



ALKOTÁS, ÉRTELMEZÉS, RECEPCIÓ • TANULMÁNYOK VÉGVÁRI LAJOS TISZTELETÉRE

# Alkotás, értelmezés, receptió

TANULMÁNYOK VÉGVÁRI LAJOS (1919–2004)

MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZ TISZTELETÉRE



MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM  
HUNGARIAN UNIVERSITY OF FINE ARTS

BUDAPEST  
2020

A tanulmánykötet az alábbi konferencia előadásait tartalmazza:

*Végyvári Lajos emlékkonferencia.*

Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2019. szeptember 27.

A konferenciát szervezte és a kötetet szerkesztette:

Révész Emese

A konferencia és a kötet szervezésében részt vett:

Kozma Éva

Layout:

Harsányi Tamás

Angol fordítás:

Szegedy-Maszák Zsuzsanna

Képfeldolgozás:

Colorcom Media

Nyomdai kivitelezés:

Vareg Hungary Kft. ([www.vareg.hu](http://www.vareg.hu))

Felelős vezető:

Egyed Márton

ISBN 978-963-7165-88-7

Felelős kiadó:

Radák Eszter, a Magyar Képzőművészeti Egyetem rektora

# Alkotás, értelmezés, recepció

TANULMÁNYOK VÉGVÁRI LAJOS (1919–2004)  
MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZ TISZTELETÉRE



MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM  
HUNGARIAN UNIVERSITY OF FINE ARTS

BUDAPEST  
2020

Révész Emese: *Bevezető* 6

## AZ ÖRÖKSÉG

Végyári György: <i>Apám, dr. Végyári Lajos</i>	10
Révész Emese: <i>Művészek között egy művészettörténész. Végyári Lajos a Képzőművészeti Főiskolán</i>	25
Jernyei Kiss János: <i>Végyári Lajos és Maulbertsch sümegei freskói</i>	45
Mélyi József: <i>A Munkácsy-kép változásai</i>	55
Végyári Zsófia: <i>A Munkácsy-festmények sötétedésének problémája</i>	62
Szinyei Merse Anna: <i>Szinyei-recepció Végyári Lajos korában és napjainkban, az újabb kutatások tükrében</i>	75
Tóth Károly: <i>Kritikai realizmus az alföldi festészetben. Végyári Lajos 1952-es könyve a szolnoki művészetről</i>	85
Köpöczy Rózsa: <i>Végyári Lajos és a Zebegényi Szőnyi István Képzőművészeti Szabadiskola</i>	95
Pirint Andrea: <i>Végyári Lajos és a miskolci gyűjtemények</i>	100

## AKTUÁLIS KUTATÁSOK

Fábián Zoltán Imre – Zomborác Tamás: <i>Újonnan feltárt festmény-együttes Unisz-anh thébai sziklasírjában (TT 413)</i>	110
Fehér Ildikó: <i>Giotto vagy Stefano da Fiorentino? A Szépművészeti Múzeum Assisiből származó falkeptöredéke a legújabb kutatások tükrében</i>	120
Sturcz János: <i>Gyónástól az önmenedzselésen át a politika „rehumanizációjáig”. A „Borsos Lőrinc Brand” kezdetei</i>	135
Lázár Eszter: <i>A művészetoktatás lehetséges modelljei</i>	143
Szerzőink	151

## BEVEZETŐ

A Magyar Képzőművészeti Egyetem 2019 őszén konferenciával tisztelgett egykori profeszszora, Végvári Lajos (1919-2004) emléke előtt.<sup>1</sup> Tanulmánykötetünk e tudományos tanácskozás előadásain alapul. Végvári Lajos művészettörténész 1948-1953 között a Fővárosi Képtár igazgatója volt, majd 1954-től több mint 30 éven át, 1981-ig a Képzőművészeti Főiskola művészettörténet tanára volt, miközben a Művészettörténeti Tanszéket vezette. 1971-től emellett a miskolci művészeti élet szervezésébe is bekapcsolódott. Az egyetemet a professzor fia, Végvári György kereste meg azzal a felvetéssel, hogy intézményünk szervezzen konferenciát édesapja emlékére. A szervezők elképzelése az volt, hogy Végvári Lajos fél évszázadon átívelő, igen sokrétű pályájához a tanácskozás minél több irányból közelítsen. Az előadások nyomán létrejött tanulmánykötet írásai három nézőpontból tekintenek az életműre: a művészi *alkotás* felől, hiszen Végvári Lajos műtermek és művészek közelében mozgott, számos alkotóval közeli baráti kapcsolatot ápolt; az *értelmezés* felől, lévén a műalkotások interpretációja tanári és történelmi munkájának egyaránt része volt; s végül a *receptió* felől, minthogy a tanulmányok egy része Végvári munkásságát saját kora szellemi-történelmi kontextusában vizsgálja. E három összetevő: a műterem *személyes* közelsége, a művek értelmező magyarázata, és a történelmi *tudatos* jelenléte együttesen alkotják a művészeti egyetemen tanító történelmi sajátos szerepének mozgatórugóit.

Végvári Lajos gyermekei maguk is elhivatott gondozói édesapjuk művészeti örökségének: Végvári György a szemtanú közvetlenségével idézi meg édesapja emlékét, míg leánya, Végvári Zsófia, restaurátorként foglalkozik Munkácsy Mihály festményeinek technikájával. Emellett arra kértünk fel művészettörténészeket, hogy reflektáljanak Végvári Lajos fontosabb kutatási területeire, akár az egykorú receptió, akár az újabb kutatási eredmények összefüggésében. Ennek nyomán Maulbertsch, Munkácsy Mihály, a szolnoki művésztelep, a nagybányai művésztelep és Szinyei Merse Pál 1950-60-as évekbeli receptiótörténetéhez szolgáltatnak új adatokat Jernyei Kiss János, Mélyi József, Gosztanyi Ferenc, Boros Judit, Tóth Károly és Szinyei Merse Anna tanulmányai.<sup>2</sup> Révész Emese a Képzőművészeti Főiskola történetének eddig ismeretlen szeleteként tárja fel a Művészettörténeti Tanszék, s azon belül Végvári 1945 és 1980 közötti munkásságát. Mások Végvári művészetszervező tevékenységét mutatják be, így Pirint Andrea Végvárinak a Miskolci Képtár alapításához kapcsolódó munkásságát, Köpöczy Rózsa pedig a zebegényi szabadiskola megszervezésében játszott szerepét vázolja.

Végvári pedagógiai működésének közvetlen örökösei azok a tanárok, akik ma a Képzőművészeti Egyetem elméleti oktatásáért felelősek. Éppúgy kettős szerep az övék, ahogy egykor Végvárié is az volt: tudósok és tanárok egyszerre, akiknek kutatási irányára és pedagógiájára nézve egyaránt meghatározó a művészeti egyetem kortárs, eleven és ösztönző közege. Kötetünk második része az egyetem mai tanárainak szerteágazó és intenzív kutatási eredményeiből ad ízelítőt. Révész Emese már említett tanulmánya mellett ide kapcsolódik a Művészettörténeti Tanszék mai tanárai közül Fábíán Zoltán, az antik művészet előadója, aki egyiptomi ásatásainak új eredményeiről számol be. (Amelyeken egyébként rendszeresen segítségére vannak a leleteket rajzoló művésznövendékek is.) Fehér Ildikó, aki a reneszánsz-barokk művészet előadójaként maga is jeles kutatója az itáliai reneszánsznak, amit egy Giotto-falképtöredék attribúciójáról írt beszámolója is jól bizonyít. A tanszéket ma vezető Sturcz János pedig, a kortárs művészet kiváló ismerőjeként, egykori tanítványai, Borsos János és Lőrinc Lilla műveit elemzi. A Képzőművészet-elmélet Tanszék képviselőjében, a már említett Mélyi József mellett Lázár Eszter tanulmánya zárja a kötetet, amelynek témája szintén szorosan kapcsolódik a művészképzés közegehez, amennyiben a művészeti egyetemen új modelljeit vázolja.

A megemlékezés mellett célunk az volt, hogy felmutassuk azt az eleven és pezsgő tudományos-művészeti közeget, amely egyetemi-tanári munkánkat meghatározza. S egyúttal demonstráljuk a tudományos kutatás és művészi alkotás kölcsönhatásának legfrissebb eredményeit.

*Révész Emese*

1 | A konferencia teljes programja és a róla készült fotók elérhetőek: <http://www.mke.hu/node/39326>

2 | A tanulmánykötetben nem szerepel Gosztanyi Ferenc és Boros Judit előadása, viszont kiegészült Köpöczy Rózsa tanulmányával. A konferenciát záró, Feledy Balázs által vezetett beszélgetésben részt vettek: Féner Tamás, Gyémánt László, Mäger Ágnes, Pátzay János és Végvári György.



AZ ÖRÖKSÉG

## VÉGVÁRI GYÖRGY

## Apám, dr. Végvári Lajos

Gyermekkoromban csodálattal vettem a kezembe Jean Renoir *Apám Renoir* című, 1972-ben megjelent könyvét. Gyönyörködtem a könyvön, annak tartalmában és belegondoltam, hogy milyen nagyszerű dolog, ha a fiú ír az Apjáról. Már akkor gondoltam rá, hátha nekem is megadatik ez az élmény, úgy is mondhatnám, hogy 1972-óta készülök gondolatban ennek az emlékezésnek a megírására. Nehéz feladat apám majd 85 életévét néhány oldalban összefoglalnom, de kísérletet teszek rá. A visszaemlékezés első lépésének mondhatom, hogy Pató Róza (1934-2018) szobrászművész, Pátzay Pál növendéke megkeresett, hogy végzős szobrásznövendék korában készített egy szobrot



Végvári Lajos, Végvári Éva és Végvári Vilmos 1926-ban

apámról és felajánlja megvételre valamelyik közgyűjteménynek. Ekkor rögtön eszembe jutott a Képzőművészeti Egyetem rektori folyosója, ahol a jeles tanárok szobrai találhatók. Az, hogy igazán jó helye a műnek ott lenne. Sajnos szponzort nem találván, feleségem önzetlen támogatásával a szobrot megvásároltuk és König Frigyes rektor úr egyetértésével 2013. évi évzáró ünnepélyen az egyetemnek ajándékoztuk, hogy az a szoborcsarnokban felállításra kerüljön.

Apám Vertetics János és Maurer Terézia elsőszülött gyermekeként, igazi „magyar” családban, Zsírán született 1919. augusztus 28-án, Johann Wolfgang von Goethe-vel egy napon, melyre rendkívül büszke volt egész életében. Olyan családban, amelyben az Osztrák-Magyar Monarchia nemzetiségei keveredtek, így apai ágon magyar és horvát felmenőkkel rendelkezünk. A család később változtatta meg a nevét Végvári-ra, bár apám, amikor a név változtatás ötlete nagyapámban felvetődött, ezt túl fellengzősnek találta, ő a Visi nevet javasolta. Anyai ágon pedig igazi soproni ősökkel büszkélkedhet családunk. Nagyszüleim esküvőjét nagyapám családja nagyon ellenezte, mivel a házasság következtében „német” lány kerülne a familiába.

Anyai nagyanyám (Maurer) ágon ősi soproni családból származik. Őseink háza a mai „Storno-háznak” nevezett épület volt. Sorrendben a 4. Maurer Ferdinánd adta el Storno Ferencnek, 1820-ban. A család leghíresebb művész tagja Maurer Ignác (1787-1831) festőművész és aranyozó mester volt, aki templomi zászlók festésével is foglalkozott. Tájképeket, szenteket festett (különösen szép kép a Keresztelő Szent Jánost ábrázoló vászna), aukciókon manapság is találkozhattunk képeivel. Utolsó alkotása saját vendéglőjének, a „Roter Fuchs” cégtáblájának a megfestése volt, aztán felhagyott a festéssel. Szintén jeles személy volt Maurer Gyula, aki az egységes magyar gyorsírás kidolgozásában szerzett elévülhetetlen érdemeket. A családi sírbolt Sopronban található. Apám Maurer nagyapja, akik Sopronban, az Uszoda utca (Schwimmschulgasse) 6. szám alatt

laktak többször mondta neki, hogy „kisfiam, ha valaki kérdezi, hogy mi akarsz lenni, monddad azt, hogy pap, csibész, katona. Ezzel megfelelsz valamennyi elvárásnak. Apádnak, aki katona, anyádnak, aki szeretné, hogy pap legyél és nekem is, aki egy csibész unokát szeretne.”

Apai ágon felmenők a Gosztonyi család (apai dédnagyanyám Gosztonyi Anna volt), Szentgyörgyi-Horváth család (melynek több tagja bárói, illetve grófi címet kapott az uralkodótól) és a Hertelendy család a legjelentősebbek. Szentgyörgyi Horváth János Fülöp (1777-1841) a Királyi Tábla ülnöke volt, felesége Borsodi és Katymári Latinovits Anna (1783-1862) volt. Lányuk, Szentgyörgyi Horváth Krisztina (1805-1827), akinek tiszteletére szervezték az első füredi Anna-bált 1825-ben. Jeles személyiség volt hertelendi és vindornyalaki Hertelendy Gábor (1742-1820) császári és királyi huszár altábornagy. Érdekes, hogy a Vertetics és Gosztonyi őseim az 1848-49-es szabadságharcban egymás ellen küzdöttek. Gosztonyi József ükapám huszártisztként szolgált a Kossuth-seregben, aki kiválóan beszélt németül, de a világsi fegyverletétel után nem volt hajlandó németül megszólalni. A Kossuth-bankókba fektetett vagyona elűszott, a bujdosás után a megmaradt csekély földjein gazdálkodott. Fia, Gosztonyi János (Gosztonyi Anna dédnagyanyám öccse) is gazdálkodott, azonban legfontosabb elfoglaltsága a latin és ögörög nyelvtudásának pallérozása volt. Kúriája előtti szőlővel befutott tornácon, pipázgatás mellett Berzsenyit és latin szerzőket olvasott eredetiben. (Itt jegyzem meg, Berzsenyi Dánielhez rokoni kapcsolat fűzte családunkat.) Apám nyaranta sokszor meglátogatta nagybátyját, aki a kettejük között történő kommunikáció nyelvének a latint tartotta, mondván, hogy „egy Gosztonyi nem német, hanem latin kultúrán nevelkedik”.

Végvári (Vertetics) János nagyapám érettségi után kereskedelmet tanult. Az iskola elvégzése után behívták katonának, három évet szolgált a Monarchia által annektált Bosznia-Hercegovina Trebinje nevű városkájában, a Császári és Királyi 76. gyalogezred, 9. századában. Katonai szolgálata alatt többször volt Raguzában (ma Dubrovnik), ahol olaszul is megtanult. Raguzát annyira megszerette, hogy ágya fölött haláláig, az 1912-ben vásárolt városkép lógott. A hadseregtől 1913-ban szerelt le. Nagyapám sokszor mesélt katonai élményeiről, melyek közül élete legszebb napjának azt tartotta, amikor I. Ferenc József császár és király előtt parádézta Bécsben. A kiképzés során ugyanis néhány hónapot a Schönbrunni palota mögötti Mária Terézia Laktanyában töltöttek.



Végvári János, Végvári Lajos édesapja, 1942



Végvári Lajos édesanyjával és húgával, 1944



Végvári Lajos öccsével,  
Végvári Vilmossal, 1944



Végvári Éva és Legény  
Kálmán Bécsben, 1957

Szilvia szerepét Kálmán Imre *Csárdáskirálynő* című operettjéből. Ezt „rangon alulinak” találta és jobb megoldás nem lévén, elköltözött Bécsbe. A sors különös fintora, hogy Bécsben az első szerep, amit eljátszott épp Szilvia szerepe volt. Később Amerikába költözött férjével a mérnök Legény Kálmánnal, aki boksiban is jegyzett ember volt. Esküvőjükön Papp László háromszoros olimpiai bajnok ökölvívó volt a tanú. Egy gyermekük született, Zsuzsanna, 1957-ben. Vilmos nagybátyám katonai pályát választott (sporttiszttá lett), majd a II. világháborút követően polgári munkakörökbe töltött be.

1924-ben a család visszaköltözhetett Sopronba, a Lackner-ház második emeletén laktak, majd 1927-ben Sümegre települt a család. Az elemi iskola után Apám a sümegi Kisfaludy Sándor gimnáziumban tanult tovább. A család megismerkedett a szintén helyben lakó Schmidt ügyvéd úrral és családjával. Felesége, Sára asszony a kor legnagyobb akvarellistájának, Bakoss Tibornak (1868-1950) a lánya volt. Apám a Schmidt család két, vele közel azonos korú fiú gyermekével (Endre

Az I. világháború kitörésekor ismét behívták katonának, az olasz fronton teljesített szolgálatot, két évet küzdött az isonzo-i fronton. Többször megsebesült, katonai érdemeiért számos kitüntetést kapott, melyek közül a legjelentősebbek a Nagyzüst Vitézségi Érem, melyet kétszer is megkapott, a Kiszüst Vitézségi Érem továbbá a Bronz Vitézségi Érem. A háborúban mutatott hősiessége alapján, Horthy Miklós a Margit-szigeten vitézzé avatta. Nagypapát rendkívüli módon érdekelték a kor legújabb technikai vívmányai. Jó kezűgyessége és tudása segítségével pl. rádióvevő készülékeket készített, fényképezett és a filmeket maga hívta elő, sőt ő is nagyította azokat.

A háború végeztével, mivel Sopron bizonytalan státusúvá vált, nagyszüleimnek, állami alkalmazásuk miatt el kellett hagyniuk a várost. Mivel nagypapám szülei Zsirán laktak, oda költöztek. Először Gosztonyi Anna dédnagyanyámnál laktak, majd később beköltözhetek a nagyanyám barátnője szülei által megvásárolt Pejacevics kastélyba. Maurer Terézia nagyanyám nagy képzeletű asszony volt, éjszakánként vélte hallani, hogy holt lelkekkel teli hintók köröznék a kastély körül, illetve a kandalló kéményében lidércek kaparásznak. Végül Nagypapám megkért egy kéményseprőt, hogy tisztázza a kandalló kürtőjének státusát, aki kiderítette, hogy bagolycsalád lakik benne.

Zsiráról Szombathely érintésével, 1923-ban a család Vinyédre költözött, ahol megszületett apám húga Éva, és öccse Vilmos. Éva nagynéném a Zeneakadémián szerezte meg operanékesi diplomáját, majd 1956-ban elhagyta az országot. Sajat bevallása szerint azért, mert el akarták vele játszani Vereczky

és Tibor) jó barátságba került. Sajnos az idősebb fiú, Endre a II. világháborúban hősi halált halt. Tibor a Budapesti Műszaki Egyetemen szerzett vízügyi diplomát. Mérnökként a Debrecen környéki csatornák tervezésével és kivitelezésének irányításával foglalkozott. Nevét nagypapja tiszteletére Schmidtről Bakoss-ra változtatta. A Schmidt családnak óriási könyvtára volt, melyből sokszor adtak olvasnivalót apámnak. Sára néni pedig kiválóan zongorázott, egyszer eljátszotta Schubert *Es-dur impromptujét*, mely apámnak életre szóló élményt jelentett. Bakoss Tibor művész úr festeni tanította apámat, sokat mesélt neki az akvarell jelentőségéről és arról, hogy milyen gyönyörűen áttetszővé lehet tenni ennek az anyagnak a segítségével a képeket. Apám egy időben sokat ministrált dr. Beöthy István apát úr (1882-1979) reggeli latin nyelvű miséin a plébániatemplomban, ahol a misék alatt csodálattal nézte a falakat díszítő Maulbertsch-freskókat. Ezek a képek talán azok, melyek miatt végül a művészettörténész pályát választotta. Különösen meghatározó élmény volt számára, amikor a freskók restaurálására felkérték Mauro Pellicoli professzort (1887-1974), a kor egyik legnagyobb restaurátorát. A professzor végigjárta a templomot, szemügyre vette a freskókat, azután kért egy vödör vizet és egy rongyot, majd a megnedvesített ronggyal letörölte az egyik kép részletét, minek hatására az elfeketedett, alig látható kép újjá született, felragyogtak Maulbertsch színei, ekkor a Professzor Úr csak ennyit mondott: „ecco, questo est Maulbertsch!” – mesélte Apám, aki szemtanúja volt az eseménynek.

