olyan időszaka, emlékcsoportja vagy kérdésköre, amelynek a vizsgálatához ne járult volna hozzá: e téren mai tudásunkat jelentős mértékben neki köszönhetjük. Bár néhány évvel fiatalabb volt, ahhoz a generációhoz tartozott, amelynek tagjait a szakma hatvanéves születésnapjuk táján a *Maradandóság és változás* című konferenciával és tanulmánykötettel köszöntötte.<sup>17</sup> Legközvetlenebb munkatásaival, pályatársaival, többek között Marosi Ernővel, Kovács Évával, Tóth Melindával együtt az 1970–1980-as években a középkori Magyarország művészettörténetének az emlékeket újra számbavevő, új alapokra helyező szintézisén fáradozott. Ennek értelmében tájékozódott, minden a témában megjelent művet elolvasott, számosat közülük recenzált. Vidéki tanulmányutakat tett, fényképezett, külföldi és vidéki könyvtárak kódexállományából fotóztatott és rendszerezett. Optimista célkitűzés volt, ami az eredeti koncepció szerinti formájában, a gótika kézikönyvtől eltekintve, nem valósult meg, de számos alpmű megszületését ösztönözte. Wehli Tünde legtöbbször töredékekkel, vagy egy fragmentumaira szakadt múlt emlékeivel dolgozott, de teljességre törekedett.

### WEHLI TÜNDE PÁLYAKÉPE

Wehli Tünde (Budapest, 1943. június 5. – Budapest, 2019. november 18.), művészettörténész, történész. Tanulmányait 1963–1968 között az ELTE Bölcsészettudományi Karán végezte. 1968–1969-ben a Művészettörténeti Tanszéken dolgozott, mint kutatási segéderő. 1970-től nyugdíjba vonulásáig (2012. november 30.) az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport (ma HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet) munkatársa volt, eleinte segédmunkatársként, majd tudományos munkatársként és főmunkatársként. 1991-től 2010-ig szerkesztette az *Ars Hungarica* szemlerovatát, 1992-től vezette az Intézet pecsétmásolat-gyűjteményét. 1997-től 2018-ig a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténet Tanszékének rendszeres megbízott előadójaként oktatott. Főbb kutatási területei az európai és magyarországi könyvfestészet (12–15. század), valamint a középkori Magyarország művészete volt. Fialat korától fogva részt vett az MTA Fragmenta Codicum Kutatócsoport (ma HUN-REN-OSZK Fragmenta et Codices

<sup>16</sup> Bogyay Tamás (1909–1994). *Művészettörténeti Értesítő*, 43. 1994. 275–281.; Uő: Bogyay Tamás és Johannes Aquila. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 341–357. Wehli Tünde Tóth Melindáról és Tóth Melindának az Árpád-kori falfestészet kutatásában játszott meghatározó szerepéről szóló írásait ld. alább.

<sup>17</sup> *Maradandóság és változás* 2004. i. m.

Kutatócsoport) munkájában, később a Kovács Éva által vezetett Középkori magyar uralkodók emlékei OTKA-projektnek is aktív munkatársa volt. Doktori disszertációját a salzburgi románkori könyvfestészet egyik főművéről, az ún. Admonti Bibliáról írta, kandidátusi disszertációjában a középkori Magyarország minden jelentősebb könyvtulajdonosának gyűjteményét dolgozta fel. Kitüntetés: 1996: Pasteiner Gyula-emlékérem.

#### WEHLI TÜNDE BIBLIOGRÁFIÁJA

Bibor Máté János: Wehli Tünde megjelent művei 1975–2013. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 242–262.

#### WEHLI TÜNDE FONTOSABB ÍRÁSAI

Die Admonter Bibel. *Acta Historiae Artium*, 23. 1977. 173–285.; *Az Admonti Biblia (Wien, ÖNB, Cod. s. n. 2701-2)*. Budapest, 1977. (Művészettörténeti füzetek, 11); *A középkori Spanyolország festészete*. Budapest, 1980.; Könyvfestészeti és grafikai előképek az 1470 előtti magyarországi falfestészetben. *Ars Hungarica*, 11. 1983. 215–226.; Hoffmann Edith: *Régi magyar bibliofilek. Magyar Bibliofil Társaság 1929*. Előszó, kiegészítés, új jegyzetek. Budapest, 1992.; Szent István kultusza a középkori magyarországi művészetben. *Doctor et apostol. Szent István tanulmányok*. Szerk. Török József. Budapest, 1994. 107–140.; Középkori miniátorok. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 215–220.; Megjegyzések a középkori magyarországi könyvgyűjtőkről és könyvgyűjtési szokásaikról. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 3–24.; *Az Árpád-kor művészeti emlékei. Képes atlasz*. Budapest, Balassi, 1997. [társszerző: Marosi Ernő]; La figure de saint Martin dans l'art médiéval de Hongrie. *Mémoires de la Société Archéologique de Touraine*, 63. 1997. 279–289.; A budai könyvfestészet Mátyás-kori kezdeteinek kérdéséhez. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 19–26.; Admonti Biblia, Magyar Anjou Legendárium. *Három kódex. Az Országos Széchényi Könyvtár millenniumi kiállítása*. Szerk. Karsay Orsolya, Földesi Ferenc. Budapest, 2000. 19–69., 71–120.; Szent Adalbert ábrázolása a középkori magyarországi művészetben. *Ezer év Szent Adalbert oltalma alatt*. Szerk. Bárdos István, Hegedűs András. Esztergom, 2000. 165–172.; Magyarországi művészet a honfoglalástól 1241-ig. In: Galavics Géza - Marosi Ernő - Mikó Árpád - Wehli Tünde: *Magyar[országi] művészet a kezdetektől 1800-ig*. Budapest, 2001. 9–90.; Das Ungarnbild in der europäischen Klosterkultur vom 11. bis zum 13. Jahrhundert. *Bayern - Ungarn Tausend Jahre. Aufsätze zur Bayerischen Landesausstellung 2001. Vorträge der Tagung „Bayern und Ungarn im Mittelalter und in der frühen Neuzeit“ in Passau 15. bis 18. Oktober 2000*. Hrsg. Herbert W. Wurster, Manfred Tremel, Richard Loibl. Passau, 2001. 43–52.; La pittura del libro alla corte di re Mattia a Buda. *Nel segno del corvo. Libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443-1490)*. Catalogo della mostra. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. A cura di Paola Di Pietro Lombardi, Milena Ricci. Modena, 2002. 241–247.; Szent István király ábrázolása a középkori magyarországi művészetben. *Szent István és az államalapítás*. Szerk. Veszprémy László.