Apám 1937-ben érettségi vizsgát tett, majd Schmidt ügyvéd úrnál dolgozott és jelentkezett a Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar francia szakára, ahová kitűnő érettségi eredménye alapján felvételi vizsga nélkül nyert felvételt. Beköltözött a Hársfa utcai Református Kollégiumba. Itt barátságba került többek között Lengyel Balázs irodalomtörténésszel, az *Újhold* későbbi szerkesztőjével, Nemes Nagy Ágnessel és Mátyás Ivánnal. Az egyetemen, ahol az előadások francia nyelven hangzottak el, egy alkalommal Eckhardt Sándor professzor közölte, „... a vizsgán természetesen nem csak a tudást, hanem a francia nyelvtudást és kiejtést is osztályozni fogom! Ezért ne jöjjön hozzám olyan ember vizsgázni, aki nem töltött hosszabb időt Franciaországban, és csak mucsai dialektusban beszél a nyelvet! ....”. Ebben az időszakban apám bejárta Hekler Antal



A Végvári-család 1960 körül: Végvári Lajos,  
Maurer Terézia, Lohner Rózsa, Gergyessy Imre  
és Gergyessy Mária



Végvári György és Végvári Ágnes 1967-ben

professzor művészettörténet előadásaira, melyeket rendkívül érdekesítőnek és magával ragadónak tartott. Eckhardt professzor kijelentése megérlelte apámban az elhatározást, hogy búcsút vesz a francia irodalomtól és átjelentkezik a Jogi Karra. Ezt egyik beszélgetés során közölte Hekler professzorral, aki azt mondta: „Rendben van, de a jogi stúdiók mellett hallgassa az én előadásaimat is. Tudja, én is jogászként kezdtem a pályafutásomat! Sokat köszönhetek a római jog ismeretének, mert megtanította a logikus gondolkodás szabályait. Úgy vélem, magából jó művészettörténész lesz!” Két és fél évig volt a Jogi Kar hallgatója, ahol valóban pozitívan hatottak a gondolkodására Marton Géza, a római jog professzorának előadásai.

Ezután apám a Jogi Karról átjelentkezett művészettörténet szakra, ahol továbbra is hallgatta mind Hekler Antal és Gerevich Tibor professzorok előadásait, emellett bejárt Kerényi Károly professzor óráira is. Hekler Antal mindig lihegve, teljes izgalmi állapotban érkezett az előadásokra és legtöbbször azzal kezdte, hogy „A klasszikus görög művészet az emberiség legnagyobb kincse: ennek tanulságain nőhet emberséggé a mai ember is.” Hekler professzor 1940-ben hirtelen meghalt, ekkor két új oktató került az egyetemre, Guido Libertini és Friedrich Gerke professzorok. Míg Libertini az etruszk és a római művészetéről olaszul, addig Gerke a keresztény művészetéről németül tartotta az előadásokat és szemináriumokat. Mivel apám ez idő tájt nem beszélt még olaszul, roham léptekkel kezdte a nyelv tanulását. Erre annál is inkább szüksége volt, mivel a vizsgák is az előadások nyelvén történtek. Egyetemi tanulmányai alatt további barátságok alakultak ki (a teljesség igénye nélkül), Devecseri Gáborral, Hubay Miklóssal, Somlyó Györggyel, Karinthy Ferencsel, Szilágyi János György klasszika-archeológussal, Radocsay Dénes művészettörténésszel, Kodolányi Jánossal, Szerb Antallal (aki szerint apám olyan szelíd, mint egy Dosztojevszkij hős, így Aljosának nevezte el, és ezt a nevet használta minden találkozásukkor), Pogány Ö. Gáborral, Entz Géza művészettörténésszel, aki szintén Hekler tanítvány volt, illetve Seres János festőművésszel.

A diploma megszerzését követően a Fővárosi Népművelési Központban helyezkedett el. Az egyik Károlyi-kerti hangversenyt követően, melyek felügyeletét végezte, Kopp Jenő, a Fővárosi Képtár akkori igazgatója bemutatta Genthon Istvánnak, akinek javaslatára megnyithatta Hincz Gyula kiállítását, ami az első ilyen szereplése volt. Hincz mesternek annyira tetszett a megnyitó, hogy később meghívta apámat műteremlátogatásra. Ez olyan jól sikerült, hogy később Kopp igazgató úr megbízta azzal, hogy Pátzay Pál szobrászművésznél is tegyen egy látogatást. A bemutatkozást követően Pátzay megkérdezte, hogy mennyit kap ezért. Apám közölte, hogy 25 pengőt, mire Pátzay rávágta, hogy „akkor feleziünk, mert én többet dolgozom, mint maga, aki csak kérdez, nekem többet kell beszélnem, mint a kérdezőnek!”. Apám ráállt az egyezsége, kezét fogták, mire Pátzay közölte, hogy ez természetesen csak tréfa volt. Így kezdődött az az életre szóló barátságuk,



*Végvári Lajos a Fővárosi Képtárban, 1952 körül*



*Végvári Lajos baráti társasággal kirándul Majkpusztán, 1950-es évek vége*

mely még ma is, immáron a harmadik-negyedik nemzedékben folytatódik. Apám megítélése szerint rengeteget tanult Pátzaytól, aki mindig ironikus mondatokba csomagolta beavató gondolatait.

Apám folytatta a műterem látogatásokat, így járt Egry Józsefnél is. Kettejük között szintén barátság alakult ki a kölcsönös szimpátia alapján. A Népművelési Központnál végzett munkája mellett Tolsztojról írt egy könyvet Rózsavölgyi Kálmán megrendelésére. Budapest bombázása során a kiadónak átadott kézirat elpusztult. A másodpéldány pedig Sümegen volt a szülői házban. Sajnos a házukat egy amerikai gyújtóbomba felégette, így a kézirat ezen példánya is megsemmisült.

1943-ban apámat behívták katonának a Honi Légvédelemhez, ahol a kiképzést követően a bázakerettyei olajkutak védelme volt a feladata. 1945-ben szovjet hadifogságba esett, majd két és fél évet töltött Szibériában egy lágerben, több mint tízezer német hadifogoly társaságában. A fogság ideje alatt megtanult oroszul is.

A hadifogságból csak 1947 őszen térhetett vissza Magyarországra, a régi munkahelyére ment vissza dolgozni, ahol ekkor Szerb Antal unokatestvére, Faludi János volt az igazgató. Ezt követően 1948-ban Pogány Ö. Gábor kérésére áthelyezték a Fővárosi Képtárba, ahol első feladata az 1848-as forradalom és szabadságharc emlékére rendezendő, a reformkor művészetét bemutató kiállítás megszervezése volt. Ugyanebben az évben házasságot kötött Henszlmann Lilla művészettörténésszel, Henszlmann Imre radiológus orvos lányával. (Érdekes történet, mert Dr. Henszlmann Imre anyai nagyanyámnak, Uhrin Margitnak udvarolt korábban.) Házasságuk válással végződött 1960-ban.

Közben, 1950-ben megpályázta a Fővárosi Képtár Igazgatói állását, melyet el is nyert. A képtárban nagyon jól érezte magát, több kiállítást is szervezett, többek között egy Egry-kiállítást is, melyet azonban a hatalom idejekorán bezárított, mondván Egry képei rombolják a munkások esztétikai érzékét. Ugyanígy lebontásra ítélték a Jugoszláv művészeti kiállítást is.

Rákosi Mátyás többször járt a képtárban (amely ez idő tájt a Károlyi-palotában volt). Történt egyszer, hogy Rákosival két emelet között megállt a lift, és először apámat vádolták szabotázzsal. Az épületben lévő ávosok le is fogták, de szerencsére végül kiderült, hogy a környék elektromos hálózata borzasztóan elavult, illetve az ostrom következtében bekövetkezett sérüléseket csak részlegesen javították ki és az akkortájt arra közlekedő 1-es autóbusz rázkódása okozta az áramszünetet. Rákosi a liftből történő kimentése és a helyzet tisztázását követően odament apámhoz, aki láthatóan halálra volt rémülve és megkérdezte tőle: „Ugye megijedt Igazgató Úr?”. Apám közölte vele, hogy igen, Rákosi eltárs. Mire Rákosi jelezte, hogy ki kell engesztelni az igazgató urat, és megkérdezte mennyit kér, mire apám rávágta, hogy hét millió forintot. A Rákosi társaságában lévő Révai József kulturális miniszter megszólalt, hogy az sok, kap kétmilliót, mire Rákosi szemmel láthatóan ideges



lett, mondván, ez nem piac, Révai elvtárs. „Az igazgató úr kap ötmilliót! Értette?” Apám a kapott pénzből felújította az épületet. Rákosival többször is találkozott apám, aki érdekes módon, mindig igazgató úrnak szólította.

Ugyanebben az évben védte meg doktori disszertációját *Sümegek műemlékei* címmel. 1951-ben megrendezte Moszkvában a *Magyar művészet* című kiállítást. Ennek okán hat hétig tartózkodott a szovjet fővárosban. Ezen időszak alatt Moszkva összes múzeumát végig látogatta, találkozott Vera Muhinával is, sőt Leningrádba (ma: Szentpétervár) is eljutott a magyar delegáció tagjaival, melynek tagjai voltak többek között Pátzay Pál és Bernáth Aurél is. Mikor visszatért Moszkvából, közölték vele, hogy a Fővárosi Képtár beolvasztásra kerül a Szépművészeti Múzeumba, hogy a két múzeum anyagából létre lehessen hozni a Magyar Nemzeti Galériát. Ekkor több állást is felajánlottak apámnak, de nem fogadta el azokat, mondván „művészettörténész vagyok, megyek az anyaggal”. Aradi Nóra, aki ez idő tájt a minisztérium Múzeumi Főosztályának a vezetője volt, felajánlotta apámnak, hogy legyen a Szépművészeti Múzeum főigazgató helyettese, de a fizetését 500 forinttal csökkentik, mivel Pogány Ö. Gábornak, aki korábban Múzeumok Országos Központjának megszűnése miatt állastalan, ki kell gazdálkodni a fizetését. Kiderült, hogy Pogálynak szánták a Galéria főigazgatói székét.

Következő évben, 1952-ben apám részt vett a Múcsarnokban rendezett nagyszabású Munkácsy-kiállítás megszervezésében. A megnyitót követően ő vezette körbe a kiállításon Révai József kulturális minisztert, illetve Rónai Sándort, az elnöki tanács elnökét.

Múzeumi munkája mellett, apám az Eötvös Lóránt Tudományegyetemen 1950-től, a Magyar Képzőművészeti Főiskolán pedig 1951-től már tartott előadásokat. Rabinovszky Máriusz, aki a főiskola Művészettörténeti Tanszékét vezette, váratlanul meghalt. A pótlásáról sürgősen gondoskodni kellett, mivel apámat jól ismerték a főiskolán, és a hallgatók nagyon is meg voltak elégedve vele, Bortnyik Sándor, a főiskola akkori rektora megkereste, hogy vállalja el a tanszék vezetését. Apám a felkérést elutasította, mondván a képek közelében szeretne dolgozni továbbra is. Bortnyik azonban többször beszélt vele, hogy mindenképpen ragaszkodnak hozzá. Apám nagy tisztelője volt Lyka Károly professzornak, aki Rabinovszky előtt a tanszékot vezette. Felhívta telefonon és kérte, hogy fogadja őt. Lyka, nem csak mint művészettörténész volt világhírű, hanem a kakukkfüvek kutatásában és taxonómiájában is maradandót alkotott. E téren publikált eredményei a mai napig alapvető irodalomnak számítanak a botanika tudományában. Lyka Károly a Béla király úti villájában fogadta apámat. Sokáig beszélgettek a villa kertjében. A beszélgetés vége felé Lyka lehajolt, felvett egy növényt és megkérdezte apámat, hogy tudja-e milyen növény ez. Apám gondolkodás nélkül felismerte és mondta, hogy kakukkfű. Lyka kérdése még az volt, hogy tudja-e a növény latin nevét is. Apám ezt is tudta (*Thymus serpyllium*). Erre közölte: „...a kérdésére, miszerint elvállalja-e a felkérést, igen a válaszom. Maga jó művészettörténész, ért a botanikához, ezek predesztinálják arra, hogy jó tanszékvezető legyen magából!...” Apám ezt követően válaszolt Bortnyik Sándornak, és elvállalta a felkérést. Később megtudta, hogy Csók István is közbenjárt az érdekében. Mivel ez idő tájt épp a pártból való kizárását kezdeményezte Aradi Nóra és Pogány Ö. Gábor, behívták a minisztériumba és közölték vele, hogy ha betölti a főiskolán az állást,

akkor csak az 1800-as évek végéig oktathatja a művészettörténetet. Az újkori művészettörténetet, a leningrádi Repin Intézetben végzett kolléganője fogja oktatni.

A Képzőművészeti Főiskolán apám már a kezdetektől nagyon jól érezte magát, hisz korábbi egyetemista barátaival, illetve olyan művészekkel került ismét közeli viszonyba, mint Pátzay Pál, Szőnyi István, Somogyi József, Bernáth Aurél, Fónyi Géza, Hincz Gyula, Domanovszky Endre, Somogyi József, stb.

Tanszékvezetői kinevezését követően, nagy lelkesedéssel kezdett bele az oktatásba. Bővítette, illetve megújította a tanszék diapozitív gyűjteményét. Új tanterveket dolgozott ki, emellett elvállalt mindent, ami a művészet ismertségét, elismertségét segítette. Művészettörténetet oktatott az újságíróknak, fotóriportereknek, előadásokat tartott a művészet iránt érdeklődőknek, a Kossuth Klubban, az UVA-TERV-ben, melyet egyetemista barátja Kolozsváry Vilmos festőművész, az UVATERV vállalat utak megvilágításával foglalkozó munkatársa és Erdődy György kezdeményezett. Érdekes adalék, hogy a főiskola szenátusi jegyzőkönyveiben apám kéri, hogy a művészettörténeti előadások ne a marxizmus órák után legyenek besorolva, mert a marxizmus-leninizmus tanulmányozása oly mértékben kifárasztja a hallgatókat, hogy a művészettörténeti előadásokon képtelenek a leadott anyagra figyelni.

Ebben az időben Bíró elvtárs (Bíró Károly, Rákosi Mátyás unokatestvére, Ratkó Anna egészségügyi miniszter férje) volt a főiskola nagyhatalmú főtitkára. Érdekes módon jóindulatú volt apámmal. Bíró elvtárs munkája mellett az ELTE-n művészettörténetet hallgatott és sokszor kérte apám segítségét a felkészülésben.

Abban az időben a diapozitívek megvilágítása, illetve vetítése ívfénnyel történt. Gyerekkoromban csodálattal néztem a vetítógépet, melyben két grafit elektródát kellett az áram alá helyezett gépben addig közelíteni egymáshoz, amíg az elektromosság ívet nem húzott. Az ívfényt az elektró-



Végvári Lajos fényképezőgéppel, 1950-es évek vége



Végvári Lajos csendélete Pátzay Pál kislplasztikájával, 1959. december 31.

dák egymáshoz való távolságának folyamatos állításával kellett a vetítés ideje alatt fenntartani, korrigálni. Ezt a műveletet, az órákon részt vevő segédszemélyzet végezte. A művészettörténet órák mellett apám zenetörténeti fakultatív órákat is szervezett, ezen alkalmak színvonalának emelése érdekében gyarapította a tanszék hanglezemezt készletét. Ezek az órákat szombat délutánonként tartotta és igen nagy hallgatói érdeklődésre tett szert. Számomra különösen érdekes volt hallani az *Ez sztereo* című, sztereo beállító lemezt, melyben Farkas Ferenc *Furfangos diákok* című zeneműve segítségével lehetett helyesen beállítani a berendezés tökéletes hangzását.

Apám a tanszéki munkán túlmenően nyári művésztelepeket is szervezett. Ezek közül a legfontosabbak a sümegi, a váci, sárospataki és az egriek voltak. Gyerekkoromban én is részt vettem ezeken a sümegi kivételével. Szerettem a művészek közelségét, itt fonódott élethosszig tartó barátságom Pecsenke József (1942-1989) – nyugodtan mondhatom – életművésszel, aki később sajnos Svédországban autóbaleset áldozata lett. (Pecsenke amihez fogott, azt tökéletesen csinálta, így volt tökéletes kidobó fiú, kaszkadőr, színész, festő és grafikus, művész és világfi), A Farkasréti temetőben nyugszik, apám és Mensáros László búcsúztatták. Utolsó kiállításán, melyet apám nyitott meg Szentendrén, részt vehettem, ma is érzékenyen érint a halála.

A sümegi művésztelep sajnos később megszűnt, mert a város vezetői nem nézték jó szemmel a művészfiatok jelenlétét, megítélésük szerint ezek a személyek rontják a munkás öntudatot. Emiatt apámat sok támadás érte, így a későbbiekben nem szervezett Sümegre művésztelepet. Helyette azok Vácott, Sárospatakon, illetve Egerben kerültek megrendezésre.

Apám édesanyámat 1950-ben ismerte meg. Ez úgy történt, hogy Mihály Pál festőművész megkérte apámat, hogy látogassa meg a lakásán, ahol egy ismerőse, dr. Vidra Gyula sebész szeretne neki megmutatni egy képet, melyet Munkácsy alkotásának tart. (A festmény Munkácsy alkotásának bizonyult, jelenleg Hollandiában van.) Ezen a találkozón ott volt édesanyám, dr. Gergyessy Mária (1923-2012) gyermekgyógyász is, akivel tíz évi ismeretség után, 1960-ban kötöttek házasságot.

Két gyermekük született Ágnes (1962), aki nyomdaipari technikus, tördelőszerkesztői és pedagógiai asszisztensi végzettséggel rendelkezik és jómagam, aki Giorgione után szabadon György (1961) keresztnevet kaptam és felnőve kertészmérnöki diplomát szereztem. Pályaválasztásom idején, gimnazista koromban, mivel nagyon érdekelt a művészettörténet illetve az orvostudomány, felmerült bennem, hogy az egyik szülőm pályáját választom. Ebben végül is a döntő szót Hertha Fuchs, Pátzay Pál felesége mondta ki, a szobrász 1976-os kiállításának a megnyitóján, a Magyar Nemzeti Galériában. A kiállítás megnyitóján részt vettem, ahol Hertha néni valakinek úgy mutatott, hogy „a nagy Végvári kis fia”. Ez olyan mélyen megérintett, hogy rögvest elhatároztam, más irányba tanulok tovább, mert nem óhajtok „kis Végvári” lenni.



*Végvári Lajos 1959 körül.  
Kötsényi Zoltán fotója*



*Végvári Lajos fotókiállítás megnyitóján, 1964 körül*



*Végvári Lajos, 1965 november*

Gyermekkoromban életre szóló élmény volt a zebegényi Szőnyi Múzeumban, illetve annak óriási kertjében apám tevékeny közreműködésével, Dániel Kornéllal közösen szervezett Képzőművészeti Szabadiskola. A szabadiskola 1968-ban nyitotta meg a kapuit, ahova felvételi után lehetett bekerülni és olyan tanárok oktattak, mint Gyémánt László, Mizser Pál, Csíkszentmihályi Róbert és még sokan mások. Az iskolát többször meglátogatta Hincz Gyula, Ancika nevű feleségével egyetemben, és Barcsay Jenő. Többször adott itt koncertet Pege Aladár és Szendrey-Karper László. Mái emlékezetes élmény volt számomra az ezeken való részvétel. Különösen az 1968. évi, amikor július 26-án ünnepeltük Gyémánt László 33. születésnapját. Az köztudomású volt, hogy Gyémánt rajong Dali művészetéért és különösen kedveli az *Égő zsiráf* című képét. Ennek alapján az ünnepség fő attrakciója az a pillanat volt, amikor Pecsenke által készített óriási papírzsiráfot apám egy szép beszédet követően meggyújtott. Sajnos a köszöntő szöveg nincs már meg, de az utolsó sorára 51 év távlatából is emlékszem, mely így hangzott: „...és végezetül kívánom mindannyiunknak, hogy tovább járhassunk a gyémántokkal kirakott úton!...”. A zsiráf lángra lobbanásakor mindenki sírva fakadt, mindenki persze más okból. Én azért, mert ilyen szép zsiráfot még az életben nem láttam és sajnáltam nagyon, hogy a tűz martalékkává válik. Gyémánt azért, mert az égő zsiráf látványánál csodálatosabb látványt el nem tudott képzelni. Az ünnepség után Pecsenke megígérte, hogy fest nekem újat, de megítélésem szerint a „másolat” már nem volt olyan szép, mint az eredeti.

Otthonunkat is áthatotta a művészet, annak szeretete. Szüleim nagyon sok embert ismertek, anyámnak legjobb barátja Nagy Angéla volt, aki ez idő tájt Örkény István felesége volt. A család barátai kéthetente eljöttek hozzánk, ahol apám egy-egy művészettörténeti témáról előadást tartott, illetve a társaság más tagjai az ő általuk kutatott szakterületen elért legújabb tudományos eredményekről. Én leginkább apám művészettörténeti előadásait kedveltem, különösen az tett rám máig ható benyomást, ahol Goya képeit vetítette Muszorgszkij *Egy kiállítás képei*, Ravel által zenekarra átírt zeneművére. Ezek a baráti összejöveteleken, melyet OP-Bulinak neveztek el, többek között a következő személyek vettek részt: dr. Zoltán János sebész főorvos, a plasztikai sebészet világhírű



Végyvári Lajos fotósokkal, középen Dr. Gerendás Mihály biokémikus, 1964 körül



Pátzay Pál, Herta Fuchs és Gergyessy Mária a Végyvári-lakásban, 1965 körül

művelője, dr. Giacinto Miklós honvéd ezredes, sebész, aneszteziológus, dr. Sárközi Katalin gyermekorvos, dr. Bodza Zsuzsanna gyermekorvos, Czifka Péter művészettörténész, egyetemi docens, dr. Zsák Edvin építésmérnök, dr. Gerendás Mihály professzor, biokémikus (a véralvadás világhírű kutatója), dr. Kudász József érsebész professzor és még sokan mások. Emlékszem, hogy egyik alkalommal többen lemondták a részvételt az összejövetelen, így apám felhívta Zoltán Jánost, hogy ne jöjjön kedden, mert elmarad az OP-buli. A titkárnője vette fel, apám megkérte, hogy jelezze a professzor úrnak, hogy kedden nem lesz OP-buli, mire a titkárnő kikelve magából közölte, hogy „a Professzor Úr nem jár semmiféle buliba!”, és kikérte magának. Képzőművészek közül is sokan jártak hozzánk, többek között Bakallár József, Korga György, Rátkay Endre, stb.

Apám a főiskolán a növendékeket rendkívüli módon kedvelte, szerette a művészi életfelfogást. Különösen kedves tanítványai voltak a teljesség igénye nélkül: Pató Róza, Gyémánt László, Pecsénke József, Lakner László, Kristóf Cecília, Fehér László, Csíkszentmihályi Róbert, König Figyes (az egyetem későbbi rektora), Forrai Kornélia és Brutóy Mária restaurátorok, dr. Géger Melinda és még sokan mások. Gyémánt Lászlót egész élete során támogatta, kiállításait sorra nyitotta és igazi mély barátság alakult ki kettőjük között. A *Műgyűjtő* 1961. évi I. számában *Nem megy simán e honban* címmel jelent meg írása Gyémántról, ami miatt Aczél György berendelte és igazoló jelentést íratott vele. Aczél ítélete hosszú ideig tartó szilencium volt. Haragja csak a nyolcvanas években, Makrisz Agamemnon közbenjárására enyhült.

A Képzőművészeti Főiskolával szemben, a Népköztársaság útján (ma, illetve korábban Andrássy út) volt a Vörösmarty Cukrászda kihelyezett részlege, melynek neve Különlegességi Cukrászda volt. A főiskola professzorai sokat jártak ide, kávé inni, Dobostortát kóstolgatni és természetesen jókat beszélgetni. A törzsgárdához tartozott Pátzay, Barcsay és apám. Pátzay, mint a tréfát szerető ember, szinte kivétel nélkül mindenkinek adott egy találó nevet, melyet az illető ismert és sokszor szólította így az embereket. Így apám volt a „Nemzet Locsogánya”, Barcsay mester „Nyenyőke”, Ferenczy Noémi „Kommunista apáca”, Bernáth Aurél „Van Gög”. Egy alkalommal, mikor Barcsay megjelent a „Tanári szobának” nevezett cukrászdában a hóna alatt egy köteg vászonnal, Pátzay megkérdezte tőle: „Nyenyőke, mi van a hónod alatt?” – mire Barcsay mester válaszolt,

„semmi Pali, csak üres vásznak!” „Az nem lehet”, válaszolt Pátzay, „majd akkor lesznek üresek, ha festesz rá valamit.” A beszélgetések, melynek nagyon sokszor tanúja voltam, szinte mindig ilyen hangulatban folytatódtak.

A Művészettörténeti Tanszéknek hosszú időn keresztül azonos volt a személyi állománya. Apám, mint tanszékvezető, egyetemi tanár, Cifka Péter, docens (aki a szobrászatot adta elő), Rónai György (építészet története), Kovanecz Ilona (orosz-szovjet művészet, a hatvanas években átkerült a könyvtárba). A tanszék titkárnője dr. Bodóczy Józsefné, Éva volt (férje dr. Bodóczy József, az Opera gazdasági főigazgatója volt), akinek segítségével gyakran kaptunk tiszteletjegyet az opera előadásokra és szinte mindig a proscénium páholyban ültünk.

Apám a napi főiskolai munkája mellett folyamatosan publikált, könyveket (Munkácsy, Szinyei, Szőnyi, Bernáth, továbbá Luzsica Lajos, Patay László, stb.), tanulmányokat, cikkeket írt. Bár a 19. század második fele volt a legfőbb kutatási területe, sokat foglalkozott a fényképezés elméleti kérdéseivel is. A fotó örök vita tárgya volt apám és Pátzay között, ugyanis Pátzay a fényképet nem tekintette művészeti produktumnak.

Apám sok fotóművész, többek között Féner Tamás, Juan Gyenes (Gyenes János) Jung Zseni, továbbá fotóamatőrök egyéni és csoportos kiállítását nyitotta meg. Ő maga is sokat fotografált, a fényképeket maga hívta elő és nagyította ki, legyen szó fekete-fehér, vagy színes technikáról. Ez utóbbi abban a korban rendkívül bonyolult eljárások sorozatát jelentette. A később született diaporáma műfajt nagyon kedvelte, részt vett az ezzel kapcsolatos versenyeken, bemutatókon. Ennek kapcsán került barátságba Georg Gaudernak báróval, aki Bécsben, a Prinz Eugen-Straße-n lakott, akit később többször meglátogattunk.

A családi hétvégék vagy kirándulással, vagy múzeumlátogatással, illetve rokonlátogatással teltek. Sok időt töltöttünk Érden a nagyszülőknél. Gyerekkoromban a Természettudományi Múzeum kiállításai a Nemzeti Múzeumban voltak láthatóak. Engem személy szerint különösen érdekelt az őslényeket bemutató kiállítás, ahol apám sokat mesélt a brontosaurusról, mely kedvenc állatommá vált. (Később, mikor Balatonalmádiban együtt nyaraltunk Kocsis László festőművész családjával, kérésre rajzolt is nekem egy gyönyörű brontosauruszt, mellyel azonban nem voltam megelégedve, szerintem egy brontosaurusz nem így néz ki. A képet bekereteztettem, azóta is a lakásunk falán lóg. Kocsis László sajnos fiatalon meghalt, véleményem szerint azért, hogy nem volt eléggé ismert és elismert ember. Gyönyörűen rajzolt, különösen lovakat.)

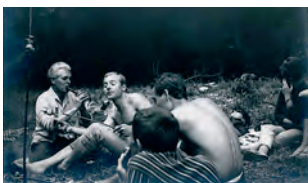
1956-ban ott volt a Felvonulási téren a Sztálin szobor ledöntésénél, ahol észrevette Mikus Sándort is, aki a szobrot készítette. Mikus, amikor végre sikerült a szobrot ledönteni, ennyit mondott Apámnak: „Lali, végül is nem volt jó szobor!”



Végyvári Lajos fotókiállítást rendez, 1960-as évek vége



*Végvári Lajos a Képzőművészeti Főiskolán*



*Végvári Lajos szalonnasütésen a főiskola növendékeivel, 1968 körül*



*Középen Pecsénke József és Végvári György gyerekként a váci művésztelepen, 1966*



*Végvári Lajos a Miskolci Galériában, 1981*

Szüleim 1971-ben elváltak és Apám új feleségével, egykori tanítványával, Máger Ágnessel Miskolcra költözött. Egy gyermekük született, Zsófia (1974), aki a Magyar Képzőművészeti Főiskolán díszlet és jelmeztervező szakon végzett. Apám Miskolcon is részesévé vált a kulturális életnek, szoros kapcsolatba került az itt élő művészekkel (Csabai Kálmán, Seres János, Szanyi Péter, stb.) és dr. Petró Sándor orvos, műgyűjtővel. A Petró-gyűjtemény lett végül a Városi Képtár meghatározó része. Később a képtár a Herman Ottó Múzeum része lett. A kiállítás mind a mai napig apám elképzelései alapján mutatja be a gyűjteményt.

Apám, mint természetet kedvelő ember, kihasználta a Bükk-hegység közelségéből adódó lehetőségeket, sokat járt a természetben. Felesége Máger Ágnes is, aki Csabai Kálmánt többször elkísérte a Bükk egyes helyeire „plein air”-t festeni. Ágnes sokat mesélt Kálmán bácsi lelkesedéséről és a téli rengeteg kínládásról, amit a hideg okozott (a festékek dermedése, a végtagok kihűlése, stb).

Nem csak Miskolcon tevékenykedett, járt Sárospatakon, Egerben, Sátoraljaújhelyen, stb. a művészeti élet apostolaként. Mindenhová hívták és szerették. Tevékenyen közreműködött a pácini Mágóchy-Alaghy-Sennyei-várkastélyban nyíló kiállítás létrehozásában. Sárospatakon az ő kezdeményezésére lett védett Veres Sándorné, Erzsike néni mézeskalács üzeme.

Mint ízig-vérig oktató ember, szerette a tudása átadását, ezért Gyárfás Ágnes által létrehozott Miskolci Bölcsész Egyesület munkájában is részt vett, ezen túlmenően előadásokat tartott a Miskolci Egyetemen is, ahol hallgatója volt dr. Mang Béla, későbbi felsőoktatásért felelős helyettes államtitkár, az Egyetem korábbi kancellárja is, járt továbbá a Debreceni Egyetemre előadásokat tartani.

Apám tudományos munkáját, az eredmények publikálást Miskolcon is folytatta, számos kiadvány született az ott eltöltött évek alatt, egészen 2014-ben bekövetkezett haláláig.

Apám életét a következőkben foglalta össze: „Így éltem e kis hazában és remélem, megfeleltem valamennyire Maurer nagyapámnak. Itt próbáltam lenni a művészet PAP-ja, az értékeket védő KATONA és CSIBÉSZ, aki túl tudta élni a század emberpróbáló szörnyűségeit.”

## Resume

GYÖRGY VÉGVÁRI

## My Father, Dr. Lajos Végvári

My father, professor Dr. Lajos Végvári, the firstborn child of János Vertetics and Theresa Maurer, was born on August 28, 1919 in Zsira to a family which was an intermingling of the nationalities of the Austro-Hungarian Monarchy. On his paternal side, he had Hungarian and Croatian ancestors. The family subsequently changed its name to Végvári. On his mother's side, the family was from the city of Sopron. My grandparents' wedding was very much opposed by my grandfather's family because the marriage meant a "German" girl would become part of the family.

On his mother's side (the Maurer branch), my father came from an ancient Sopron family. The house known today as the "Storno House" was our ancestors' home. Ferdinand Maurer (the fourth in a line of men in the family to bear that name) sold the building to Ferenc Storno in 1820. The most famous artist member of the family was the painter Ignác Maurer (1787–1831). On the paternal side, our most prominent ancestors were from the Gosztonyi family (my paternal great-grandmother was Anna Gosztonyi), the Szentgyörgyi-Horváth family (several members of which received the title of Baron or Count), and the Hertelendy family. János Fülöp Horváth of Szentgyörgy (1777–1841) was an assessor of the Royal Court. His wife was Anna Latinovits of Borsod and Katymár (1783–1862). The first Anna Ball of Balatonfüred was organized in 1825 in honour of their daughter, Krisztina Horváth of Szentgyörgy (1805–1827). Gábor Hertelendy of Hertelend and Vindornyalak (1742–1820), imperial and royal lieutenant general, was also a prominent figure.

In 1937, Lajos Végvári graduated from secondary school and was given a position at the Schmidt Law Office. He then applied to the French Department of the Péter Pázmány University, Faculty of Humanities, later switching to the Faculty of Law. Two and a half years later, he abandoned his studies in the Faculty of Law and, with the support of and an invitation from Professor Hekler, returned to the Faculty of Arts to pursue studies in the Department of Art History. Antal Hekler, Tibor Gerevich (1882–1954), and Károly Kerényi (1897–1973) were among his noteworthy professors. In 1940, professor Hekler died suddenly, and two new instructors, Professors Libertini and Friedrich Gerke (1900–1966), came to teach at the university. While Libertini delivered his lectures and seminars on Etruscan and Roman art in Italian, Gerke taught Christian art in German.

After receiving his diploma, Végvári was employed by the Budapest Municipal Centre for Cultural Management. In 1943, he enlisted in the National Air Force. In 1945, he fell into Soviet captivity, from which he was able to return in the autumn of 1947. In 1948, he transferred to the Municipal Gallery. He also defended his doctoral dissertation, entitled *Historical Monuments of Sümeg*, that year. In 1951, he organized the exhibition *Hungarian Art in Moscow*. He spent six weeks in the Soviet capital doing work for the exhibition, during which time he visited every museum in Moscow and also travelled to Leningrad (Saint Petersburg) with other members of the Hungarian

delegation. Upon his return from Moscow, he was informed that the collection of the Municipal Gallery would be merged into the Museum of Fine Arts.

In addition to his museum work, my father lectured at Eötvös Loránd University, where he began teaching in 1950, and at the Hungarian Academy of Fine Arts, where he began in 1951. Máriusz Rabinovszky (1895–1953), who headed the Academy's Department of Art History, died unexpectedly. A replacement was urgently needed, and as my father was already well-known at the Academy and was popular among students, Sándor Bortnyik (1893–1976), then Rector of the Academy (1949–1956), invited him to head the Department of Art History. Initially, my father rejected Bortnyik's invitation, but Bortnyik pleaded with him to reconsider several times, and eventually, he accepted. He served as head of the department until his retirement.

## RÉVÉSZ EMESE

# Művészek között egy művészettörténész

## VÉGVÁRI LAJOS A KÉPZŐMŰVÉSZETI FŐISKOLÁN

Művészettörténetet tanítani a jövő művésznemzedékének, legalább annyira tudományos mint pedagógiai kihívás. Olyan sajátos tudós-tanári személyiséget igényel, aki a képzőművészetre vonatkozó ismeretanyagot rendezetten, a történeti fogalomrendszer mentén, oly módon adja elő, hogy az a jelen alkotóművészei számára érdekesítő és inspiratív legyen. Számukra a képzőművészet múltja nem feltárára váró „régészeti terület”, hanem a jelen vizuális mezőjének aktív összetevője. A Képzőművészeti Főiskola történetében azok a művészettörténet tanárok tudtak hatást gyakorolni a művész növendékekre, akik örömmel vállalták fel ezt a sajátos feladatkört, amely előadóként a tudománytól távolabb, de a művészethez közelebb helyezte őket. Közéjük tartozott Végvári Lajos is, aki nem járulékos kényszernek, hanem tudományos munkásságát is közvetlen módon ösztönző hivatásként élte meg azt, hogy negyed századon át az ország első művészeti oktatási intézményében taníthatott művészettörténetet a jövő művész nemzedéke számára.

„A formák jelentést, értelmet kapnak, az épületek kilépnek a történeti értékelés merev rendszeréből, a századok fojtogató börtönéből. Szavai érintésére az ellobbant múlt új életre kél; az idézett szereplők szenvedélyeikkel, vívódásaikkal megtöltik az elsötétített tantermet.”<sup>1</sup> Hincz Gyula Lyka Károlyról írt szavai jól szemléltetik azt az efemer, ám olykor életre szóló hatást, amit a művészettörténet elhivatott tanára a fiatal művésznemzedékre gyakorolni képes. Amellett hogy rendszert teremt több ezer év műalkotásainak rengetegében, összefüggésekre és értelmezésekre világít rá, a felfedezés, újra látás örömeivel ajándékozva meg a fiatal alkotókat. E hatás iránya és mélysége utólag nemigen rekonstruálható, ahogy maga az egyetemi előadás is – a digitális korszak előtt főként – efemer műfaj. Egy történész tanári pályaképe a hivatalos iratok, személyes visszaemlékezések és saját publikációk eltérő karakterű forrásaiból együttesen rajzolódik ki az utókor előtt.

Az események rekonstrukcióját nagyban segíti az ötvenes évek extrém bürokratizmusa, amely a totális ellenőrzés jegyében rögeszmésen rögzített minden elhangzott (vagy csak gondolt) szót. Ez a megszállott grafománia hagyományozta az utókorra az oktatás részleteire vonatkozó töménytelen feljegyzést, valamint az oktatók személyére vonatkozó bizalmas jelentéseket. A bőséges iratanyag hasznosnak bizonyul ugyan a képzés tartalmának rekonstrukcióját illetően, ám ugyanakkor fenn tartásokkal is kezelendő. A minisztérium kérésére született havi, félévi vagy éves beszámolók, tervek

1 | Hincz Gyula: Művészettörténet órán Lyka Károlynál. (Lírai visszaemlékezés.) In: *Lyka Károly emlékkönyv. Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk.: Petrovics Elek. Budapest, Új Idők Irodalmi Intézet, 1944, 62-65: 64.

és jelentések ugyanis nyilvánvalóan az elvárásokhoz igazodó szövegeket tartalmaztak.<sup>2</sup> A képzés tartalmára vonatkozóan tehát csak a lehetséges források egyikét alkotják. A művészeti oktatáson belül a művészettörténeti képzés még viszonylag jól megragadható, hiszen az alább elemzett tanmenetek részletekbe menően felsorolták a feldolgozott történeti korszakokat, olykor még a vetített képek lajstromát is mellékelve hozzájuk. A leltárt azonban az előadó tanár sajátos interpretációja tette elevenné, ami jellege révén olyan efemer műfaj, mint minden előadó művészet. Erre vonatkozóan a visszaemlékezések, azaz az „oral history” forrásai állhatnak rendelkezésünkre. Esetünkben még Végvári Lajos személyes visszaemlékezései teszik teljesebbé a képet. Harmadrészt az előadások tartalmi hangsúlyában vélhetően szerepet játszottak az illető tudós professzor saját, aktuális kutatási területei, tudományos érdeklődési köre, fogalomhasználata. Végvári Lajos intenzív és szerteágazó kutatómunkát folytatott tanári pályája során, ami részben kisugárzott oktatási gyakorlatára is, bár amint Gosztonyi Ferenc korábban megjegyezte, az előbbiből nem vonható le egyenes következtetés az utóbbira vonatkozóan: „A művészettörténet-oktatás története nem azonos a tárgyat oktató tanárok intellektuális történetével.”<sup>3</sup> Különösen igaz volt ez az ötvenes évekre, amikor a művészettörténetre azért tekintettek kiemelt tárgyként, mert az a legalkalmasabbnak tűnt a realizmus ideológiai programjának igazolására. Ahogy idővel gyengült politikai-ideológiai kulcsszerepe, úgy vesztett jelentőségéből, és sorolódott vissza természetes módon az elméleti tárgyak körébe.