6. Tóth Melinda, Kerny Terézia és Wehli Tünde Tóth Melinda köszöntésén, 2009-ben.  
Magántulajdon

Budapest, 2002. 162–172.; *Influssi lombardi nella miniatura della corte di Mattia Corvino. Arte Lombarda*, 139, 2003, 3. 81–86.; *Könyvfestészet Mátyás király budai udvarában. A holló jegyében. Fejezetek a corvinák történetéből.* Szerk. Monok István. Budapest, 2004. 177–191.; *Das Verhältnis von Schrift und Bild in ungarischen Handschriften vor 1300. Régionalisme et internationalisme. Problèmes de paléographie et de codicologie du moyen âge. Actes XVe Colloque du Comité International de Paléographie latine. (Vienne, 13–17 Septembre 2005).* Ed. Otto Kresten, Franz Lackner. Wien, 2008. 99–112. [társszerző: Veszprémy László]; *A Képes Krónika könyve.* Budapest, 2009. [társszerző: Veszprémy László]; *Az Érsekújvári Kódex illusztrációi. Könyvfestés a margitszigeti dominikánák kolostorában 1530 körül „Látjátok feleim...”. Magyar nyelvemlékek a kezdektől a 16. század elejéig.* Kiállítási katalógus / Országos Széchényi Könyvtár. Szerk. Madas Edit. Budapest, 2009. 158–172.; *Árpád-házi Szent Margit ábrázolása egy lombard reneszánsz metszeten és Juan de Borgoña egy táblaképén. Művészettörténeti Értesítő*, 63. 2014. 107–117.; *Gertrúd királyné imakönyvvel a kezében. A zsolnártól a rózsaszín regényig. Fejezetek a magyar női művelődés történetéből. Tanulmánykötet és adattár a Petőfi Irodalmi Múzeum és az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézete együttműködésében a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett kiállításához.* Szerk. Papp Júlia. Budapest, 2014 61–62.; *Emlékezés Tóth Melindára, Tóth Melinda és az Árpád-kori falfestészet. Echo simul una et quina. Tanulmányok a pécsi székesegyházról. Tóth Melinda emlékére.* Szerk. Heidl György, Raffay Endre, Tüskés Anna. Pécs,

2016. 11–26., (305–306.), 243–250. (316– 317.); „Látvány és tradíció”: a budapesti Egyetemi Könyvtár néhány kódexének, kódextöredékének iniciáléi a kiállítás tematikája szempontjából. Kiállítás megnyitó, ELTE, EK. 2016. 06. 07. [http://lis.elte.hu/KONYVTAR/pdf/2016-06-07-Wehli\\_Tunde-Latvany\\_es\\_tradicio.pdf](http://lis.elte.hu/KONYVTAR/pdf/2016-06-07-Wehli_Tunde-Latvany_es_tradicio.pdf), [http://lis.elte.hu/KONYVTAR/pdf/2016-06-07\\_Inicial\\_e\\_kiallitas\\_Wehli-Tunde-Latvany\\_es\\_tradicio.pdf](http://lis.elte.hu/KONYVTAR/pdf/2016-06-07_Inicial_e_kiallitas_Wehli-Tunde-Latvany_es_tradicio.pdf) (utolsó letöltés: 2022. 08. 20.); Megjegyzések a középkori zágrábi székeskáptalan néhány liturgikus kódexéhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 65. 2016. 5–25.; Szent László-ábrázolás egy Bécsben 1509-ben nyomtatott könyvben. *Kárpát-haza Füzetek*, 3. 2017. No 6. 24–25.; A besztecebányai kancionálé könyvfestészeti szempontból. *Bivio, Tanulmányok az Evangélikus Országos Könyvtár Műhelyéből*, 2018. 48–63.

#### WEHLI TÜNDÉRŐL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Marosi Ernő laudációja Wehli Tünde Pasteiner-éremmel való kitüntetése alkalmából. *Művészettörténeti Értesítő*, 49. 2000. 326–327.; Kerny Terézia: Wehli Tünde. *Ars Hungarica*, 37. 2011. 145.; *Liber decorum. Wehli Tünde köszöntése*. Szerk. Boreczky Anna, Kerny Terézia, Szakács Béla Zsolt. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 1–268.; Jékely Zsombor: In memoriam Wehli Tünde. <https://jekely.blogspot.com/2019/11/in-memori-am-tun-de-wehli-1943-2019.html> (Utolsó letöltés 2022. 08. 22).

# A RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

- AGNH/MNG *Évkönyve*: Annales de la Galerie Nationale Hongroise / Magyar Nemzeti Galéria *Évkönyve*, 1. - 1970 -
- BTM: Budapesti Történeti Múzeum
- ELKH BTK MI: Eötvös Loránd Kutatási Hálózat Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet / Kutatóintézet
- ELTE: Eötvös Loránd Tudományegyetem
- ELTE Levéltár: ELTE Egyetemi Könyvtár és Levéltár
- Forster Központ: Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ, 2012-2016
- Frakkok*: „Emberök, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. I-V. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 13. 2006 I.: No 47.; II.: No 48.; III.: No 49.; 17. 2010 IV.: No 62.; V.: No 63.; VI.: No 108. 2021 (2022); VII.: No 109. 2021 (2022); VIII.: No 110. 2022; IX.: No 114. 2023; X.: No 115. 2023
- Gulyás: Gulyás Gulyás Pál: *Magyar írók élete és munkái. Új sorozat.* [a VII. kötetből sajtó alá rend. Viczián János] I-VI. és VII-XIX. Budapest, 1939-1944., 1990- 2002
- HFKMM: Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum (Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum)
- HUN-REN BTK: HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
- HQ: *The Hungarian Quarterly*, 34-54. 1993-2014.
- KMML: *Kortárs magyar művészek lexikona.* Főszerk. Fitz Péter. I-III. Budapest, 1999-2001
- KÖH: Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2002-2012
- Magyar Nemzeti Galéria Adattár > SzM-KEMKI ADK
- MÉL: *Magyar életrajzi lexikon.* Főszerk. Kenyeres Ágnes. I-II. Budapest, 1967-1969. kiegészítő kötetek: III.: A-Z. 1981., IV.: A-Z. 1994
- MÉM MDK: Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ
- MKCs: MTA Művészettörténeti Kutató Csoport
- MKSZ: Magyar Képzőművészek Szövetsége (1960-1972, 1973-1877), Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége (1977-1989), Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége (1990)
- MMA: *Magyar múzeumi arcképcsarnok.* Főszerk. Bodó Sándor, Viga Gyula. Budapest, 2002
- MMA II.: *Magyar múzeumi arcképcsarnok.* II. Főszerk. Tóth Arnold. Budapest, 2022
- MMÉEK: *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, 1. 1867 - 78. 1944
- MMIB: Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága, 1872-1881
- MNG: Magyar Nemzeti Galéria

- MNM: Magyar Nemzeti Múzeum  
MOB: Műemlékek Országos Bizottsága, 1881–1949  
MTA: Magyar Tudományos Akadémia  
MTA KIK: MTA Könyvtár és Információs Központ  
MTAT: *A Magyar Tudományos Akadémia tagjai*. Főszerk. Glatz Ferenc. I–II. Budapest, 2003  
MUMOK: Múzeumok és Műemlékek Országos Központja 1949–1953  
NHQ: *The New Hungarian Quarterly*, 1–33. 1960–1992  
OMF: Országos Műemléki Felügyelőség, 1957–1992  
OMvH: Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1992–2002  
OSZKK: Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár  
PPKE: Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
PSTE: Pázmány Péter Tudományegyetem  
RÚL: *Révai Új Lexikona*. Főszerk. Tarsoly István. I–XIX. Szekszárd, 1996–2008.  
SzM: Szépművészeti Múzeum  
SzM-KEMKI ADK: Szépművészeti Múzeum – Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet, Archívum és Dokumentációs Központ, Adattári Gyűjtemény  
Szinnyei: Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái*. I–XIV. Budapest, 1891–1914  
ÚMÉL: *Új magyar életrajzi lexikon*. Főszerk. Markó László. I–V. Budapest, 2001–2004  
Zádor Anna I–IV. = I.: *Enigma*, 15. 2008. No 54. 1–170., II.: *Enigma*, 15. 2008. No 55. 1–179., III.: *Enigma*, 15. 2008. No 57. 1–142., IV.: *Enigma*, 16. 2009. No 58. 1–142.

Csilla Markója

## FILM VS FINE ART

2023, THE YEAR OF THE CINEMA OF PERCEPTION, A CRITICAL OVERVIEW, 1.<sup>1</sup>

2023 was a surprisingly strong year for arthouse cinema and indie filmmaking, I couldn't even name my favourite film of the year, there were so many good ones. But the most important development, and this is what I will try to focus on in the following text, is that what could perhaps be called the phenomenological turn, which has also acquired new terms since Philippe Grandrieux (cinema of the senses, ASMR cinema, cinema of perception, etc.) and which is characterised by an increasing predominance of pure visuality and other sensory effects at the expense of traditional narrative, is increasingly gaining ground in contemporary cinema, and not only in terms of contemporary formalism. *Saltburn*'s prominent position is my little protest vote, because actually the top 20 are all great films that I can't really rank because they're all very important for different reasons - but the fact that *Saltburn* is so divisive was quite a surprise to me, as was the *Oppenheimer* hype, which is not only aesthetically or historically but also morally questionable, with the sad fact that Nolan's film, despite its treatment of women and Japanese victims, managed to get crowds of people to rush to IMAX theatres to enjoy - an atomic bomb. So by ignoring *Oppenheimer*, I also want to reflect on the dream factory's failed attempt at self-criticism and introspection. Obviously, it's not enough to change one's point of view against a global visual regime that has dictated our gaze for so long, that forces us to overlook the embarrassment of depicting the genocide of the Osage people in a Godfather-like gangster film genre as the exclusive chamber drama of a white duo in Scorsese's *Killer of the Flower Moon* - they would have to be able to shift paradigms, and Hollywood is not up to the task this year. The toxic masculinity that should be expressed in relation to *Oppenheimer* is instead expressed in relation to Lanthimos' *Poor Things*, whose feminist critics often forget that it is a satire set in the Victorian era, whose inherent devices include reduction, exaggeration, distortion and the Frankensteinian deconstruction of parts. This year was also the year of A24's pop arthouse aesthetic, with films that were quite problematic from a critical point of view. The most controversial case is Glazer's *The Zone of Interest*, the content of which can be summed up in a single sentence, and that sentence, unfortunately, can hardly be expanded. Rather than creating new metaphors, it is the visualisation of old ones that emerges in this new illustrative trend. *Saltburn* is particularly important from the point of view of its visual formalism, its highly spectacular, painterly imagery foreshadowing a formalist refinement that we will increasingly see in cinema: it could even be called contemporary mannerism.