## ESEMÉNYTÖRTÉNET

Végvári elődjei között egyaránt voltak komoly történettudósok és elhivatott pedagógusok, de csak keveseket jellemzett e két szerep párhuzamosan. Henszlmann Imre idején (1875 és 1888 között) még a bölcsészettudományi egyetem előadásait hallgatták a Mintarajziskola növendékei.<sup>4</sup> 1888-tól Pasteiner Gyula már célzottan az intézmény hallgatóinak tartotta előadásait, anélkül azonban, hogy figyelembe vette volna a képzés sajátos struktúráját.<sup>5</sup> Az őt 1914-ben váltó Lyka Károllyal olyan kivételes személyiség vette át a Művészettörténet Tanszék vezetését, akinek művészethez és tudományhoz egyaránt volt köze, és ismeretanyagát képes volt közérthetően és élvezetesen átadni.<sup>6</sup>

2 | A téma feldolgozása során elsősorban az 1950-60-as évek levéltári iratanyagára támaszkodtam, az 1970-as évek forrásai rendezetlenebbek és ezért még jórészt feltáratlanok.

3 | Gosztonyi Ferenc: „Van tanszékem az egyetemen...” Jegyzetek a mintarajztanodai és főiskolai művészettörténet oktatás történetéhez (1875-1917). In: *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Szerk.: Blaskóné Majkó Katalin, Szőke Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002, 299-318: 300.

4 | Gosztonyi 2003 i. m.

5 | 1902/1903-as tanévtől csak a III-IV. évfolyam, két éven át hallgatta a tárgyat. Pasteiner viszont az építészet, szobrászat és festészet történetét egy-egy éves előadásokban mutatta be, így az egyik művészeti ág mindenkinek kimaradt az ismeretanyagából. – Gosztonyi 2002 i. m. 306.

6 | Lyka Károly 1914 és 1936 között tanította a művészettörténetet. Az első három évben még az ókort tanító Hekler Antallal megosztva, 1918-tól viszont már egyedül.

Lyka a Münchener Akadémián festőnek tanult, ám később újságíróként a művészettörténeti ismeretek népszerűsítőjeként tett szert országos ismertségre, miközben elkötelezett elemzője volt saját kora művészetének, idővel pedig jelentős alapkutatásokat végzett a 19. századi magyar művészetre vonatkozóan is. Benne ideális módon egyesült a tudós történész, kortárs szakértő, művészetszervező és ismeretterjesztő pedagógus szerepe. „Lyka Károly előadásain keresztül a szemem át megnyilatkozott világ fogalomköre érett szóvá bennünk” – foglalta egy mondatba a történész tanár működését a tanítvány Hincz Gyula.<sup>7</sup> Végvári Lajos szimbolikusan tőle vette át a Főiskola művészettörténet oktatásának örökségét, amikor 1951-ben idős pályatársát svábjegyi villájában meglátogatván, tanácsot kért tőle arra vonatkozóan, elvállalja-e a neki ajánlott katedrát: „Kérdésemre lehajolt a pázsitra, leszakított egy kakukkfűvet és megkérdezte, ismerem-e ezt a növényt. Igen, válaszoltam. Arra is kíváncsi volt, hogy tudom-e a nevét. Erre is feleltem. Rám nézett, és azt mondta: igen!”<sup>8</sup> A zen példázatokhoz hasonló történet jól rávilágít, hogy a főiskolán 22 éven át tanító Lyka pontosan tisztában volt vele, hogy ez a pozíció olyan személyiséget feltételez, aki túl lát saját, szűkre szabott tudományos szempontrendszerén, és a történeti ismeretanyagot képes szélesebb kontextusban szemlélni és tovább adni.

Lyka Károly 1936-os nyugdíjazása után gyors ütemben váltották egymást a művészettörténet tanárai, s a változások ritmusát és irányát mindinkább az uralkodó politikai éra ideológiai elvárásai szabták meg. A Lyka helyére lépett Kampis Antal egyaránt jártos volt a középkori és a modern művészetben, ám ő két év után átigazolt az Iparművészeti Főiskolához. Helyét Molnár Ernőnek adta át, aki 1938-tól a tanszék mellett a Központi Egyházművészeti Hivatal vezetését is ellátta. A rajztanári végzettséggel bíró paptanárt, püspöki tanácsost az új rendszer, az igazoló bizottság negatív véleménye ismeretében bocsátotta el 1949-ben.<sup>9</sup> Vele együtt felmentették a festőművész rajztanárt, Újvári Bélát is, aki 1945 óta vett részt a művészettörténet oktatásában.<sup>10</sup> A fordulat éve után megerősödő pártállam számára a művészképzés és benne az elméleti tárgyak oktatása is ideológiai kérdéssé degradálódott. Különös szerencse, hogy ebben a helyzetben éppen egy kiváló tudós-pedagógus kapta meg a Művészettörténeti Tanszék vezetését.

7 | Hincz 1944 i. m. 65.

8 | Végvári Lajos: *Önarckép tollal. Egy művészettörténész élete*. Szabad Tér, 1999, 115.

9 | 1945-ben még pozitív véleményt kapott az Igazoló Bizottságtól, de órákat már nem tartott (1948. július 8.)

10 | 1948 októberében, Újvári Béla felmentésével a Művészettörténet Tanszék ellátatlan maradt, a rektori Tanács október 12-i ülésén merül fel először Rabinovszky Máriusz neve először lehetséges utódként.



Rabinovszky Máriusz, 1950 körül. Domonkos Endre felvétele



Végyári Lajos tanítványokkal

a művészképzés ügye is: az elavult akadémiák helyett a műhely jellegű oktatás felújításában látta a kiutat.<sup>14</sup> Az elsők között foglalkozott a művészképzés intézményes történetével.<sup>15</sup>

Az ötvenes évek elejétől felerősödő betegsége miatt azonban Rabinovszky már nem tudta ellátni öt évfolyam rá háruló művészettörténeti oktatását, ezért mind több meghívott előadót volt kénytelen alkalmazni az intézmény. Ekkor kerül a tanszékre tanársegédként Sulyokné Garzó Ágnes, aki az első éveknek őskori művészetet tanított. Az 1951/52-es tanévtől meghívott előadóként Dávid Katalin, aki a III. évfolyamnak a magyar művészet történetét adta elő.<sup>16</sup> Ugyanebben a tanévben bukkant fel először a tanmenetekben Végyári Lajos neve is: „Először 1951-ben tartottam a főiskolán előadást, a munkával túlterhelt és beteges Rabinovszky Máriusz hívott meg a magyar művészet történetének előadására” – írta emlékirataiban.<sup>17</sup> Nyugati igazodású művészettörténeti ízlésével igazolva választását: „Rabinovszky bízott abban, hogy jól együtt tudunk dolgozni, mivel mindketten a francia művészet tiszteletében nőttünk fel.”<sup>18</sup>

11 | Pataki Gábor: Rabinovszky Máriusz (1895-1953). In: „*Emberk, és nem frakkok*” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. Szerk.: Markója Csilla, Bardoly István. II. Enigma, 2006/48, 387-396.

12 | Rabinovszky Máriusz: *Az új festészet története 1770-1925. A nyugateurópai festészet kialakulása*. Budapest, 1926; Hevesy Iván, Bortnyik Sándor, Rabinovszky Máriusz: *Kétezer év festésze*. Budapest, 1943.

13 | *Közösségi művészet felé*. Képzőművészek Szabadszervezete. 1948. december 4-14.; Rabinovszky Máriusz: *Művészet és válság. két évszázad művészeti irányai a társadalmi fejlődés tükrében*. Budapest, Dante, 1945, 60-62.

14 | Uo. 59.

15 | Rabinovszky Máriusz: A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon. In: *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve*. Budapest 1952, 50-79.; Uő: Die Kunstakademien und die Gesellschaft ihrer Zeit. *Acta Historiae Artium*, 1953/1-2, 3-13.

16 | A tantárgyak mellé rendelt nevek egy Rabinovszky kézírásával írt cédulán maradtak fenn, ergy 1951-es levél mellett. – MKE Levéltára, Tanrendek, tanmenetek 1948-1955

17 | Végyári 1999 i. m. 114.

18 | Uo.

Rabinovszky Máriusz személyében baloldali elkötelezettségű, a művészet népszerűsítésében is gyakorlott szakember került a tanszék élére.<sup>11</sup> Több kötetével is bizonyította széleskörű áttekintését a művészet történeti folyamatairól, a *Kétezer év festésze* című vállalkozásban pedig együtt dolgozott a főiskola aktuális igazgatójával, Bortnyik Sándorral is.<sup>12</sup> A háború után született írásaiban és kiállításai a társadalmilag elkötelezett, a közösség iránt felelős művészet mellett foglalt állást.<sup>13</sup> Emellett foglalkoztatta



Végyári Lajos főiskolás hallgatóval

aki a Sz.U.-ban járt és az orosz-szovjet anyagnak egy tekintélyes részét közvetlen szemlélet alapján ismeri: Végyári elvt., javasolom, hogy ezt a tárgyat ő adja elő. Végyári elvt. ezt a feladatot szívesen vállalná.”<sup>20</sup> Végyári Lajos ekkor a Fővári Képtár igazgatója volt, s mint múzeumi felsővezető és megbízható káder 1951-ben tavaszán a Moszkvában megrendezett *Magyar Képzőművészeti Kiállítás* kapcsán járt a Szovjetunióban.<sup>21</sup> A nagyszabású tárlat, a szocreál „lecke felmondásaként” Markó Károlytól napjainkig mutatta be a magyar képzőművészet realista hagyományait, a legfrissebb, *I. Magyar Képzőművészeti Kiállításra* készült szocialista realista művekkel zárva az áttekintést.<sup>22</sup> A kiállítás anyagát nem Végyári válogatta, de őt bízták meg annak szakmai felügyeletével és rendezésével.<sup>23</sup> Hat heti ott tartózkodása alatt végig járta a moszkvai képtárakat, múzeumokat és rövid időre még a leningrádi múzeumokat is volt alkalma meglátogatni. Rabinovszky az ekkor gyűjtött művészettörténeti tapasztalataira utalt, amelyek alkalmassá tették a kényes feladatra, hogy a művésznövendékeknek az orosz-szovjet művészetről adjon áttekintést.

Rabinovszky Máriusz 1953. február 7-én bekövetkezett halála után égetővé vált a mind kaotikusabb művészettörténet oktatás személyi feltételeinek rendezése. Minthogy már azt megelőzően is hónapokig betegeskedett, a tárgy oktatását jórészt felkért előadók látták el. Ezért a főiskola vezetése pályázatot hirdetett a tanszékvezetői állás betöltésére. Végyári Lajos a hat pályázó egyikeként, ment közben visszavonta pályázatát. Bortnyik egy későbbi feljegyzésében azzal magyarázta döntését, „hogy a múzeumi főosztály nem engedte el”, ám Végyári fennmaradt, 1953. július 4-én kelt válaszlevele szerint, nem külső kényszer, hanem személyes választás állt mögötte.

19 | 52-53-as tárgyak előadókkal. Kézírásos cédula. – MKE Levéltára, Tanrendek, tanmenetek 1948-1955

20 | Rabinovszky Máriusz: *Bortnyik Sándor főigazgató elvtársnak*. 1951. május 21., 3. – MKE Levéltár, Igazgatói, Rektori Hivatal iratai. 12. doboz

21 | *Выставка бергерское изобразительное искусство*. Moszkva, 1951.

22 | Értékelését és a kiállított művek listáját lásd: Magyar képzőművészeti kiállítás Moszkvában. *Szabad Művészet*, 1951/5, 193-198.

23 | Végyári 1999 i. m. 106-107.

„Ezúttal jelentem be, hogy a Főiskola művészettörténeti állására nem áll módomban pályázatomat benyújtani. Olyan feladatok várnak rám a muzeológia területén, hogy ha a főiskolai állásra pályáznék, ez mindenképpen megfutamodásnak tűnnék. Ugyanakkor fájdalmasan azt is meg kell állapítanom, hogy utódról sem tudnék gondoskodni. Én magam igen szeretek, mint ezt jól tudod, művészek között élni, fiatal művészekkel foglalkozni, erre remélem meg is lesz a mód. Nagyon sajnálom, hogy igen hízog ajánlatodat vissza kell utasítanom, de ha nem tenném ezt, olyan erkölcsi konfliktusba kerülnék önmagammal, melyből magam számára nem találnék kiutat. Lehet, hogy egyesek azt gondolják, túlzott fontosságot tulajdonítok személyemnek, én azonban ezt a döntésemet felelősségérzetnek nevezem.”<sup>24</sup>

Végvári meglepően őszinte és személyes hangvételű leveléből kitetszik, hogy a főiskolai tanítás lehetősége kifejezetten vonzó alternatíva volt számára, ám a levél megírása idején a Fővárosi Képtár gyűjteménye éppen gyökeres átalakításon esett át. Végvári még 1950-ben felvázolta a Szépművészeti Múzeum Új Magyar Képtára és a Fővárosi Képtár gyűjteményének egyesítéséből létrejövő modern magyar kollektív, a Károlyi Palotában elhelyezett „nemzeti galéria” elképzelését.<sup>25</sup> A két gyűjtemény remélt egyesítése helyett azonban a főváros modern képzőművészeti gyűjteményének beolvasztására került sor, amikor 1953 májusában a Fővárosi Képtár a Szépművészeti Múzeum kezelésébe került.<sup>26</sup> Végvári tehát gyűjtemény nélkül maradt, ami miatt akár kaphatott is volna a Képzőművészeti Főiskola tanszékvezetői ajánlatán. Ám ő ekkor sem ezt, sem a Fővárosi Tanács Művészeti Főosztály vezetésére szóló ajánlatát nem fogadta el, nyilván azért, mert 1953 nyarán még bízott abban, hogy van esélye az újonnan létrejövő Nemzeti Galéria vezetésére. Rövidesen azonban másként fordultak a kultúrpolitika fogaskerekei, ugyanis Aradi Nóra világossá tette számára, hogy Pogány Ö. Gábort szánják az új múzeum élére.<sup>27</sup> Az 1953-as év a művészeti-múzeumi szcénája bővelkedett átszervezésekben, sokan sok irányba helyezkedtek, és vélhetően Végvári is kivárt – ajánlatai listájában pedig a főiskolai tanári állása nem az első helyen állt.

Az 1953 tavaszán lezajlott tanári pályázat eredményeiről Bortnyik 1952/53-as tanévet összegző jelentéséből kapuk képet.<sup>28</sup> Eszerint a pályázat lényegében eredménytelenül zárult, mert

24 | MKE Levéltár, Igazgatói, Rektori Hivatal iratai. 13. doboz

25 | Sinkó Katalin: Nemzeti Képtár. „Emlékezés és történelem között”. In: *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 2008*. Budapest, 2009, 61. Végvári terveiről szóló levelek: 202-203.; Földes Emília: A fővárosi képzőművészeti gyűjteményeinek története. In: *A Fővárosi Képtár története és gyűjteménye 1945-2003*. Budapest, 2003, 6-11: 8.; Ld. még: Végvári Lajos: „Nemzeti galéria” születik a Fővárosi Képtárban: harminc termet betöltő kiállítás mutatja be a magyar képzőművészet fejlődését. *Magyar Nemzet*, 1950. május 23., 5.

26 | Sinkó 2009 i. m. 61.

27 | „Különböző célzásokból megértettem, hogy Pogányt szánta a múzeumi főosztály a Nemzeti Galéria élére, s ennek következtében engem fognak félreállítani.” – Végvári 1999 i. m. 113.

28 | Bortnyik Sándor: *A Magyar Képzőművészeti Főiskola összegfoglaló jelentése az 1952/53-as tanévről*. Gépírat, 4. – MKE Levéltár, Igazgatói, Rektori Hivatal iratai. 13. doboz

Végvári visszalépése után maradt négy pályázó „egyike sem olyan, hogy a Főiskola speciális igényeit tökéletesen kielégítene.” Az állásra pályázók közül M. Kiss Pál a Képzőművészeti Gimnázium művészettörténet tanára volt, Kádár Zoltán a Debreceni Tudományegyetem Klasszika-Filológia Tanszékén tanított, Lenkeiné Jakovits Zsuzsanna muzeológusként dolgozott, Winkler László pedig a Szegedi Tanárképző Főiskola Rajz- és Művészettörténeti Tanszékét vezette. Munkásságukat Bortnyik jelentésében így jellemezte:

„Kiss Pál, aki már előadott nálunk, jó képességű, tárgyi tudása van, nem rossz pedagógus, előadása azonban kissé középiskolai jellegű. Ő látszik még a legalkalmasabbnak az állás betöltésére, de a művészettörténészek között nincs elég tekintélye, kérdés, hogy egy tanszék vezetését, az óraadók irányítását, ellenőrzését el tudná-e látni?

*Kádár Zoltán dr.*, tárgyköre az antik és a középkori (bizánci) művészet, valamint az iparművészet. Ezek nem a legfontosabb témák számunkra. Valami keveset foglalkozott mai problémákkal – ezeket a műveit nem ismerem még – ideológiai tanultsága előttem kérdésesnek látszik, de megvizsgálandó.

*Lenkeiné Jakovits Zsuzsanna*, amint eddigi működéséből látni, majdnem kizárólag muzeológiával foglalkozott. Róla még ezidáig részletesebb információm nincs.

*Winkler László*, festőművész, Szegeden tanít. Pályázatát beküldötte. Az az előnye megvan, hogy festő s így tisztában van a szakmai kérdésekkel, de hogy mennyi és milyen a művészettörténeti képzettsége, erről tájékozódni kell.”<sup>29</sup>

Bortnyik azzal zárta jelentését, hogy a jelentkezők közül Kádár Zoltán és Kiss Pál tűnik a legalkalmasabbnak, felvetve egy próba előadás lehetőségét. A főiskola 1953. szeptember 1-i főigazgatói tanácsülésén a fentiek mellett Meller Péter pályázatát is megvitatták, ekkor már őt és Kádár Zoltánt tartva a legesélyesebbnek.<sup>30</sup> Meller ekkor a Szépművészeti Múzeum Szobrászati Osztályának munkatársaként dolgozott, és kiváló előadó hírében állt, ám kérdésesnek tűnt, hogy feladná-e a tanszékvezetői posztért biztos múzeumi állását.<sup>31</sup> „Sajnos, csak egyes művészettörténeti korok tanulmányozásában mélyed el igazán. Nekünk nemcsak tudományos, de pedagógiai szempontból



Végvári Lajos, 1960-as évek.  
Kötsényi Zoltán fotója

29 | I. m.

30 | *A Magyar Képzőművészeti Főiskola tanácsülési jegyzőkönyvei*. 44. kötet, 1953/1954. MKE Levéltára, 1953. szeptember 1.

31 | Meller Péter (1923-2008) – Szakterülete az itáliai reneszánsz szobrászat volt. 1957-ben az Egyesült Államokba emigrált.