---

<sup>1</sup> The author is a senior research fellow at the HUN-REN BTK MI.

But more important were the surprises of this year, a Schanelec film that went beyond the Straub-Huillet school and not only came up with an astonishing post-post interpretation of the Orpheus myth, but also a wonderful visual language in which every word fascinated me, creating a new syntax of non-narrative slow cinema in touch with the philosophy of language. Or the fact that I saw a few films this year that managed to use landscape cinema not as an illustration of philosophical reflections, but as an equal companion within an experimental cinematic framework: Kyle Faulkner's beautiful, moving, thoughtful funeral mass and hymn to women, *Letter to Irigaray* and Lois Patiño's spectacular new film on death and reincarnation in an Anthropocene framework, *Samsara*, all of which would require a separate study. Kitty Green, after a serious true-crime critique (*Casting JonBenet*), has made a genuine microrealist film about the dynamics of violence against women in the Australian desert, *The Royal Hotel*, and I have read dozens of reviews of Todd Haynes' *May December*, and each came up with a different interpretation, a clear indication of the complexity and richness of the questions Haynes has posed to us in his iridescent, filtered, veiled images. Not only about sin, but about its knowability, about the potential for thought on the subject of communicability, artistic processability and appearance itself, mixing comic and dramatic elements in his characteristic way – I was delighted to see a multitude of essay butterflies emerge from the monarch larvae reared in Joe's cage, the film formally covered with Májá's pastel rainbow veil, a rare example of form and content in perfect harmony.

Of course, there were also some not-so-well-made films that successfully disguised themselves this year: Wim Wenders made a deceptively spectacular and humanistic but actually unbearably sentimental kitsch by appropriating Asian slow cinema, *Perfect Days*, while Petzold's *Afire* is, in my opinion, a typical intellectual misconception, a kind of Rohmerian reminiscence, with a fake drama and too much didactic forest fire at the end: lazy students in a rural writing seminar in a lazy film. In any case, I would like to focus on films from this year's output that are interesting either for their formalism or for their sensory filmmaking, often in an intermediate context with other visual media, or where cinematography evokes other visual art analogies.

#### ANGELA SCHANELEC: *MUSIC*, 2023

Something happens in *Music* that retroactively validates her stubborn and – following in the footsteps of the Straub-Huillet duo –, persistent experiments in form and language, as if it all happened to bring to world this 'slower than slow' cinema. The protagonist of the film is the Greek landscape and the light, at once merciless and gentle, that falls on this mythical landscape as if there were a perpetual eclipse of the sun – a phenomenon I have only seen before in the lakeside scene in Grandrieux's *Sombre*, where the brilliant light is somehow saturated with darkness – in proportion to the way the film's protagonist, Oedipus' alter ego, begins to lose his sight. But anyone expecting a servile transposition of the Oedipus myth and looking for parallels will soon be disappointed. Fragments of the myth appear, but the narrative does not come together

in the end, and something else does, or rather gives us a dreamlike sense of oneiric, transcendental unity. But what this unity is about, or what it is trying to communicate, is a disturbing obscurity. Apart from a single important telephone conversation, the film contains only a few words, mostly of greetings and practical disclosures. Once after the word mirror you hear the word dream, but that's all. *Music* is a surprisingly quiet film, there are six times, to be precise, that music is played, but then we always hear beautiful madrigals and sophisticated contemporary songs, which in themselves lend a certain gravitas to an otherwise indifferent scene. *Music* not only robs the Oedipus myth of its dramatic emphasis, but also of the possibility of modernist psychological interpretation. We see the characters in their everyday activities, but these reveal nothing about them. They remain empty signs, empty puppets of an arbitrary fate, which is only exacerbated by the fact that the protagonist's age does not change, while everyone else's does. The cameraman either shoots the characters from such a distance that it is hard to tell who they are and what they are doing, or he ventures so close that only limbs, hands and feet are visible, or faces on which the camera lingers too long, as if hoping that some emotion will emerge in time. These gestures, which at first seem mannered, these endless long takes, increasingly seem justified. A typical detail of Schanelec's treatment of myth: in a prison scene, with its subtle homoeroticism reminiscent of *Beau Travail*, the props of ancient theatre, the raised wooden shoes, the 'cothurnus', appear, but two minutes later it is revealed that they are being used in the showers. The silent spectators, however, often arranged in conspicuously ornamental groups, rightly evoke the choruses of ancient theatre.

I am reminded of Bruegel's famous painting *Landscape with The Fall of Icarus*, in which the beautiful landscape with a random peasant ploughing a field, otherwise a background element, is placed in the foreground, while in the corner of the painting the tiny figure of Icarus falls into the sea, surrounded by the indifference of the outside world. But 'unremarkable drama' or the dethronement of myth is only one possible and unsatisfactory reading of this post-cinematic masterpiece. The stylisation of the figures leads to the landscape, and the body as landscape, absorbing and beginning to carry the possible emotions. Pain swirls beneath the unresponsive long takes, but nothing gives it meaning except the music, which seems to be made more sensitive by the fading and more and more blind Jonathan. But maybe that is an illusion too. There is no valid sign of progress. The suffering, the chain of traumas, is meaningless, but life is there in the hands, in the Christian wounds of the feet, in the mad green leaves of the garden, in the juice of the pomegranate, in the repeated swims in the same sea, to which we descend over the same barren stone curves – the mythology is there, the eternal destiny, a multitude of signs written on the skin of the landscape and in the souls of men, and read differently in each age. In this case, it is the omissions between the signs that are most revealing.