Végvári Lajos előadást tart a Szépművészeti Múzeumban

is megfelelő embert kell találnunk.” – jelentette ki vele kapcsolatban Bortnyik.<sup>32</sup>

Ennek fényében az 1953/54-es tanév első feléve a kísérletezés jegyében zajlott: a Szépművészeti Múzeumból Harasztiné Takács Mariann olasz kora reneszánsz művészetet, Garas Klára németalföldi és spanyol 16–17. századi művészetet, Pogány Ö. Gábor 17. századi és szovjet jelenkori művészetet, Dobai János orosz művészetet, Castiglione László antik művészetet, Kiss Pál magyar művészetet, Végvári Lajos pedig szovjet, magyar és reneszánsz művészetet tanított.<sup>33</sup> A kipróbált előadók közül senki se

vált be igazán, részint szakmai felkészültsége, szűk kutatási területe, részint rossz előadói képessége miatt.<sup>34</sup> „Az eddig kipróbáltak közül Végvári Lajos előadásai közelítették meg a legjobban Rabinovszky Máriusz előadó képességét és szakértelmét” – szögezte te Bortnyik feljegyzése.<sup>35</sup> 1953 őszén a tanszék ideiglenes vezetésével végül Meller Pétert bízták meg, aki a Szépművészeti Múzeumbeli állása megtartása mellett vállalta a posztot. Ám a gyakorlatban nem vált be, noha jó előadónak bizonyult, akinek szerették a hallgatók óráit, ám múzeumi állása mellett nem tudott elegendő időt szánni a tanszékre, elhanyagolta adminisztratív feladatait és a félév végén már Garzó Ágnes vizsgáztatta

32 | A Magyar Képzőművészeti Főiskola tanácsulési jegyzőkönyvei. 46. kötet, 1953/1954. MKE Levéltára, 1953. szeptember 1.

33 | Bortnyik Sándor: *Feljegyzés a magyar Képzőművészeti Főiskola művészettörténeti oktatásáról*. [A gépiraton 1953. február 25-i dátum áll, de a kontextusból nyilvánvaló, hogy a dátumot elírták és az nagy valószínűséggel 1954 februárjában írt összegzés.]. Egy órarendre vonatkozó kéziratos feljegyzés szerint: az I. évfolyamnak orosz-szovjet művészetet Dobai János, a II. évfolyamnak magyar művészetet Kiss Pál, a III. évfolyamnak középkori és reneszánsz egyetemes művészetet Harasztiné Takács Mariann, a IV. évfolyamnak barokk művészetet Pogány Ö. Gábor, a IV-V. évfolyamnak magyar művészetet pedig Végvári Lajos és Garzó Ágnes tartott. – MKE Levéltár, Igazgatói, Rektori Hivatal iratai. 14. doboz

34 | „Különösképp nem vált be Harasztiné, Garas Klára. Kifogásolták a hallgatók Pogány Ö. Gábor rendszertelen, csapongó előadási módját és dagályosságát, amiből kevés lényegest tudtak a maguk számára hasznosítani. Meg kell említeni Dobai Jánost, aki a szovjet művészetéről tartott előadást, de le kellett váltani, mert előadásában komoly hibák voltak. Castiglione László előadásai beváltak, azonban ő csak szűk szakterületen mozog, Kiss Pál, akit jelenleg is mint óraadót alkalmazunk, lelkiismeretesen látja el feladatát, azonban felkészültsége nem üti meg a színvonalat, hogy a tanszékvezetést ellássa.” – Bortnyik Sándor: *Feljegyzés a magyar Képzőművészeti Főiskola művészettörténeti oktatásáról*. Gépirat, 1954, 1. Uo.

35 | Uo.



Végvári Lajos Pátzay Pállal, 1960-as évek

hallgatóit.<sup>36</sup> Ezért Mellert múzeumi állásának feladására kérték, annak érdekében, hogy teljes egészében a tanításra fordítsa energiáit. Mivel ezt nem vállalta, az első félév végén lemondott. Így Bortnyik 1954 februárjában ismét Végvári kinevezése mellett érvelt:

„Javasoltuk Végvári Lajost a művészettörténeti tanszék vezetésére, tekintettel arra, hogy az eddig kipróbált óraadók közül az ő előadásai, módszere és szakmai hozzáértése bizonyult a legmegfelelőbbnek. Hallgatóink mindjárt az első bemutatkozó órán örömmel

fogadták, mert úgy látják, hogy aránylag ő az, aki a legvilágosabban tudja számunkra előadni a művészettörténetet, megközelítőleg pótolni tudja Rabinovszky munkásságát.

Végvári Lajos az első óráin bebizonyította, hogy komoly segítséget tud nyújtani a Főiskolának a hallgatók zavaros esztétikai nézetei tisztázásában, érdekessé és vonzóvá tudja tenni előttük tárgyát, művészettörténeti szemlélete materialista és segít az esztétikai kérdések magyarázatában.”

1954 elején Bortnyik tehát újra megkörményezte Végvárit, nyilván annak ismeretében, hogy időközben a Fővárosi Képtárat felszámolták, Végvárit pedig gyorsuló ütemben szorították ki a művészeti életből. Ennek eszközeként koholt vádakkal pártfegyelmet indítottak ellene. A tárgyaláson a művészpólitika két teljhatalmú figurája, Aradi Nóra és a Nemzeti Galéria igazgatói posztjának várományosa, Pogány Ö. Gábor is ellene vallott. A pártból való kizárásával lezáruló meghurcoltatása után több ajtó is becsukódott előtte, ekkor döntött úgy, hogy mégis elfogadja a Képzőművészeti Főiskola ajánlatát. A pártfegyelmi ellenére a minisztérium 1964. március 1-i hatállyal jóváhagyta tanári kinevezését, „azzal a feltétellel, hogy a művészet történetét csak 1800-ig adhatom elő, az újkori történetet a Szovjetunióban végzett tanárségédem fogja előadni.”<sup>37</sup> Ennek ellenére a tanszéki állás megnyugvást ígért a közelmúlt viharos időszaka után: „Bár a tanári szobám megközelítőleg sem volt olyan szép, mint a képtárban az irodám, boldog voltam, mert az intrikáktól terhelte múzeum után itt békére leltem, barátok közé kerültem.” – idézte fel emlékirataiban Végvári a váltást.<sup>38</sup>

36 | Uo. – valamint ezzel szó szerint megegyező szöveg: Bortnyik Sándor: *Jelentés a magyar Képzőművészeti Főiskola 1953/54-es tanévének első félévéről*. Gépirat, 1954. március 6., 14. – MKE Levéltár, Igazgatói, Rektori Hivatal iratai. 14. doboz

37 | Végvári 1999 i. m. 155.; Kinevezését Bortnyik 1954. február 1-i hatállyal kérvényezte, de a Népművelési Minisztérium márciusi hatállyal hagyta jóvá, ekkor még csak tanári kinevezését. Tanszékvezetői hivatalos kinevezése 1955. április 7-én történt meg. – Ld. Végvári Lajos személyi dossziéjának iratait.

38 | Végvári 1999 i. m. 122.

Kinevezésével a művészettörténet oktatás több éve tartó válsága véget ért, mert Végvári valóban lelkesen és hozzáértően vetette bele magát az új feladatba. Bortnyik már az 1953/54-es tanév tavaszi féléve kapcsán csupa jó tapasztalatról számolt be:

„Az oktatás a II. félévben javult azzal, hogy Végvári elvtárs vette át a tanszék vezetését. Rendezetté vált az oktatás. Végvári elvtárs a művészettörténeti oktatás keretében igyekszik néhány művészeti elvi kérdést is tisztázni hallgatóink között. Végvári elvtárs oktatási módszerében helyesen arra törekszik, hogy hallgatóink egyes művekről önálló véleményt alkossanak, ne csak jegyzetet magoljanak be. Ugyancsak bevezettük a dolgozatírást is, ez szintén fejlesztette a hallgatók önálló nézeteinek kialakulását. A múzeumok szervezett látogatását is fejlesztettük az év folyamán.”<sup>39</sup>

## FORMA ÉS TARTALOM

Bár a művészettörténet nem volt szakmai tárgy, mégis – a legutóbbi időkig – azon elméleti tudományok körébe tartozott, amelyet az intézmény minden növendéke hallgatott. „Mintegy aroncsa a különlegesen elágazó művészeti nevelésünknek” – jellemezte találóan szerepét az oktatásban Pátzay Pál rektor 1948 őszén.<sup>40</sup> Súlyát az is növelte, hogy az 1952/53-as tanévben kötelező államvizsga tárggyá tették. Rabinovszky Máriusz 1951 körül írott oktatási programjai szerint a művészet történetének bemutatása materialista, dialektikus alapon történt, abból az alapelvből kiindulva, hogy „A képzőművészet a valóság megismerésének egyik eszköze.”<sup>41</sup> Ugyanitt megfogalmazódott egy olyan tézis, amely a korszakban újra is újra felbukkant a tárgy összegzésében, és irányt szabott a 8-10 féléves művészettörténet oktatásnak: „Nem művészettörténeszeket nevelünk, hanem művészettörténelemben jártas alkotó művészeket és művész-pedagógusokat. A művészettörténet intézetünkben tehát nem a tudósképzés, hanem közvetlenül a legmagasabb fokú művészeti nevelés szolgálatában áll.”<sup>42</sup> Ehhez igazodva az oktatás hangsúlyt kívánt helyezni a szemléltetésre, képelemzésre, múzeumlátogatásokra.<sup>43</sup>

A művészettörténet tárgyalat korszakunkban mindvégig jelen volt a képzési hálóban, ám a tárgy óraszámja és témaköre folyamatosan változott. Eleinte alig volt két egymást követő év, amikor a hallgatók ugyanabban a struktúrában tanultak, mert szakonként és évfolyamonként minduntalan változott a művészettörténeti ismeretanyag jellege és szerkezete. Rabinovszky idején például 4 vagy 5 éven keresztül tanultak a hallgatók egységes művészettörténetet, amelyet az első évben egy kezdetektől a kortársig ívelő áttekintés nyitott, majd ezt a szovjet-országi, egyetemes és magyar művészet tárgyalása kö-



Bernáth Aurél, 1960-as évek

vette. Utóbbi témák feldolgozásának időtartama és sorrendje folyamatosan változott.<sup>44</sup> Különösen az orosz-szovjet művészet tanrendi helye okozott gondot, hiszen az ideológiai szempontból elsődleges ismeretanyag kronológiailag későbbre kívánkozott. Rabinovszky ezért szorgalmazta, hogy a téma oktatása az egyetem művészeti összefüggések vázlatos ismeretében, a II.-ról a IV-V. évfolyamban kerüljön sorra.<sup>45</sup> Az egyetemes művészet vonatkozásában igyekezett egyensúlyt teremteni az ideológiai elvárások és történeti-tudományos szempontok között: „Az idén is gyakorolt «súlypont módszert» (a bennünket legjobban érdeklő korok ill. áramlatok sokkal bővebb kiemelését) fenn kell tartani. A történeti folyamatosságra azonban ügyelni kell és semmilyen korszak sem hagyható egyszerűen figyelmen kívül. (A S.U.-ban a nyugati művészet összes korszakait tárgyalják.)”<sup>46</sup> A tanrendekből kiolvasható tematikák szerint 1954 előtt az egyetemes művészet történetében a századfordulás izmusok vázlatos tárgyalásáig jutottak el.<sup>47</sup> Az 1953-54-es év államvizsga kérdései között az alábbi tételek szerepeltek a modernizmusról:

44 | 1950-51: I. Orosz-szovjet művészet, II. Áttekintés, III-IV. Egyetemes művészet, V. Magyar művészet; 1951-52: I. Áttekintés az őskortól a 20. századig, II/1. ennek folytatása, II/2. Magyar művészet, III-IV. Egyetemes művészet, V. Orosz-szovjet művészet; 1952-53: I/1. Általános áttekintés, I/2. Orosz-szovjet művészet, II/1. Orosz-szovjet művészet, II/2. magyar művészet, III/1. Egyetemes: Egyiptomtól román korig, III/2. Gótikától 15. századig, IV/1. Érett reneszánsz, IV/2. Olasz barokk, Tanárszakon ugyanez: IV/1. Érett reneszánsz, barokk, IV/2. 19. század elejétől végi, V. Magyar művészet a kezdetektől végig. – Uo.

45 | Rabinovszky Máriusz levele Bortnyik Sándor főigazgatónak: *Javaslat a Képzőműv. Főiskolán a művészettörténeti tantervet illetően*. 1951. május 21., gépirat, 2. – MKE Levéltár, Igazgatói, Rektori Hivatal iratai. 12. doboz

46 | Uo. 1.

47 | *Magyar Képzőművészeti Főiskola 1951-52 évi tanmenet*: III. évfolyamban két óra jutott a „Festészet 1919-től napjainkig” témára. V. éves grafikusok egyetemes művészettörténetében önálló órákat kaptak az alábbi témák: Cézanne, Gauguin, Rodin, Bevezetés a XX. századba, Az izmusok I-II, A természetelvűség a festészetben és a grafikában I-II.; Egyéb évfolyamokon: Szecesszió I-III, Rodin, 1900 körüli építészet, Korai expresszionizmus, természetelvű irányok, Aktivisták irányok, futurizmus stb., A két világháború közötti művészet I-II, Természetelvű irányzatok, Építészet a két világháború között. *Magyar Képzőművészeti Főiskola 1952-53 évi tanmenet*: heti 3 órában, IV. évfolyam, II. félév: Szecesszió, Építészet 1900 körül, Korai expresszionizmus, természetelvű irányzatok, Aktivisták irányzatok, Absztrakt és rokon irányzatok a két világháború között, Állkasszicizmus, XX. századi építészet, Szocialista gondolat a művészetben.

39 | *Jelentés az 1953/54-es tanév II. félévi munkájáról*. Gépirat, 5. – MKE Levéltár, Igazgatói, Rektori Hivatal iratai. 13. doboz

40 | A Magyar Képzőművészeti Főiskola tanácsülési jegyzőkönyvei. 43. kötet, 1948/1949. MKE Levéltára, 1948. október 12.

41 | Rabinovszky Máriusz: *A művészettörténeti tanítás programja* [sic!]. 1951 körül, 1. MKE Levéltár: Órarend, tanrend, program 1949-1955. 19. doboz

42 | Uo.

43 | Uo. 2.

„A XX. századi polgári művészet dekadenciája. Az izmusok. Haladó jelenségek az általános hanyatláson belül. Új építészet. Az absztrakt művészet csődje.”<sup>48</sup> A modern magyar művészetre vonatkozó kérdések pedig így hangzottak: „Küzdelem az absztrakció és formalizmus maradványai ellen. A szovjet festészeti és grafikai kiállítások jelentősége. A Párt iránymutatásai a művészek számára. Az MDP II. Kongresszusa az I., II., és a III. Képzőművészeti Kiállítások jellemzése.”<sup>49</sup> Az 1950-es évek elején megfogalmazott oktatási program a századforduló modernizmusait kizárólag a szocialista realizmus összefüggésében vizsgálta, azt akadályozó vagy azt segítő törekvéseként mutatva be azokat.<sup>50</sup>

Végyvári Lajos munkába lépésének első éveiben, 1954 és 1960 között továbbra is folyamatos változott a művészettörténet oktatás struktúrája. A nyolc féléves, elsőtől a negyedik évfolyamig tartó kurzus folyamán már az első évben sor került a szovjet művészet áttekintésére, a magyar művészet hol az elején, hol a végén, hol egyáltalán nem szerepelt a tanrendben.<sup>51</sup> Az ötödik évben vagy nem tanultak már a hallgatók művészettörténetet, vagy szeminárium keretében dolgoztak fel résztemákat.<sup>52</sup> A hatvanas évektől a szeminárium, mint a történeti tényanyag feldolgozásának személyes módja, mindinkább előtérbe került. 1957-től a politikai gazdaságtan mellett filozófiai és esztétikai előadásokat is hallgattak a növendékek, amit Végyvári azért is üdvözölt, mivel így a művészettörténet is tágabb, eszmetörténeti kontextusba került.<sup>53</sup> 1959-ben felmerült, hogy a főiskola felvállalhatná a művészettörténezszek képzését, mivel az a bölcsészettudomány keretében nélkülözi a gyakorlati ismereteket. Ám – mások mellett – Végyvári ellene érvelt, mondván, akkor rajztudáshoz kellene kötni a felvételt, ami megalapozatlan elvárás a történezszekkel szemben.<sup>54</sup> Az elméleti képzés erősítése 1960-tól új irányt vett, a rajztanárok mélyebb művészettörténeti tudását célozva meg. A hatvanas évek eleje óta kidolgozott reform eredményeként 1963-tól kötelezővé vált a tanárszak, és annak egyik lehetséges párosítható szakja a művészettörténet lett.<sup>55</sup> Ezzel a főiskolán végzett tanár szakos művészhallgatók jogosulttá váltak a középiskolákban művészettörténet tanítására. Ily módon a művészettörténet tanár szakosok, négy



Cifka Péter, 1970-as évek

éven át, heti 6-7 órában tanultak művészettörténetet.<sup>56</sup> A magasabb órászámok fokozottabb óraterhelést jelentettek a tanárok számára is. Végyváriak kezdetben Kovanecz Ilona és Garzó Ágnes jelentettek segítséget, később 14 órában maga tanított minden korszakot, majd 1961-től Cifka Péter, 1967-től pedig Rónai György személyében új tanárok erősítették a tanszék munkáját.<sup>57</sup>

A reformok kapcsán, a hatvanas évek elején Végyvári több dokumentumban is összegezte a művészettörténet oktatás programját. Kiindulópontja szerint a művészettörténet egyszerre a szakmai és világnézeti nevelés eszköze.<sup>58</sup> Feladata, hogy a jövő művésznemzedékében tudatosítsa az alkotómunka koronként változó eszköztárát és társadalmi kereteit.<sup>59</sup> A képzés jellegére vonatkozóan az idézett program hangsúlyozza, hogy a tanár szakosokat a középiskolai oktatásra kell felkészíteni, ugyanakkor (Rabinovszky egy évtizeddel korábbi gondolatmenetét folytatva) kiemeli, hogy a főiskola művészettörténeti képzése sem módszerében, sem anyagában nem egyezik az egyetemi, bölcsészeti jellegű művészettörténet oktatással: „Célja gyakorlatiasabb, mélységét és arányait az élő művészet szükségletei határozzák meg.”<sup>60</sup> Az 1968-ban megfogalmazott program tanúsága szerint a képzés ekkorra differenciáltabbá vált, igazodva a művészettörténet tanár szakos hallgatók igényeihez. Megjelentek a szakokhoz igazodó kurzusok (pl.: szobrászattörténet, plakáttörténet), a továbbképzősök számára pedig az Európán kívül (távol-keleti, afrikai) művészet és művészetelméleti kurzusok lehetősége.

56 | *Óraterv a művészettörténet, geometria szakos tanárok, valamint a művész és restaurátor képzésben résztvevők oktatására.* É. n. 1960 körül. Gépirat; Domanovszky Endre: *A Képzőművészeti Főiskola reformja.* Gépirat, é. n. 1963 körül. – MKE Levéltár: Órarend, tanrend, program 1949-1955. 19. doboz

57 | Kovanecz Ilonka 1956-tól a könyvtárban folytatta munkáját, Garzó Ágnes pedig már 1955-ben távozott. Cifka Péter (1929-1993) 1961-64 között tanársegédként, 1964-től adjunktusként, 1967-től docensként tanított. 1981-ben ő vette át a Művészettörténet Tanszék vezetését Végyvári Lajostól, amit 1993. április 2-án bekövetkezett, hirtelen haláláig folytatott. Rónai György 1969-ben az intézmény történetéből írta disszertációját: Rónai György: *A magyarországi művésznemzedék. A Magyar Képzőművészeti Főiskola és Magyar Iparművészeti Főiskola története 1870-1970.* Disszertáció, 1969.; Ld. még: Rónai György: *Gondolatok művésznemzedékünk intézményesítésének centenáriuma.* *Művészettörténeti Értesítő*, 1971/2, 204-211.