Not many people will like this film, because it goes against all our expectations with quiet ruthlessness. There is no narrative, no sympathetic characters, no acting, just repetition, an euphoric dance of stylised motifs, ellipses and a vast landscape that takes over from man the role and the play. The new trend in contemporary cinema, which

relies on the senses and on a nature, which no longer exists but in traces and ruins, internalized it in diverse, thought-provoking forms teaches humility and delight that create new, vibrant interpretations of our ancient myths.

EMERALD FENNELL: *SALTBURN*, 2023

I would say to those who argue that class critique is inadequate or superficial, that the very fact that it is not good and evil, but emptiness confronting emptiness here, suggests that class opposition is just a narrative framework used here to highlight, what we are capable of just to get into the circle, to get love/privilege, and the depth of Fennell's portrayal shows that the two cannot be separated - but at the same time what we are capable of doing to protect our power/privilege, sometimes just out of habit, to frustrate the oppressed. Elordi's empty beauty and Saltburn's infantile aristocracy, however, found a challenger in Keoghan's satyr/vampire, and all the sex scenes billed as scandalous were in the service of a microrealist psychological portrayal of their strange relationship - and Fennell even managed to get beyond the *Promising Young Woman's* posthumous, fabled revenge in the depths of *Saltburn's* labyrinth, to present a Dionysian sacrifice before the statue of the half-Minotaur, half-Silenus being, which pushes the film beyond its psychological and socio-critical dimensions towards a global critique of civilisation, where the naked dance of the Faun in the corridors of Saltburn is already a triumph of something profoundly inhuman, without forgetting that the revenge of the oppressed was the basic formula. She manages to free the dichotomy of oppressor and oppressed from the paradigm of good versus evil, all through a triumph of old-fashioned narrative cinema, with wonderful cinematography, retro vibe, mythological allusions and great acting, with subversive sex, exciting karaoke scene with Pet Shop Boys and brilliant intro with Handel: in a satirical play of Fennell, whose gestures I can only interpret as courage, consistency, thoughtful confrontation, and a hard critical attitude. I find it interesting that this is not obvious even to people who are otherwise enthusiastic about the cruel, sometimes nihilistic critical confrontations of Pasolini or Kubrick.

Ollie is humiliated every second of the film, but he has his answers to frustration: lies, emotional and sexual manipulation, and then violence. Although the scale and nature of the revenge at the end of the film reveals something deeply inhuman, the film is not short on emotion. Through consistent psychological-social interactions, one layer of the film shows what it means to be different and therefore not accepted by a class/community. This layer is fascinatingly micro-realistic. Since more people have written about this, I'd like to focus on the archetypal/mythological interpretation, which opens up both an individual dimension (you can't make the other person your own) and a global dimension (you can't make nature/the earth your own).

At every turn in the last third of the film I found myself saying out loud: 'Em, no, don't do that, you'll spoil it, it's really too much'. Then 2 minutes later I realised it was OK. At the end of the film, when the brilliant Barry Keoghan dances

naked through Saltburn's rooms, making this labyrinth his own mythical grove, I realised that all the exaggerated twists were necessary to take the frustrated middle/working-class Oxford student to mythic proportions. And by exaggeration, I do not mean in the least the sexual acts that have been described as extreme or scandalous, as empty sensationalism, which I felt had their place and their significance.

A filmblog reviewer called the dance at the end of the film a „Greek satyr scene”<sup>2</sup> If we think about it, we find the common root of the words satyr and satire, the word *satura*, which means mixture, hybrid. Silenos is the faun companion of Dionysos, and *Saltburn* begins, not coincidentally, with Haydn's Coronation Mass: *Saltburn* is a playful satire on the coronation, the inauguration of the Satyr.

So *Saltburn* is not simply a confrontation between the lower and upper classes; the satyr has been the most powerful topos of the critique of civilisation itself since antiquity. The relationship between Silenus and Dionysus emphasises the unscrupulous and pleasure-seeking aspects of human nature, the joyful abandonment of social norms. The parties at Saltburn and Oxford and the brilliant karaoke scene are pale shadows of the Dionysian celebrations, but Barry, wearing the antlers of Odin, also familiar from Wiccan traditions and folklore, is very much in touch with the dark, gothic, erotic and spiritual forces of nature that throw civilisation off its axis. The appearance of menstrual blood suggests the satyr's connection to fertility, and scenes bordering on necrophilia are part of the prop library of gothic horror. „And in a funny way, you're operating on the film that it says it is, which is a classic country house Merchant Ivory gothic film, and then the film that it really is, which is just something about sex and desire and our very modern obsession with things that are not things that will never love us back, I guess,” sounds in an interview,<sup>3</sup> and that's the point. Barry's love for Jacob Elordi's character cannot be fulfilled bc this angel of beauty, an empty shell, a glove puppet that Barry's rough, raw, deep, unbridled, serious love could fill with meaning, but Elordi does not understand that Barry's lie about his father's death indicates the depth of this frustrated love, the strength of its drift – on the other hand, beware of the faun's love, the inhuman character of the forces of nature indicates cruelty: Barry is both the spider and the moth – what man is trying to suppress is the wild, relentless, unbridled erotic, animal force that breaks through the hypocrisy of civilisation. Perhaps an even more important metaphor than the satyr is that of the Minotaur, waiting like a spider at the centre of the labyrinth to devour those who consume too much but give nothing in return. How far have we come from the homoerotic romance of the anxious and frustrated poor Oxford student and his beautiful but empty aristocratic friend? To the dance of an all-devouring, inhuman, dark force over the corpse of a hypocritical consumer society.

Fennell wrote *Saltburn* for Barry Keoghan, whom she discovered in Lanthimos' *Sacred Deer*. She was inspired by her own Oxford memories, a 2006 playlist and the

<sup>2</sup> <https://hollywood-elsewhere.com/saltburn-dispute/>

On the satyr motif, see also Sex Ray Spex's review: <https://letterboxd.com/sexrayspex/film/saltburn/>

<sup>3</sup> <https://www.rogerebert.com/interviews/emerald-fennell-interview>

artefacts of the era's lousy taste. In a good film there has to be something tawdry and bad, something wrong, that's what the era was for, says Fennell. In the film's most brilliant scene, the manipulative and unscrupulous lying faun utters the film's key line in a drunken, infantile mumble: „But I'm the same, I haven't changed". The power of the oppressed means identity and autonomy. Yes, Fennell is driven by anger and rage, but that rage is motivated by a desire for autonomy: she could have ended her film in at least three places, but she found all three solutions cheap or false. Even if the audience rejects me, I will continue until my film reaches the degree of autonomous identity that my critical affinities demand, that's the logic, but Saltburn can also be seen as a renewal of traditional narrative film.

In addition to Lucrecia Martel, Lucile Hadžihalilović, Claire Denis, Kitty Green and Chantal Akerman, I have a new heroine: Emerald Fennell. Independent, brave, conscious. The film's visionary imagery is much more than a series of pretty pictures. Elordi's weightless beauty, his grace, is something Barry cannot grasp, Felix is sacrificed on the altar of the Minotaur, but it's not simply about the destruction of the class, just as Ollie is not just parasitic/vengeful. The formula is more complicated. Beauty is destroyed, but what emerges at the centre of Saltburn's labyrinth is a horned hybrid, far more powerful and mighty: the faun's revenge calls for a Dionysian dance in art.

#### KYLE FAULKNER: *LETTER TO IRIGARAY*, 2023

Indie filmmaker Kyle Faulkner is best known for his festival-winning feature *Street*, a media-critical and philosophical analysis of the true crime genre, but he has also made a series of landscape films whose ascetic yet sensual minimalism is always defined by a kind of complexity of thought. Just as *Hitokara* uses the metaphor of solitary karaoke to address questions of copying and duplication in modernity, *Spectre* revisits the themes of grief and hauntology within a possible Anthropocene aesthetic framework of interpretation. We are talking about a very free filmmaker in spirit, who makes uncompromisingly independent, low or zero budget, strictly non-profit films, which he then releases on freely accessible public channels, but despite the deep intellectual background, these films rely mainly on perception, their creator sometimes present only at the level of subtle direction, with a series of creative choices in terms of rhythm, editing, sound design, but of which the viewer is hardly aware, swallowed up in a jungle of long static shots or even shaky handheld camera footage. One might associate his films with those of James Benning or Lav Diaz, but in contrast to the conceptualism of the former and the large-scale epic breath of the latter, these landscape etudes are defined more by a kind of eroticism of the suffering gaze that cannot be confused with anything else.

In 2023, however, Faulkner tried something new again, combining his practice of landscape cinema and socio-philosophical questions in an essay film, enriching the visual fabric of the film with cinematic montages and intertextual references.

The wound of grief never heals, but the hardest thing is to lose someone with whom you shared your thoughts, with whom you learned to think together. Their

thoughts are tattooed deep into your thoughts and you can't separate them, like a camera looking from the outside at a cross slowly being swallowed by the bush. Your thoughts are not your own, but they are no longer theirs. They hang like empty clothes in the voiceless vacuum until someone comes along to try them on and then moves on. They are the audience.

Kyle Faulkner's new film opens with a few frames from Méliès' 1900 comic etude *Going to Bed Under Difficulties*, about a man who constantly changes his clothes, roles and ideas, believing he has a fixed personality and identity. A strong start to a film about, among other things, the criticism of 'over-identity'. The wonderful church choir work contrasts so wildly with the silent film fooling around that your throat closes from the first frame. It immediately adds a historical dimension to the film, which not coincidentally ends with a newly shot silent film imitation. Within the framing there is another framing: the dawn of cinematography is followed by a real dawn, which in the end becomes twilight. When a duck swims deep into the blue darkness, gently rippling the surface of the water and leaving ephemeral marks with its stick legs, leading the gaze across a real letter addressed to the philosopher Luce Irigaray, I already suspected that the ensuing cinematic montage of unspeakable beauty and euphoria of woman as being, with Diotima wandering by the water, would return at the end of the film in the form of tears falling down the faces of suffering, vengeful, desperate, but infinitely powerful women. Like the annual rings on a tree trunk, like ripples on the water, the internal images follow one another.

In the wet medium of film, the notion of vegetation, seen through the veil of tears, also takes on a particular meaning. In Irigaray's reading of Plato's cave in the early work *Speculum of the Other Woman*, which can be seen as a critical dialogue with Lacanian theory, the female womb and the cave are placed in a sensual and intellectual context. But the cave also contains the (missing) body of Christ. Like a box of tricks containing more and more boxes, the last box is nothing but the place of a (missing) love. But is it really missing? „The love is what outlives. This is hell's kindness, for what do we ever really know of each other's griefs.” To reach this place and see the barren thicket transformed into the Garden of Gethsemane, we have to wade through a wet, dark green rainforest, a veritable jungle of thoughts. These thoughts are contained in a letter, a letter written by the filmmaker to a philosopher, which he himself reads, occasionally interrupting the rhythm with a sentence end left hanging in the air, while we observe the rippling of a leaf or the denser than imagined order, the silence and the shimmer of the giant trees.

This is the third time Kyle Faulkner has tackled the subject of grief, each time in a different genre, and this is his most personal film, but the personal, well done, is always a mediator to the common, to the impersonal. As this film-letter says: „I do not wish to speak for you, as Socrates did for Diotima. I respect your absence, and the power therein, and I cannot speak with you, therefore I shall speak to you, in my learned language.” This statement refers to the post-traumatic inability to speak, to the way art exists, and to the complex train of thought in which Luce Irigaray analyses Plato in relation to Socrates speaking for Diotima.