58 | *A művészettörténet oktatásának programja*, 1964. Gépirat. – MKE Levéltár: Órarendek, tanrendek, programok. 20. doboz

59 | *Vita a művészettörténet oktatás programjáról.* 1965. február 12. Gépirat. MKE Levéltár: Órarendek, tanrendek, programok. 20. doboz

60 | Végyvári Lajos: *A művészettörténet oktatásának programja*, 1968. május 23., 2. Gépirat. MKE Levéltár: Órarendek, tanrendek, programok. 20. doboz

48 | *Egyetemes művészettörténeti államvizsga kérdések 1953/54*, gépirat, 3.

49 | Uo. 2.

50 | Ld.: Rabinovszky Máriusz: *A művészettörténeti tanítás programja.* 1952-53 körül. Levéltár: Órarend, tanrend, program 1949-1955. 19. doboz; *Magyar Képzőművészeti Főiskola. A művészettörténet tanítás programja.* 1953 előtt. Gépirat, uo.

51 | A művészettörténet tárgy évfolyamonkénti témái 1954-1960 között. Gépirat. MKE Levéltár: Órarend, tanrend, program 1949-1955. 19. doboz

52 | *Jelentés a Művészettörténet Tanszék munkájáról az 1957/58 tanév I. félévében.* - MKE Levéltár, Igazgatói, Rectori Hivatal iratai. 15. doboz

53 | A Magyar Képzőművészeti Főiskola tanácsulési jegyzőkönyvei. 48. kötet, 1956/1957. MKE Levéltára, 1957. március 7.

54 | A Magyar Képzőművészeti Főiskola tanácsulési jegyzőkönyvei. 50. kötet, 1958/1959. MKE Levéltára, 1959. február 17.

55 | Tatai Erzsébet: A „Kockától az aktig” – művészképzés a hatvanas években. *Ars Hungarica*, 2011/3, 85. (77-96.); Domanovszky Endre: *Javaslat.* 1963. Gépirat – MKE Levéltár: Órarendek, tanrendek, programok. 20. doboz; További párosítások – restaurátor tanár, geometria tanár

A tanrendek és oktatási programok száraz katalógusa azonban vajmi keveset árul el egy tanár valódi személyiségéről. A hivatalos hangvételű fogalmazványokat az egykori tanítványok személyes visszaemlékezései telítik élettel. Nagy Gábor (később maga is az egyetem művésztanára), aki 1967-től volt az intézmény hallgató így elevenítette fel alakját: „Történelmi, művészettörténeti, zenei, ismeretei, tudása lenyűgözte a hallgatóságot. Alapvetően a kronológia híveként, sokszor kilépett ebből a körből és szabadon asszociálva, önfeledt szellemes összefüggéseket tárt elének különböző korok tárgyi produktumai között, elemző módon. Színes, energikus, egyénisége, az előadások nagy tárgyi tudással felépített szerkezete volt mindenkor alapja, amit jól kiválasztott korabeli, «pletykákka» tett életszerűvé, még befogadhatóbbá. Rendkívül izgalmasak voltak azok az együttlétek, ahol beavattott minket azokba a személyes találkozásokba művészekkel, akikkel szoros baráti kapcsolatot ápolt (Amerigo Tot, Bernáth Aurél, Szőnyi István, Gyémánt László). [...]Végyvári szellemiségének talán az volt a legfontosabb eleme, hogy a klasszikus értékek képviselője mellett nyitott volt a vizuális kifejezés új lehetőségei iránt, olyan, számára elengedhetetlen megkötéssel, hogy mindenek előtt a gondolat minősége volt a meghatározó.”<sup>61</sup> Görbe Katalin, aki 1967-től volt hallgató, s ma az egyetem restaurátor tanára, így emlékezett vissza rá: „Nagyon érdekfeszítőek voltak Végyvári órái, mindig igyekezett színes történetekkel is fűszerezni a tananyagot. Szívesen hallgattuk őt, mert minden téren nagyon tájékozott volt, lehetett tőle bármit kérdezni, részetekbe menően válaszolt.”<sup>62</sup> Fehér László festőművész, aki 1971-től járt a Képzőművészeti Főiskolára, Cifka Péter bevezető éve után hallgatta Végyvári művészettörténet óráit, aki ekkor Masaciotól Picassoig vezette végig növendékeit az európai művészet történetén.<sup>63</sup> Kiemelte a történeti elemzésekben megnyilvánuló kozmopolita, európai hangvételét. Kiváló előadóként emlékszik vissza rá, aki itáliai művészetéről szóló előadásait saját diáival kísérte, olykor pedig az adott művészeti törekvés zenei megfelelőjét is lejátszotta. König Frigyes, aki 1975-től volt a főiskola hallgatója szintén a professzor élvezetes, lelkes, népszerűsítő előadásmódját emelte ki.<sup>64</sup>

## AZ ÉLŐ MŰVÉSZET TÖRTÉNÉSZE

A főiskola művészettörténeti katedrája olyan sokoldalú személyiségre volt szabva, aki a régi művészetben való tudós jártassága mellett eleven kapcsolatban állt saját kora kortárs művészetével, ami egyúttal abban is segítségére lehet, hogy a régmúlt művészetére vonatkozó tudását a jövő művész nemzedékének sajátos érzékenységéhez igazodva tudja előadni. Végyvári Lajosra egyebek mellett azért is esett egykor az intézmény vezetőinek választása, mert köztudott volt érdeklődése a kortárs művészet iránt. A főiskola tanárai közül is számos alkotóval ápolt jó személyes kapcsolatot.

Az egyetemi kollégiumban, 1938-tól nem bölcsezsékekkel, hanem festőkkel lakott együtt: Bod Lászlóval, Seres Jánossal, Arató Jánossal és Cziráki Lajossal. Itt ismerkedett meg Veress Pállal,

61 | Nagy Gábor levele: 2019. december 23.

62 | Görbe Katalin levele. 2019. december 12.

63 | Interjú Fehér Lászlóval, 2019. december 17.

64 | Interjú König Frigyesel, 2019. december 16.

Domján Józseffel, Cseh Istvánnal, Szalay Zoltánnal és itt kötött barátságot Somogyi József szobrasszal is.<sup>65</sup> „Többször magukkal vittek a Képzőművészeti Főiskolára is. [...] A gyakorló képzőművész világa jobban vonzott, mint az egyetem.” – emlékezett vissza később erre a művészetileg pezsgő közegre.<sup>66</sup> Hekler Antal görög művészeti előadásai mellett nyilván a fiatal képzőművészekkel kötött barátsága is hozzájárult ahhoz, hogy két év után ott hagyta az egyetem magyar-francia szakát és művészettörténetet kezdett tanulni. Már 1943, azaz besorozása előtt, a Fővárosi Népművelési Intézet munkatársaként kapcsolatba került képzőművészekkel, meglátogatta műtermében Gráber Margitot, férjével, Z. Gács Györggyel pedig közös vezetéseket tartottak a Budai Vár műemlékeiről.<sup>67</sup> Első kiállítás megnyitóját Genthon István közvetítésével Hincz Gyula tárlatán tartotta. Szintén egy hivatali műterem látogatás kapcsán kötött életre szóló barátságot Pátzay Pállal, a Képzőművészeti Főiskola későbbi tanárával és rektorával.<sup>68</sup> A hadifogságból visszatérve Pogány Ö. Gábor révén bekerült a *Szerdások* művészeti körébe, ahol Szentiványi Lajos műtermében ismeretséget kötött Kerényi Jenővel, Tar Istvánnal, Duray Tiborral és Barta Lászlóval.<sup>69</sup> Amikor Pogány ajánlására a Fővárosi Képtárba került a múzeumi munka révén is intenzívebbé vált kapcsolata a kortárs művészetrel. 1948-tól a *Magyar Nemzet*ben rendszeresen közölt tárlatszámleket kortárs kiállításokról.<sup>70</sup>

Az 1945 után újjá szerveződő Képzőművészeti Főiskolán a háború előtt bal oldali elkötelezettségű művészek kaptak tanári katedrát.<sup>71</sup> Végyvári már korábbról jól ismerte Pátzay Pált, neki köszönhette Bernáth Auréllal és Szőnyi Istvánnal való barátságát, és első publikációja Barcsay Jenő képeiről szólt.<sup>72</sup> Barcsaynak segített a *Művészeti anatómia* kiadásában, előszót is írt hozzá.<sup>73</sup>



Festő növendék, 1960-as évek.  
Végyvári Lajos fotója

65 | Végyvári 1999 i. m. 27-28.

66 | Uo. 33.

67 | Uo. 46-47.

68 | Uo. 50

69 | Uo. 83-85.

70 | Részletesebben lásd: *Végyvári Lajos. Életrajzi bibliográfia*. Össz.: Prejczer Paula. Miskolc, 1994.

71 | A folyamatról bővebben: Révész Emese: A realizmus akadémiaja. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között. In: *Forradalom előtt. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között*. Szerk.: B. Majkó Katalin. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2017, 16-85.

72 | Végyvári 1999 i. m. 116; Végyvári Lajos: Barcsay Jenő újabb képei. *Újhold*, 1948/1, 54-56.

73 | Barcsay Jenő: *Művészeti anatómia*. Művelt Nép, Budapest, 1953; Végyvári 1999 i. m. 114-115.

Barcsay ajánlotta be Végvárit Lyka Károlyhoz, akinek *Magyar művészet Münchenben* című kötetét lektorálta is.<sup>74</sup>

A Képzőművészeti Főiskola 1948-tól erőteltetett ütemben lefolytatott reformjáról Végvári művész kollégái révén első kézből értesülhetett. A fiatal művésznemzedék működése és a művészképzés ügye a Fővárosi Képtárban töltött ideje alatt is érdekelte. 1950-ban két írásában is áttekintette a Nemzeti Szalon nagyszabású *Ifjúsági tárlatát*, amelyen a szabadiskolák, munkás szakkörök mellett a Képzőművészeti Főiskola növendékei is részt vettek. Ebben úgy vélte, kiállított művek tanúsága szerint a mester három féleképpen hathat tanítványaira: vagy rájuk erölteti saját stílusát, vagy a mesterség technikai részét előtérbe helyezve elhanyagolja az eszmei mondanót, vagy – követendő példaként – a kettőt egyensúlyban tartja.<sup>75</sup> A Képzőművészeti Főiskola növendéki munkáit áttekintve elégedetten konstataálta, hogy „A Képzőművészeti Főiskola ifjúsága arról győz meg anyagával, hogy az iskola megszűnt az absztrakció és az öncélú művészet fellegvárára lenni.”<sup>76</sup> Az iskolát igazgató Bortnyik Sándor számára bizonyára fontos érv volt Végvári mellett, hogy személyében olyan tanár került tehát 1954-ben a világnézetileg elkötelezett művészettörténet oktatás élére, aki azonosulni tudott az intézmény szocialista realista alapon történő reform folyamatával.

Személyes barátságot Végvári elsősorban a korábbi Gresham-kört alkotó művész tanárokkal ápolt. „Leghatékonyabb támogatóim Pátzay, Bernáth és Szőnyi voltak” – írta.<sup>77</sup> A szakmai érdeklődés mellett ezek a kapcsolatokat személyes, baráti beszélgetésekre, összejövetelekre is kiterjedtek. „Különösképp érdeklődött munkám iránt Pátzay, gyakran beszélgettünk az Andrássy út túloldalán lévő Vörösmarty cukrászdában. Ezt a kellemes helyet elneveztük tanári szobának. Pátzay és Bernáth több ízben meghívtak vacsorára. Szőnyi kedves unszolására keddenként együtt ebédeltünk az Opera vendéglőben.”<sup>78</sup> A főiskola nagy hatású festőmestereivel Pátzay révén ismerkedett meg Végvári. Kapcsolatukról így nyilatkozott később: „Mindkét művészt barátomnak mondhatom, ugyanakkor mestereim és kollégáim is voltak a Képzőművészeti Főiskolán. Pátzay Pálnak köszönhetem az első találkozást, aki a szakmai érdeklődők számára műterem-látogatásokat kezdeménye-



Főiskolás növendék a sümegi művésztelepen, 1960-as évek eleje. Végvári Lajos fotója

zett. Egy-egy ilyen alkalommal kerestük fel őket. Kezdetben messziről figyeltem a pályájukat, majd írni kezdtem róluk, végül főiskolai tanárként a munkatársuk lettem.”<sup>79</sup>

Bár személyes barátsága többükkel korábbra datálódott, Végvári tudományos írásaiban 1951-től, tehát főiskolai tanári gyakorlatától kezdődően elemezte mélyebben e művészkör alkotásait. Az ötvenes évektől intenzíven és elmélyülten foglalkozott művészetükkel. Berény Róbertől 1951-ben a Kossuth-díj megítélése alkalmából, majd 1953-ban halála után írt nagyobb tanulmányt a *Szabad Művészet*-ben.<sup>80</sup> Szőnyi István festészetének alakulását közös főiskolai kötődésük okán is figyelemmel kísérte: „Szőnyit gyakran meglátogattam az epreskerti volt Benczúr-műteremben. Mindig megmutatta a Zebegényben készített guache-képeit s megkérdezte, melyik vázlatából fessen képet. [...] Többször meglátogattam őt Zebegényben is.”<sup>81</sup> 1954-ben Végvári rendezte Szőnyi gyűjteményes kiállítását az Ernst Múzeumban. E tárlat kapcsán komoly vita bontakozott ki a művészeti szaksajtóban a posztimpreszionizmusról és Szőnyi festői stílusáról. Egy évvel korábban már meghíusult Végvári Genthon Istvánnal közösen tervezett, a Nagybányai művésztelep működését bemutató kiállítását.<sup>82</sup> Az ennek kapcsán kibontakozó Nagybánya-vitában, vita-indító cikkében a kör művészetét nem az impresszionizmus, hanem a realizmus fogalma felől igyekezett megközelíteni, differenciált és saját korában kontextualizált megítélését szorgalmazva.<sup>83</sup> Voltaképpen ezt, az impresszionizmus és formalizmus közt direkt párhuzamot vonó gondolatmenetet folytatta az egy évvel később, Szőnyi István tárlata nyomán kibontakozott vita. A vita tétje az volt, hogy a posztimpreszionizmus (értsd Gresham-kör) művészeinek felfogása beilleszthető-e az uralkodó szocialista realizmus stílárís-esztétikai kategóriájába. Ezt a kérdést vetette fel Végvári is Szőnyi festészetével kapcsolatos álláspontját összegző, a *Művészettörténeti Értesítő*-ben megjelent tanulmányában.<sup>84</sup> Kiindulópontja szerint Nagybánya „szilárd, modern és nemzeti iskola volt”, aminek a Gresham-kör, s azon belül Szőnyi művészete közvetlen örököse.<sup>85</sup> „A nagybányai hagyomány mint tudat és stílusformáló erő, kétségtelenül Szőnyi István munkásságában jelentkezik legdúsabban...”<sup>86</sup> Elemzésében Szőnyi festészetének „humanisztikus”, természetelvű, a vidéki népelet inspirációjából fogant vonásait emelte ki, megállapítva hogy. „Szőnyi művészete a természetelvű látás győzelme

79 | Rajkó A.: Két posztnagybányai festő, Szőnyi és Bernáth. Interjú Végvári Lajossal. *Libri Képes Extra*, 2003., június, 49.

80 | Végvári Lajos: Berény Róbert. *Szabad Művészet*, 1951/3, 151-153; Végvári Lajos: Berény Róbert. *Szabad Művészet*, 1953/5, 227-228.

81 | Végvári 1999 i. m. 123.

82 | Erről lásd Gosztönyi Ferenc *Végvári Lajos és a Nagybánya-viták az 1950-es években* címen a Végvári Lajos emlékkonferencián elhangzott előadását.

83 | Nagybánya a magyar művészetben. *Szabad Művészet*, 1953/5, 221-115. Csók István, Szőnyi István és Dobai János vitaindító írása mellett Végvári elemzése: 222-223.

84 | Végvári Lajos: Szőnyi István. *Művészettörténeti Értesítő*, 1954/2, 232. (232-246.)

85 | Uo. 234.

86 | Uo.

74 | Lyka Károly: *Magyar művészet Münchenben. 1867-1896*. Művelt Nép, Budapest, 1951; Végvári 1999 i. m. 115.; Könyvismertetést is írt róla: Végvári Lajos: Lyka Károly: *Magyar művészet Münchenben. 1867-1896*. Bp., 1951. *Művészettörténeti Értesítő*, 1952, 144-146.

75 | Végvári Lajos: Ifjúsági képző- és iparművészeti kiállítás. *Szabad Művészet*, 1950/5-7, 2011-213.

76 | Uo. 212.

77 | Végvári 1999 i. m. 120.

78 | Uo. 123.

a formalizmusok idején”.<sup>87</sup> Mindez szöges ellentétben állt azzal, amit a *Szabad Művészet* lapjain Artner Tivadar és Aradi Nóra kifejtett, Szönyit öncélú festőiséggel és formalizmussal vádolva.<sup>88</sup> E bírálókat közös nevezője a Szönyi által is képviselt *festőiség* szubjektív, lírikus kategóriájának szembe helyezése a *rajzosság* objektív, konkrét eszköztárával. „A befeléfordulás és ennek vetülete a ’festőiség’ nem alkalmasak mai életünk új tartalmainak művészi tükrözésére” – szögezte le kritikájában Artner.<sup>89</sup> E stíláriis oppozíciók mentén zajlottak a korban a főiskola festészeti képzése mentén zajló viták is, melyek fő vádlottjai a „formalista” festői látásmódot képviselő Bernáth és Szönyi álltak.<sup>90</sup>

A politikai támadások ellenére Végvári mindvégig elkötelezett és értő elemzője maradt a Gresham-kör művészeinek. 1956-ban ő rendezte Bernáth Aurél gyűjteményes tárlatát, amelyet a forradalom kitörése miatt bezártak, majd 1957-ben újra kinyitottak.<sup>91</sup> A katalógus bevezetőjében Bernáth művészetét tiszta, meditatív, lírai festészetként jellemezte, amely „az impresszionizmus utáni magyar és európai festői törekvések szintézise.”<sup>92</sup> 1956-ban ő értékelt a hatvan éves Pátzay Pál életművét a *Művészet* utolsó számában, majd később Végvári vázolta az idősebb pályatárs művészetét és nagy hatású személyiségét a szobrász *Alkotás és szemlélet* című gyűjteményes kötetében.<sup>93</sup> 1976-ban Végvári írta a *Művészet* Gresham-számának bevezető cikkét, majd ő összegezte a kör művészeti törekvéseit a korszak művészetét összefoglaló akadémiai kézikönyvben.<sup>94</sup> E művészkör örökségét folytatva pedig Zebegényben művészeti iskolát szervezett.<sup>95</sup> Szönyiről az ötvenes évek végén írt monográfiájának megjelenését Pogány Ö. Gábor megakadályozta.<sup>96</sup> Ezt az írást felfrissítve és kiegészítve Bernáth Aurél pályaképével, Miskolcon jelentette meg 2003-ban.<sup>97</sup>

87 | Uo.

88 | „De az öncélúság állandóan erősödik, s végül ennek jegyében alakul ki Szönyi sajátos szinkultúrája.” – Artner Tivadar: Szönyi István. *Szabad Művészet*, 1954/4, 165. (163-169.); Dávid Katalin: Hozzászólás Szönyi István kiállításához. Uo. 169-171.; Artner Tivadar: Egy kritika kritikája. [Reflexió Dávid Katalin bírálatára] *Szabad Művészet*, 1954/6, 287-289.

89 | Artner 1954 i. m. 168. – A kijelentés eredetileg is dőlttel kiemelve jelent meg.