Luce Irigaray was part of the influential intellectual movement of French feminism that emerged in the 1970s. Her study of Plato's *Symposium* in *The Sorcerer's Love* criticises the phallogocentric bias in which love is predominantly discussed from a male perspective. Challenging this exclusion, she calls for the recognition of the feminine in philosophical discourse and proposes a new ethics of love. Arguing that women's experiences and perspectives have been marginalised, she calls for a reevaluation of femininity as a distinct mode of subjectivity that challenges the idea of fixed, stable identities and embraces the fluid and multiple nature of human existence. Here it becomes clear that the slipperiness and wetness of the images in Kyle Faulkner's film are a kind of visual translation of this proposal for fluid identity, and that when Faulkner addresses Luce Irigaray, the film addresses Diotima, and Diotima in this case is woman as the very expression of the power of alterity, of marginality.

Irigaray explores the ways in which individuals can transcend binary categories and embrace the complexities of their own subjectivities, and examines the role of language in perpetuating gender inequalities, arguing that language has traditionally been constructed from a male perspective, so she stresses the need for new forms of linguistic expression that allow for the articulation of women's experiences and desires. When Faulkner channels his grief over a lost partner through Luce Irigaray, who connects them intellectually, he does much more than talk about the trauma he has suffered or the shared thinking that defines them in a moral sense. Through the women, the film advocates alterity, the acceptance of otherness, it speaks of the energy of love by creating it through the medium of film and gives a new interpretation of its archetype. Speaking alternately to and about Irigaray, he does not just talk about his own intellectual genesis, his use of cinematic language, his way of thinking, his taste in films and music. His grief is no longer his own. There are some very profound and rawly honest lines about trauma at the heart of the film, and their energy is palpable from the very first frames. It's a strange, deeply moving film, which I think is Faulkner's best work to this point, and it manages to weave together thoughts and images with a density and intensity that is quite unusual, but it's also a drifting, euphoric hymn to women, not just a requiem. At its most personal point, there is a Nietzschean allusion to the necessity of dance, at which point Faulkner's text becomes a kind of poetry, close to the language Nietzsche gave to Zarathustra and Irigaray proposed for a philosophy that integrates the female experience. I should talk about the reinterpretation of the Judas kiss in terms of Irigaray at the end of the film, but I would just like to point out that here Faulkner reformulates the topos, or more precisely the form of pathos, pathosformel to use Aby Warburg's terminology, that we see at the end of his film *Street*. This is the gesture of the prodigal son in the history of European art. It was great to see the two brilliant actors from *Street*, Josh Lacy and Scarlet McPherson, back in the lead roles. Just as the sequence of grainy 16mm footage at the beginning of *Street* linked the film to the earlier landscape films, so the final sequence of *Letter to Irigaray* evokes the river of oblivion of *Spectre*. There is so much more I could and should say.

Plato's cave, where the images are born, becomes a womb that carries new forms of communication, the inability to speak due to trauma leading to a cinematic essay written in an unknown language. It is a film rich in inter- and meta-texts and philosophical contexts, but also very sensual. The web of thoughts and images is accompanied by footage of mushrooms, giant roots and other biological associations, pointing to nature as a network of rhizomes, model and example. I watched it with tears in my eyes, and I'm sure everyone who sees it will feel touched in some way, because if 'I can't talk to anyone, I'll talk to everyone', as they say in my country, translated into my perhaps not yet quite 'porous, fluid, glistening' but learned second language.

#### LOIS PATIÑO: *SAMSARA*, 2023

Here, where I live, we have such a bad attitude to death. We have no chance of dying like that Laotian woman, surrounded by family, on an open, windswept terrace, saying goodbye slowly and with dignity, face turned towards the beloved landscape, while a young person reads words of guide and consolation from the *Bardo Thodol*, a holy book. And yet we all dream of it. And now an European director brings this dream to us in the most beautiful and endearing images.

„If the body be present, just when the expiration hath ceased, either a lāma [who hath been as a guru to the deceased], or a brother in the Faith whom the deceased trusted, or a friend for whom the deceased had great affection, putting the lips close to the ear [of the body] without actually touching it, should read this Great Thödol.” (cit. Tib. Book of the Dead) On the path to rebirth, the guide leads the soul of the dying and then the deceased for 49 days, as according to the occult teachings of Mahayana Buddhism, there are seven stages or seven worlds of Maya within the worlds of Samsara. These worlds are made up of the seven planets of a planetary chain. On each planet there are seven cycles of development, these constitute the forty-nine (seven times seven) stages of active existence.

This film is about how an European imagines reincarnation. The soul of an old woman in Laos is transferred to a small white goat in Zanzibar. Finally, Lois Patiño's *Samsara* arrived and its waves of colour flooded the screen. But when the tide of dazzling images receded, it left an unexpected void.

Unexpected?

Anyone who believes in the healing power of colour as much as I do, whose windows are decorated with the same floating turquoise muslin curtains, will be a little embarrassed to see that the parts of the film shot in Laos are practically Apichatpong clones. From the dreamers in *Cemetery of Splendor* to the riverbank in *Blissfully Yours* to the dying figure under the pink mosquito net in *Uncle Boonmee*, from the starfish to the waterfalls, everything is there, even the colourful plastic containers from Tsai Ming-liang's *Days* that the Laotian migrant worker piles up in the small kitchen in the basement. But is that a problem? Some people are equally enthusiastic about Apichatpong's *Memoria*, Patiño's *Samsara* and Wenders' *Perfect Days*, making no distinction between original, adaptation and fake. Of course, this raises further

questions, because why should Apichatpong, who was educated in America, be so much more authentic, or what would be the value of this authenticity? I think of Wenders' film, which presents „a positive example of the minimalist life of a happy Japanese toilet cleaner”, as a kind of kitschy Orientalism, which in its own way more appropriative than the much-accused *Lost in Translation*. But what about Patiño, who illustrates the Buddhist Samsara and the Tibetan Book of the Dead for us, not through his own eyes, but through cultural mediators? How meaningful is this form of cultural transfer? Is it not just a superficial illusion, a visual deception?