90 | Révész 2016. i. m. 58-59.

91 | *Bernáth Aurél festőművész gyűjteményes kiállítása*. Ernst Múzeum, Budapest, 1956. október 20-tól. 1957. március 20 – április 22.

92 | Végvári Lajos bevezetője. In: *Bernáth Aurél festőművész gyűjteményes kiállítása*. Ernst Múzeum, Budapest, 1956. október 20-tól. 1957. március 20 – április 22., 9. (3-9.)

93 | Végvári Lajos: Pátzay Pál hatvan éves. *Művészet*, 1956/9, 399-403.; Végvári Lajos utószava. In.: Pátzay Pál: *Alkotás és szemlélet*. Magvető, Budapest, 1967, 135-139.

94 | Végvári Lajos: A Gresham-csoport. *Művészet*, 1976/12, 3-5.;

Uő: Posztnagybánya címszó alatt a Gresham-csoport kialakulása és esztétikája.

In: *Magyar művészet 1919-1945*. Szerk.: Kontha Sándor. I., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1985, 443-476.

95 | A zebegényi festőiskoláról lásd Köpöczi Rózsa tanulmányát e kötetben.

96 | Végvári 1999 i. m. 124.

97 | Végvári Lajos: *Szönyi István, Bernáth Aurél*. Well-Press Kiadó, Miskolc, 2003.

A mesterekkel ápolt szoros kapcsolat mellett Végvári figyelemmel kísérte a fiatal művésznemzedék törekvéseit is: „Nagyon szerettem a főiskolai életet, hiszen egyetemi hallgató koromban művészek között nőttem fel. Hetente legalább egy műtermet meglátogattam, s kiválasztottam a nekem tetsző fiatalokat. Ezeket több ízben meghívtam lakásomra. Ily módon közvetlenebb kapcsolatom lett tanítványaimmal, s ezek a barátságok a főiskolai évek után is megmaradtak.”<sup>98</sup> Ennek kézzel fogható bizonyossága Gyémánt Lászlóhoz fűződő kapcsolata: „Mint főiskolai művészettörténet tanáruk szemtanúja voltam erőfeszítésüknek. Különösen jól megfigyeltem Gyémánt alakulását...” – írta.<sup>99</sup> 1967-ben, a Mednyánszky Teremben rendezett tárlata kapcsán, nagyobb írásban elemezte a szürrealizmus jeles fiatal képviselőjének avantgárdizmussal szembe helyezkedő festészeti programját.<sup>100</sup> Két évvel később a *Műgyűjtő*ben írt cikkében a kortárs művészet pluralizmusa, a 20. századi magyar modernizmus több szólamúsága mellett szállt síkra – Gyémánt művészetét közvetve a Bernáth Aurél nevével fémjelzett primér festőiség örököseként értelmezve.<sup>101</sup>

A festői kifejezés legfőbb eleméről, a színelméletéről írt tanulmánya a művészettörténeti ismeretek mellett a kortárs festőkkel, főiskolás mesterekkel és növendékekkel való műtermi beszélgetésekből is táplálkozott.<sup>102</sup> Értekezésében a festői színhasználat autonómiája mellett foglalt állást, hangsúlyozva, hogy a képalkotás során a valóság benyomásai helyett a képtér öntörvényű szabályrendszere határozza meg a festő színválasztását. Elismerve a színválasztás eredendően ösztönös és koronként változó karakterét, áttekintése végén a művészképzésben bevezetendő színelméleti oktatásra tett javaslatot.<sup>103</sup>

Míndezek csak kiragadott példák arra a sokrétű hatásrendszerre vonatkozóan, miáltal a főiskolán oktató Végvári Lajos művészettörténeti munkája, tudományos kutatásai irányát, kérdésfeltevéseit befolyásolta a művészképzés ösztönző közege. Negyedszázados főiskolai működése eleven példája annak a kölcsönösen inspiratív viszonyoknak, ami az egyetemi közegben a történetész és a kortárs alkotó viszonyát jellemezheti.

98 | Végvári 1999 i. m. 133.

99 | Végvári Lajos: Nem megy simán e honban. *Műgyűjtő*, 1969/1, 32.

100 | Uő: Gyémánt László kiállítása. *Művészet*, 1967, 7, 32-33.

101 | Uő: Nem megy simán e honban. *Műgyűjtő*, 1969/1, 31-32.

102 | Uő: Színösztön és színelmélet. *Művészet*, 1965/9, 4-8. – Újra közölve: *Száz éves a Képzőművészeti Főiskola*. Szerk.: Végvári Lajos. Budapest, 1971, 233-241.

103 | Uo. 240.



Végvári Lajos és Gyémánt László, 1967 körül

## Resume

EMESE RÉVÉSZ

## An Art Historian Among Artists

## LAJOS VÉGVÁRI AT THE ACADEMY OF FINE ARTS

For nearly three decades, from 1954 to 1981, Lajos Végvári taught at the Department of Art History at the Academy (University) of Fine Arts. During this time, he also served as department chair. He exchanged his position as director of the Municipal Gallery in 1954 for the professorship. He began teaching at the institution at a time when the teaching of art history was an ideological issue. The essay examines the changing objectives of art history instruction by drawing in part on the course syllabi and curriculum which have survived. Initially, the question of when and to what extent the history of Russian-Soviet art would be taught as part of the curriculum for aspiring artists was a central and political issue. In the 1960s, when it became compulsory also to earn a teaching degree (including completion of a program of instruction for secondary school art history teachers), it became even more significant. From the time he was a young gallery director and then as a teacher, Lajos Végvári maintained close friendships with several contemporary artists. Among the artists teaching at the academy, István Szőnyi and Aurél Bernáth, well known masters of Post-Impressionism, and Pál Pátzay, a sculptor who also belonged to this group of artists, were especially close to him. In addition to their collegial relationship, this environment was also professionally stimulating for him, and this probably prompted him to write about the work of several of the instructors at the Academy, such as the art of Szőnyi, Bernáth, and Pátzay. Thus, the unique environment of artist training played a role in determining the direction of his scholarship.

## JERNYEI KISS JÁNOS

Végvári Lajos és Maulbertsch  
Sümegei freskói

Maulbertsch 20. századi újrafelfedezésében nagy szerepe volt a modern művészeti irányzatoknak. Az addig megvetett, hanyatló korszaknak, bizarrnak minősített barokk művészetben ekkoriban egyre-másra fedeztek fel rokon törekvéseket, saját koruk látásmódját megelőlegező vonásokat. Maulbertsch művészetének felértékelődésében különösen az expresszionizmus játszott szerepet.<sup>1</sup> Szertelen, öntörvényű festészete, expresszív formanyelve, merész anyagkezelése nagy hatással volt többek között Oskar Kokoschkára, aki Garas Klára Maulbertsch-monográfiájának salzburgi kiadásához előszót is írt, amiben megjegyezte, hogy számára a festő legkorábbi freskóműve, a bécsi Maria Treu-templom kifestése „megdöbbentő látványélmény” [*bestürzendes Seherlebnis*] forrása volt.<sup>2</sup> Az expresszionizmussal rokonszenvező művészettörténészek közül Otto Benesch (1896–1964), az Albertina grafikai gyűjteményének muzeológusa 1924-ben terjedelmes tanulmányban elemezte Maulbertsch festői stílusát és annak forrásait,<sup>3</sup> Franz Martin Haberditzl (1882–1944), a bécsi Belvederében működő Österreichischen Galerie igazgatója pedig 1938-ban belefogott a művész nagymonográfiájának megírásába.<sup>4</sup>

Végvári Lajos, aki elsősorban a 19-20. századi festészet kutatója volt, ugyancsak szívesen írt Maulbertsch sümegei együtteséről, a művész legismertebb magyarországi alkotásáról.<sup>5</sup> Sümeg műemlékei volt a témája 1948-ban megvédett doktori disszertációjának, s ebben központi szerepet szánt a Maulbertsch-freskók tárgyalásának. *A sümegei Maulbertsch freskók* címmel megjelent írás a Dercsényi

1 | DaCosta Kaufmann, Thomas: *Painterly Enlightenment. The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724-1796*. (Bettie Alliston Rand Lectures in the Art History) Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2005, 6-7, Nagy Veronika: *Maulbertsch sümegei „műhelye”. Falképfestészet a Dunántúlon a 18. század derekán*. PhD-disszertáció. Budapest, 2014, 13-14.

2 | Garas, Klára: *Franz Anton Maulbertsch, Leben und Werk*. Salzburg, Galerie Welz, 1974, 5.

3 | Benesch, Otto: Maulbertsch: zu den Quellen seines malerischen Stils. *Städel-Jahrbuch*, 3/4. 1924, 107-176.

4 | A befejezetlenül maradt kézirat posztumusz jelent meg: Haberditzl, Franz Martin: *Franz Anton Maulbertsch*. Zum Druck eingerichtet und mit Anmerkungen versehen von Gertrude Aurenhammer. Wien, A. Schroll, 1977, illetve: *Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*. Hg. von Gerbert Frodl, Michael Krapf, Wien, Verlag Brandstätter, 2006

5 | Ebben természetesen sümegei kötődésének is szerepe volt: Végvári Lajos: *Életem a vár alatt: Várostörténeti tanulmányok*. (Múzeumi füzetek, 7.) Sümeg, Sümegei Fórum Alapítvány, Sümegei Városi Múzeum, 1997. Továbbá: Uő.: *Önarckép tollal – Egy művészettörténész élete*. [Budapest,] Szabad Tér Kiadó, 1999, 18-25. Végvári a későbbiekben is örömet emlékezett meg a festőről: Végvári Lajos: Maulbertsch bicentenáriuma: „A rokokó Sixtus-kápolnája” Sümege. *Távlatok*, 28/2, 1996, 246-250, Uő.: Maulbertsch, Franz Anton festőművész. *Annales Universitatis Litterarum et Artium Miskolciensis*, 6, 1996, 76-80.

Dezső által szerkesztett *Műemlékeink* sorozat számára készült, tulajdonképpen a disszertáció kivonata és a sorozat igényeihez alkalmazkodó átdolgozása.<sup>6</sup>

A művész és segédei 1757 és 1758 folyamán a templombelső egészét kifestették: az oltárképek, a mennyezet és az orgonakarzat képei és a díszítőfestés mind freskó technikával készültek. A belső dekoráció magas fokú egységével egyetlen nagy teológiai gondolatot fejt ki, a megváltás művének folyamatát mutatja be. A ciklus kezdetét az előcsarnokban a pokol tornácán sínylődők jelentik, betetőzését a főoltárfreskó ünnepélyes jelenete, Jézus mennybemenetele, a megváltottak csoportjaitól kísérve. A mellékoltár-képeken és a hajó mennyezetén Krisztus életének jelenetei sorakoznak.

Garas Klára, Maulbertsch életművének legjelentősebb hazai kutatója abban látta a sümei mű legfőbb erényét, hogy „a nem túlságosan vonzó, dogmatikus szerkezetet a fiatal művész eleven étellel, valósággal tudta megöltetni. Lenyűgöző hatása, varázsa éppen az, hogy az elkoptatott témák, szimbolikus ábrák az egyéniség erejétől, a megfigyelés frissességétől, a valóság elmélyült élményétől megelevenednek s az élet színesen ragyogó tükörképei lesznek. ... mindenki ... fenntartás nélkül élvezni a képek egyszerű és közvetlen meséjét, elragadtatással gyönyörködik a színek felülmúlhatatlan harmóniájában, a népi típusok üdeségében, a fordulatos, hangulatos jelenetek ezernyi, valóságos ötletében.” (1. kép) A képek sora „a sokszor elmondottat újjávarázsolta, egyéniségének ereje régi bibliai képletekből élményszerűen meggyőzőt tudott formálni.”<sup>7</sup>

Végyvári kötetét a tudományos ismeretterjesztés szándékával írta, és hasonló retorikával és hangsúlyokkal igyekszik a maga korának szemlélőjéhez közel hozni a 18. századi falképsorozatot. Lelkesen és ihletetten ír a képekről, szövegében érzékelhető a személyes élmény intenzitása. Különösen a modern művészet tapasztalatán iskolázott szem számára vonzó művészi eszközöket, expresszív minőségeket, a színezés sajátos megoldásait részletezi. A festői előadás számára legrokonszenvesebb vonása „az előadás bravúros virtuozitása, a reális és irreális elemek nagyszerű, összebékítése főleg a fénytől áthatott tündöklő kolorit, melyet biztos, fölényes ecsetvonásokkal alakított.”<sup>8</sup> (2. kép) Mint írja, „ünnepélyes-diadalmas színakkordokban árad képein a fénytől telített belső víziók kiapadhatatlan bősége, melyet rembrandti luminizmus, a fényvel való átszellemítés művészi módszere segít elő.”<sup>9</sup> A befogadói pozíció tekintetében Végyvári következtetése hasonló Garaséhoz: „A fény és a szín zengése, dallamossága kifogyhatatlan ritmikái variációi elragadják azt is, akit nem foglalkoztat a mű vallásos tartalma.” A színhatást sziporkázó tűzijátékhoz hasonlítja. E tekintetben számára Maulbertsch a századvég nagy koloristáinak és atmoszferikus hatásokat kutató festőinek, Fragonard-nak és Turnernek az előfutára.<sup>10</sup>

6 | Végyvári Lajos: *A sümei Maulbertsch freskók*. (Műemlékeink, 20.) Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1958. Újabb kiadása: (Műemlékeink, 65.) Budapest, Pannonia, 1967. További verzió: Végyvári Lajos: *Sümei műemlékei*. Budapest, Corvina, 1979.

7 | Garas Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955, 56-57.

8 | Végyvári 1967 i. m. 43.

9 | Uo. 20.

10 | Uo. 43.

Turnerinek valószínűleg Maulbertsch olyan festői invencióit érezhette a szerző, mint amilyeneket a hajó mennyezetén látunk. (3. kép) A három boltszakaszt a Szentháromság három személyére utaló égi jelenségek uralják. A másodikban a Fiúra utalva a boltszakaszt két oldalát a párás, reflexekkel tagolt égbolt, a felhők és a fény kölcsönhatásának festői előadása osztja ketté, és köti az oldalsó jelenetekhez. A jobb oldalon a betlehemi csillag jelenik meg az újszülött Gyermekkel, körülölelve erős sárga-arany fényekkel, mutatva az utat a Háromkirályok számára. A bal oldal rózsaszín égboltján az elsötétült Nap és Hold lebeg az oldalfalon látható Keresztrefeszítés-jelenethez tartozván.<sup>11</sup>

Végyvári az együttesben „Maulbertsch művészetének tetőpontjaként” értékeli a második boltszakasz Golgota-oltárképét (4. kép): „A kompozíció megrázó, magával ragadó; patetikus erejét elsősorban nagyszerű festői atmoszférájának köszönheti. Az ég viharos-kék és szürkés-sárga árnyalatai a végtelenbe kiterjedő kozmikus dráma hangulatát keltik. A határtalan téri mélység előtt Krisztus keresztben függő teste szinte fénné válik az égi tünemények között; bágyadt, utolsót lobbanó világossággá. Nem a megváltó isten, hanem a szenvedő ember haláltusája fejeződik ki alakján, melynek viaszszárga színét az ég reflexei módosítják.” [...] A drámai ellentétek kialakításán túl a festmény legnagyobb erénye a mindent egybefogó és egységes optikai-hangulati szituációvá összegező atmoszferikus festés: ez feloldja a lokálszíneket, mindent viszonyít, összekapcsol és egymásra utal. Expresszív erejű mű ez, távol a barokk konvencióitól; mély átérzés és drámai megilletődöttség eredménye.”<sup>12</sup>

Végyvári az „élet intenzitásának” kifejezésére törekvést látja a freskó ciklus egyik fő erényének: „Maulbertsch nem vallásos festő olyan értelemben, [...] [hogy] nem illusztrál, hanem újraterezt, nem teológiai tételekből formál szavakban is kifejezhető allegóriát, hanem az élet olyan intenzitását adja, mely a nyugtalan lélek vágyakozása és csodát áhító hite következtében elér a szentség, a vallásos misztérium kimondhatatlan irrealitásáig.”<sup>13</sup> Ezért jellemző eljárása, hogy elírásaiban több képen is rámutat az életszerűnek érzett részletekre, így a *Feltámadás* jelenetén számára „a valóságot szinte naturalisztikus tapinthatóságában a kép jobb szélén levő, alulnézetben ábrázolt oszlopszerű, terpeszkedő állású alak képviseli”.<sup>14</sup> A *pásztorok imádása* jelenetének bal szélén a fiatal festő saját hozó pásztor képében örökítette meg magát (1. kép), Végyvári pedig ebben is az „emberi közvetlenséget” emeli ki, ami annak tanúbizonysága, hogy a művészetben „megvolt a készség az egyszerűsége, a naiv csodálkozásra”.<sup>15</sup>

11 | Ikonográfiájáról bővebben: Haris Andrea: „Istae fabricae a Martino”. Padányi Bíró Márton és a sümei templom falképei. In: *Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) és Josef Winterhalder (1743-1807)*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Jávora Anna és Lubomír Slavíček. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009, 13-29.

12 | Végyvári 1967 i. m. 27, 30. Végyvári az optikai egységet lényegi minőségként értékeli, Munkácsy Krisztus-képei esetében éppen ennek hiányát teszi szóvá: Végyvári Lajos: *Munkácsy*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1983, 72.

13 | Végyvári 1967 i. m. 20.

14 | Uo. 32.

15 | Uo. 24.





1. Franz Anton Maulbertsch: *A pásztorok imádása*, 1758

éppen az az egyik legfontosabb mércéje, hogy mennyire sikerült elsajátítaniuk a vezető mester formuláit és kifejezőmódját. A tanítványok mesterükhöz való stíláriis idomulásának e korszakból egészen szélsőséges példái is ismertek. Így a morvaországi Josef Winterhalder (1743–1807) – úgy tűnik, nem tehetség hiányában, inkább üzleti okokból – egész pályája során megmaradt a Maulbertsch-tanítvány és -utánzó szerepében, és közönségét mestere eredeti műveire való megtévesztő hasonlatosságával kápráztatta el: „magát Raffaellót is zavarba ejtené, ha feltámadna” – írta egyik kortársa.<sup>16</sup> Önálló művein a szakértő szem számára megmutatkoznak a különbségek, és ez alapján a Maulbertsch-műhely freskóproduktumain is viszonylag könnyen el lehet különíteni az általa festett részleteket. A legtöbb műhelymunka esetében azonban akár egy művön belül is a technikák olyan zavarba ejtő sokféleségével találkozhatunk, hogy a segédkező kezeknek sokszor nemcsak az azonosítása, hanem pusztán szétválasztása is lehetetlen vállalkozásnak tűnik. Freskóegyütteseiben például gyakran tapasztalható a jellegzetes Maulbertsch-karakterek előállításának igen széles skálán mozgó változatossága, amelyek olyan modellálási különbségeket mutatnak, amelyek néhol egyértelműen, néhol kevésbé nyilvánvalóan tulajdoníthatók más-más kezeknek.

Hans Rudolf Füssli 1798-ban a század művészeti irányzatait áttekintve a következőket írta Maulbertschról: „Stílusa osztrák, német és magyar földön egy időben szinte általános divattá vált a freskófestészetben, de egyetlen utánzója sem tudta elérni azt az különlegességet [*das Interessante*], amit az értő vesz észre benne, mivel ez csakis a zseni, a kivételes képzelőerő és a rendkívüli optikai érzék eredménye.”<sup>17</sup> Füssli úgy ítélte meg, hogy az ilyen „rendhagyó modor” [*unregelmäßige Manier*], amelyből „hiányzik a rajz pontossága, a formák nemessége, a kifejezés és maga a színezés igazsága” – vagyis amelyet ma az expresszív, a fantáziadús, az irreális és a vizionárius jelzőkkel

16 | Valeš, Tomáš: Ifj. Josef Winterhalder (1743–1807), Maulbertsch legkiválóbb freskófestő tanítványa. In: *Késő barokk impressziók* 2009 i. m. 69-118.