After the Buddhist monastery, we visit the exploited women working in the seaweed farms of Zanzibar, and the director does not forget to analyse the conditions of production. Even Mauro Herce's name appears in the list of contributors as cinematographer, and here we have the opportunity to compare, because *Dead Slow Ahead* is also very beautiful, but somehow it does not slip into ornamentation, into decoration. As if the synergy between the many spectacularly filmed colourful curtains and the beautiful landscapes were not enough, Patiño also uses filters and transitions, the most spectacular of which are the dream images in which the sea shines through the colourful clothes of sleeping children and is even superimposed by the shadows of mosaics. Or ebony fingers with specially painted nails searching through the red of the seaweed. I wanted to have more and more spectacular print-screen-frames of the film for a longer review.

But what should I write in that review — how beautiful the Buddhist monks in their orange robes looked against the mint green backdrop of the waterfall? or that I will never forget the white goat with its straps of blue and red threads standing still in the white sand at the edge of the blue sea? do these colours, these clichés, this monumental ethno-painting know anything about transcendence? Was there anything going on in this film beyond basic perception, an experimental stroboscopic depiction of death, and beyond the subtle little touches of Apichatpong that we might remember after watching this spectacular frames? Is the camera's undeniably absorbed attention to painterly detail enough for reinterpretation, or at least empathy? Is beauty sufficient for spirituality? Should we not keep our heads down as long as we can only see to the height of stray dogs as in Kyle Faulkner's *Sangha*? Are we not all stray dogs in this foreign culture? Shouldn't we turn away from the seductive images? Do we not show more of the miracle by showing little of it?

The film successfully combines the ethno-documentary genre with an adaptation of Asian slow cinema and an anthropocentric approach to landscape cinema. But in a way that allows the Spanish filmmaker of the *Strata of the Image and Duration-Landscape* series to use the technical skills he developed in those experimental shorts, while also reviving the slow cinema with Marxist tendencies he left behind with 2013's *Coast of Death*. Patiño's signature is present, with his delight in waterfalls and his fascination with ghosts, which he used to create the images of *Red Moon Tide* and *Night Without Distance*. In this film, he approaches foreign cultures with due respect and is careful to convey the teachings not as a narrative but as people talking to each other. The camera dives into the sea from distant horizons to observe the smallest snail under

the seaweed. This film is a nostalgic celebration of the earth, of beings, of teachings and of cultures close to nature.

Jung's reading of *Bardo Thodol* is very interesting. According to him, the philosophy of Mahayana Buddhism is „the quintessence of Buddhist and psychological criticism, and as such, one may say, of unheard-of high order” and „we must accept as a fact that the Western rational mind has, through psychoanalysis, only recognized the Spida state in the neurotic sphere, and at this point has stopped without criticism at the assumption that psychology is a highly subjective and personal matter.” The transition from the Spida state to the Chönyid state is the surrender of the ego, the self, the persona, to what Freud called the 'realm of panic, of terror'. The self, the individual, is the realm of fear. A very important sentence. This is what the soul has to go through. The end of the film reveals a bit this phase. But Patiño mostly remained on the surface, and thus lost in the delusion of the maya, in the visible world.

For me, it was the deeper spirituality that was missing from this film. But perhaps that is the point, that we, in our present state of consciousness, are not entitled to more of Samsara than the world as a mirage, as the realm of the māyā, where we live and where we die.

#### KITTY GREEN: *THE ROYAL HOTEL*, 2023

What the film's director, Kitty Green, knows perfectly well is that the 'a little male attention' that girls should be able to tolerate in this terrifyingly barren Australian landscape is never pure violence. Pity works. Empathy works. A kind of gratitude. Disgust, understanding, all at once. Indignation, anxiety, anger. Fear. A damned strong internal prohibition against humiliating a man when he's in a vulnerable position. Dignity. Frustration. An alarming awareness of the abuse of power. The moment you get to the bar, you are a woman and they are all men, which in itself is a confusing situation because you have succumbed to a social stereotype. And when Liv says to the increasingly anxious Hanna, „He's just Dolly, but he's just Dolly,” there's a complexity to it that made me squeeze my fist so hard it went numb. Because you can't just say that the other person is a psychopath. Dolly has his own history, his own traumas, there's alcohol as a stigma of sadness and frustration. Liv refuses to exclude Dolly from the circle of human beings, even when he offers Hannah a snake soaked in alcohol in a jar. Although they laughed together at the drunken British girls when they arrived, Liv, even in the shadow of the gang violence, would end up falling into the escalating situation. But Kitty Green resists to temptation, and the only one who is seriously hurt is Dolly. The presence of the threat is all the more powerful.

What Kitty Green and her actors (Julia Garner, Hugo Weaving are amazing) produce here in this microrealist setting is a monumental tableau of the different forms of aggression. The perfect construction of the whole film, the dynamics of fear worked out with fantastic subtlety, is amazing. No horror clichés needed, because this is pure horror itself. Nothing happens, does it? This pub is the last metaphor of a phallogocentric worldview in disintegration. *The Royal Hotel* is an adaptation

of Pete Gleeson's 2016 documentary *Royal Coolgardie*, but it goes far beyond the problem of male violence. It is the infinitely accurate perception of gender issues in the frame of social givens, of social gravity. The fact that the cursed pub at the end of the world goes up in flames, means that redemption is only a form of sublimation, exists in the cinematic genre itself. In fact, there is no chance to redeem except to make a good film about it, which is not only an act of understanding, but also of compassion. The final gesture is a subtle self-reflection, a reflection on the magic of sublimation. And from the nightmare of reality, it is almost nice to wake up to the fact that we have just been in the socially and psychologically sensitive and complex world of a great film.