17 | Füssli, Hans Rudolf: *Kritisches Verzeichniß der besten, nach dem berühmtesten Mablern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche*. Bd. 1. Zürich, 1798, 41-44.

A szöveg egy helyütt arra is utal, hogy a templom kifestésének nem minden részlete tekinthető Maulbertsch saját kezű alkotásának. Kérdés, hogy a művészkéz individualitása hogyan érvényesülhet ilyen közegben, hiszen a freskófestés sohasem egyszemélyes vállalkozás: a munkára szerződtetett festő segédek és specialisták közreműködésével dolgozik, s a műhelytagok kiválasztásának



2. Franz Anton Maulbertsch: *A pokol tornáca*, 1758. Sümeg, plébániatemplom, a karzatalj mennyezetképe

írunk le – iskolás módon nem utánozható. A nem sokkal Maulbertsch halála után írt jellemzés jól érzékelteti festészetének erejét, amikor azt írja, a festő nem a téma „históriai kifejezésével” tördött elsősorban, és „színezése nem a köznapi természet színezése volt, hanem merő ideál” [*ein bloßes Ideal*], illetve hogy a festő szándéka mindenekelőtt az volt, hogy „az árnyékok, a fény és a félhomály rendkívüli hatásait előcsalogassa”, és a színek „egyikét a másikával a kolorit összeegyeztethetőségének oly rendkívüli ismeretével tudta alkalmazni, hogy nem lehet annál bájosabbat és harmonikusabbat elképzelni”. Füssli tehát Maulbertsch erőteljes, öntörvényű festői idiómateremtő képességére mutatott rá, amely nem közelíthető meg olyasfajta naiv befogadói attitűddel, amely a művészettől pusztán történetek ábrázolását vagy a valóság utánzását várja. Szerzőnk nemcsak azzal érvelt, hogy eme „eredeti különc” [*origineller Sonderling*] egyedi formulái utánozhatatlanok, hanem a klasszikus, akadémikus szellemű művészi ideál nevében ugyanakkor óvott is ettől a festésztől: „kívánatos, hogy a Bécsben még képzés alatt álló ifjú művészek ne vegyék mintának a fent leírt rendhagyó stílust, hanem kizárólag a természethez, az antikvitáshoz és ahhoz a tanításhoz kívánják tartani magukat, amelyet az itteni akadémián Füger adott nekik, aki Rómában igaz és tiszta ízlés szerint képezte magát.”<sup>18</sup>

A szertelen, öntörvényű festőiség, a „barokk” virtuozitás összekapcsolása az egyedi, az utánozhatatlan fogalmával, s vele szemben a „klasszicista” kifejezőmódnak a szabványos, az eltanulható, a formális uralmával való egyenlővé tétele gyakorta áll a modern kutatás stíluskritikai ítéleteinek és stílustörténeti fejtegetéseinek háttérben. Füssliéhez képest tehát a modern művészet tapasztalatán

18 | Uo. 44. Egészen hasonló módon nevezte Maulbertschet hamisítatlan eredetinek (*ein wahres eigenes Originel*) a brnói szobrász, teoretikus és kritikus Andreas Schweigl: Hálova-Jahodová, Cecilie: Andreas Schweigl, *Bildende Künste in Mähren*. *Umění* 20, 1972, 168-171.



3. Franz Anton Maulbertsch: *Az elsötétült Nap és Hold; a betlehemi csillag, 1758. Sümeg, plébániatemplom, a hajó második boltszakaszának mennyezetképe*

hogy e műveken kevesebb a mester saját kezű munkája, így ezek a kivitelezés tekintetében is kevésbé „eredetiek”.<sup>20</sup> A kutatás több kései freskómű állítólagos gyengeségeit, így például a pozsonyi prímási palota kápolnája kupolaképeinek „laposságát” és „ürességét” írja a gyors kivitelezés és a segítők fokozottabb igénybevétele számlájára.<sup>21</sup>

Végyvári is szembeállítja egymással a művész korai és kései korszakát, mondván Maulbertsch „Sümegen valami egész rendkívülit alkotott, olyat, amely még egyszer kifejezésre juttatja a barokk művészet kozmikus, végtelenbe hatoló szemléletét, még egyszer megcsendül a vallásos művészet belső elragadtatástól izzó polifóniája, hogy majd átadja a helyét a józanabb, felvilágosultabb, racionális szemléletnek”.<sup>22</sup> A sümegi együttes elemzésében szerzőnk is érzékelné véli a saját kezű mű mint eredeti, illetve a műhelyproduktum a sablonos alkotás különbségét: a hosszázboltozat jelenetei közül a *Szentlélek eljövételét* tartja „a legszebb kompozíciónak”, szemben a többivel, amelyeket „konvencionálisnak” nevez. „Míg a többi mennyezetképet részben vagy egészben a segítők munkájának tarthatjuk, ez ... vitathatatlanul Maulbertsch saját kezű alkotása.”<sup>23</sup>

19 | Shiff, Richard: Originality. In: *Critical Terms for Art History*. Szerk.: Uő és Robert S. Nelson. Chicago, Chicago University Press, 2003, 145-159.

20 | Dachs, Monika: *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Habilitationsschrift. Wien, Wiener Universität, 2003, 1. köt. 48, 99.

21 | Garas Klára: *Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*. Budapest, Akadémiai Kiadó 1960, 129, Dachs 2003 i. m. 1. köt. 121.

22 | Végyvári 1967 i. m. 19.

23 | Uo. 30.

és annak eredetiség- és művészetfogalmán<sup>19</sup> nevelkedett történész elfogultsága ellenkező irányú: rokonszenvez Maulbertsch formai újításokban és extravagáns kifejezési formákban jeleskedő korai alkotói periódusával, azt elevennek, szuggesztívnek és erőteljesnek ítéli, míg kései, „klasszicizáló” korszakát gyakran rutinosnak, lélektelennek, uniformizáltnak tartja, sőt – a segítők és munkatársak nagyobb arányú közreműködését magától értetődőnek véve – azt sugallja,



4. Franz Anton Maulbertsch: *A Golgota, 1758. Sümeg, plébániatemplom, mellékoltárfreskó*

lehet fölfedezni, gyakran ismételt tétel a szakirodalomban.<sup>27</sup>

Amikor Füssli a kis méretek előnyéről írt, nyilvánvalóan nemcsak arra gondolt, hogy ezeket a művész teljes egészében saját maga festette, s így művészi temperamentuma tisztán, idegen kezek bevonása nélkül uralhatta az anyagot, hanem arra is, hogy a kisebb festmények a néző számára is lehetőséget nyújtanak a közeli nézetre, a fókuszpontok váltására, a különféle festői minőségek érzékelésére. Vagyis azokra a recepciós feltételekre, amelyeket leginkább a tárgyaikban gyönyörködő

Füssli szerint Maulbertschnek a szín- és fény-árnyék-kezelésben mutatkozó egyedisége, az általa „optikai varázslatnak” [*optische Zauberey*] nevezett hatás inkább kis méretekben tud érvényesülni: „különösen vázlatain, ... és a nem túlzottan terjedelmes kompozíciók esetében, ahol a fényt kénye-kedve szerint fokozhatta vagy mérsékelhette”.<sup>24</sup> A 18. század számára az egyéni művészi temperamentum megnyilvánulási terepe valóban mindenekelőtt a vázlat volt, főként az olajvázlat, amely ekkoriban az önálló műalkotás rangjára emelkedett, hiszen a festők nem csupán konkrét művek előtanulmányaként készítették azokat, hanem galériaképként is műértők, gyűjtők számára, akik e kicsiny, kézbe fogható, falra akasztható műveken közelről, közvetlenül élvezhették a művészkéz spontán és tiszta megnyilvánulásait.<sup>25</sup> Sebastiano Ricci egyik megrendelőjének írt levelében egyenesen úgy fogalmazott, hogy a vázlatot tekintse eredeti műnek [*l'originale*], míg a nagy méretben kivitelezett oltárképet másolatnak [*la copia*].<sup>26</sup> Hogy az „igazi” Maulbertschet – különösen kései korszakában – a kisebb formátumú művekben, az olajvázlatokban és a rézkarcokban

24 | Füssli 1798 i. m. 42.

25 | Bushart, Bruno: Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk. *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 15, 1964, 145-176.

26 | Monika Meine-Schawe–Martin Schawe: Zur Einleitung. In: *Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Spätbarock*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Reuschel-Stiftung, München, Monika Meine-Schawe és Martin Schawe. München, Bruckmann, 1995, 11-47: 12.

27 | Dachs 2003 i. m. 1. köt. 95, 101, 112.

modern műgyűjtők portréi szemléltetnek számunkra. A freskófestészet ezzel szemben többnyire kimondottan hátrányosnak tűnő befogadási körülményekhez kötött, amely nemcsak roppant kényelmetlen, hanem az irdatlan távolság okán megfosztja a szemlélőt a festői gesztus eme látványos nyomainak élvezetétől is.

A festők ennek ellenére mintha nem akartak volna tudomást venni ezekről az adottságokról. Paul Troger például az altenburgi apátsági templom 700 m<sup>2</sup> felületű kupolájának magasában ugyanolyan finom tónusátmenetekkel, szabatos ecsetrajzzal és apró csúcspé nyekkel modellálta alakjait, mint olajfestményein.<sup>28</sup> Maulbertsch pedig – kihasználva a *Kalkfreskónak* nevezett, friss vakolaton alkalmazott technika adottságait, amivel világos, ragyogó színhatást, illetve az olajfestéshez hasonló, gazdag modellálást és plasztikus felületi hatást lehetett vele elérni – ugyancsak a maga merész és virtuóz technikáját vitte át a falfestés közegébe, sőt fokozta is annak színgazdagságát és *impastóját* (5. kép).<sup>29</sup> A sümegi templom kifestésében a kezére játszott az a szerencsés körülmény, hogy itt az oltárképek is freskófestésűek, így ezt a varázslatos képességét a közel- és távolnézet váltakozásában még inkább felfedezheti a szemlélő. A Maulbertsch által elért intenzitás és életteli hatás – a változatos kolorit mellett – a képet megvilágító természetes sűrűfény hatásának leleményes kiaknázásából is adódik, amely felélénkíti a plasztikus festékfelületet.

A mai néző, a modern művészet tapasztalatával a háta mögött ha lehet, még nagyobb élvezetet találhat a korai Maulbertsch expresszivitásában és mint fentebb említettem, hajlamos lehet a művészi eredetiség egyik legközvetlenebb és legigazabb megnyilvánulásaként szemlélni azt. Ez a fajta festői előadás azonban a maga korában csupán egyik jelentős csúcspontja volt egy olyasfajta irányzatnak, amit lényegében iskolai tananyagának is lehet nevezni. A 18. század festészeti avantgárdjának központja a bécsi akadémia volt, ahol az 1740-es, 50-es években a „vad”, „antiklasszikus” kifejezőmód<sup>30</sup> elterjedése oly mértékben elterjedt, hogy egyfajta uniformitást eredményezett, és itt, Bécsben paradox módon ennek az irányzatnak az elnevezésére született meg az „akadémiai egyenstílus” kifejezés.<sup>31</sup>

Maulbertsch freskómegbízásai már az 50-es évek végén úgy megsokasodtak, hogy elkerülhetetlenné vált számára, hogy a nagy számú segédet és munkatársat gyűjtsön maga köré. Az olyan ifjúkori főművek, mint a sümegi freskóciklus, amelyek egyetlen lendülettel készültek, sodró erejű

alkotásoknak tűnnek, valójában egy olyan műhelynek a munkái,<sup>32</sup> amelynek megszervezésében a művész az új „antiklasszikus” festői konvenciónak a divatjára támaszkodhatott, amelyhez sok ifjú pályatársa csatlakozott. Nem volt tehát nehéz a maga formanyelvéhez alkalmazkodni tudó segédekkel találkozni. Hogy ezek a festői eljárások és formulák is bizonyos mértékig valóban eltanulhatók voltak, jól példázza Dorffmaister István néhány 60-as évekbeli műve is (Türje, Tarany), akit alapvetően nem erről az oldaláról ismerünk. A torz fizionómia, a harsány karakterek, a tündöklő kolorit mind különböznek későbbi szolid, kissé egyhangú képi világtól.

Az erőteljes festői gesztus uralta, spontánnak ható formanyelv és a szuggesztív, irracionális képi világ gyakran tereli a képfelzárkózó *attribuzler* ítéletét a romantikus művészetfelfogás befolyása alá. A Maulbertsch ifjúkori festészetéről szóló diskurzusban jól érzékelhető a szeni akaratlan, élményszerű önkifejezésének romantikus modellje, amelynek szubjektivitása és nonkonformizmusa kevésbé fér össze a tudatos tervezés és a műhelymunka fogalmával. Valójában azonban korai periódusának műhelytevékenységében semmivel sem volt kevesebb szerepe a feladatok megosztásának, a rutinnak vagy az uniformitásnak, mint a később. Világos az is, hogy az idősödő mester is számíthatott olyan műhelytagokra, akik a plasztikus *impastó*ban és az intenzív színfolt-festésben mutatkozó „fauvezimuszát” utánozni tudták.



5. Franz Anton Maulbertsch: *A királyok imádása*, 1758. Sümeg, plébániatemplom, mellékoltárfreskó, részlet

28 | Lux, Margarete: Trogers Maltechnik in der Altenburger Apokalypse – vorbereitende Arbeiten zur freskalen Ausführung. *Barockberichte* 38/39, 2005, 661-668: 665.

29 | Koller, Manfred: Ölmaltechnik und Vollendung bei Franz Anton Maulbertsch. in: *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*. Szerk.: Eduard Hindelang és Lubomír Slavíček. Langenargen am Bodensee–Brno, 2007, 136-151.

30 | Krapf, Michael: Paul Troger, Josef Ignaz Mildorfer, Michelangelo Unterberger: Beiträge zur Tiroler Antiklassik in Wien. *Kunsthistoriker* 2, 1985, 68-73.

31 | Hosch, Hubert: Franz Anton Maulbertsch und die Wiener Akademie. in: *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Eduard Hindelang. Museum Langenargen am Bodensee. Sigmaringen: Thorbecke, 1994, 14-92.

32 | Dachs, Monika: „...Gehilfen, Materialien, Kost und Reisespesen.” Der Maler Anton Maulbertsch (1724–1796) als künstlerischer Unternehmer. in: *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*. Szerk.: Friedrich Polleroß. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2004, 201-218.

## Resume

JÁNOS JERNYEI KISS

# Lajos Végyári and the Maulbertsch Frescoes of Sümeg

Modern art movements played an important role in the rediscovery of Maulbertsch. His bold, self-styled painting, expressive language, and daring handling of materials influenced Oskar Kokoschka, among others, and aroused the interest of art historians sympathetic to these new movements. It is also no accident that Lajos Végyári, a scholar of 19<sup>th</sup>-century and 20<sup>th</sup>-century painting, also wrote enthusiastically about Maulbertsch's paintings in Sümeg, which are arguably the most famous works by Maulbertsch in Hungary. His doctoral thesis, which he defended in 1948, focused on the monuments of Sümeg, and an analysis of the Maulbertsch frescoes plays a central role in this study. The text, entitled *The Maulbertsch Frescoes in Sümeg*, was written in 1958 for the series *Our Monuments*, edited by Dezső Dercsényi. It was an abridged and reworked version of his dissertation, adapted for the needs of the series.

Végyári wrote the book in part simply to popularize and spread knowledge concerning the arts among the lay readership, and he used rhetorical turns and emphases accordingly in order to bring the series of 18<sup>th</sup>-century wall paintings closer to his contemporaries. Inspired by the images, he wrote in a manner which expressed enthusiasm and the intensity of his personal experiences. He goes into detail on the artistic tools – expressive qualities and unique handling of colours – that were particularly appealing to viewers familiar with modern art. Concepts of originality and an understanding of art typical of 20<sup>th</sup>-century art historical writing are reflected in how Végyári takes a particular interest in Maulbertsch's early creative period, characterized by formal innovations and extravagant expressions. In his view, the artist “created something entirely exceptional in Sümeg, something which, for one last time, expresses the cosmic approach of the Baroque, which reaches for the infinite, something in which the polyphony of religious art, which throbs with inner rapture, again falls silent, that it may then cede its place to the more reasonable, more enlightened, more rational view.”

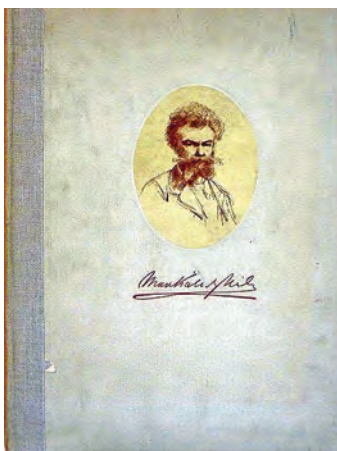
MÉLYI JÓZSEF

## A Munkácsy-kép változásai

VÉGVÁRI LAJOS ÉS AZ ÖTVENES ÉVEK

Hogyan tudjuk lehántani a művészettörténeti szövegekről az írásuk idején rájuk tapadt ideológiai rétegeket, amelyek évtizedekkel később megnehezítik, vagy esetleg el is lehetetlenítik az olvasást? Lehetséges-e olyan korszak, amelyben az ideológiai kéreg mögött valójában nincs is más, önmagában megálló művészettörténeti tartalom? Különösen érvényesek lehetnek ezek a kérdések a XXI. század elejéről az ötvenes évek elejének Magyarországra visszapillantva, amikor a sztálini ideológia a művészet szinte valamennyi területére közvetlenül nyomta rá a bélyegét. A kérdések megválaszolása azért is fontos, mert a magyar művészettörténetben az „ötvenes évek” mint korszakmeghatározás az elmúlt negyedszázadban a várakozások ellenére nem szűkült, hanem inkább folyamatosan tágult. Ezzel párhuzamosan a sztálini ideológia kötelező érvényessége is egyre hosszabb időszakokra és a kultúra egyre nagyobb területeire vetült rá – utólag elmosva a korszak egyes szakaszait jellemző hangsúlyeltolódásokat, különbségeket.

A rendszerváltás idején, illetve a kilencvenes években Magyarországon létezett egy általános elképzelés és remény a művészettörténeti közelmúltnal kapcsolatban: a kép az ideológiai korlátok lebontásával és a dokumentumok hozzáférhetőségének növekedésével párhuzamosan folyamatosan tisztulni és differenciálódni fog. Ma már látszik, hogy mindez illúzióknak bizonyult: az elmúlt évtizedekben nem sikerült kirajzolni a határozottabb, ugyanakkor finomabb különbségek érzékeltetésére képes határvonalakat az ötvenes évek vonatkozásában; a szakirodalomban, a megnyilatkozásokban még mindig nem tűnik evidensnek, hogy 1952 nagyon sokban különbözik 1955-től, s 1958 1961-től, ha pedig az előzményeket is tekintjük: 1947 nem azonos 1949-cel. Míg a hatvanas évekkel kapcsolatban az elmúlt időszakban kiállítások és tanulmánykötetek formájában a magyar művészettörténet sokat mélyült és finomult, így képessé vált az árnyalatnyi különbségek felvillantására, addig az ötvenes évekkel kapcsolatban mindez még várat magára. (Tágabb összefüggésben ebben szerepet játszhat az évtizedenkénti felosztás szinte kényszeres alkalmazása, amelynek merev rendszeréből legfeljebb a „hosszú” vagy „rövid” évtizedek kijelölésével lépett ki a hazai művészettörténészek egy része.) Az ötvenes évek ebből a szempontból annak ellenére is merev keretnek tűnik, hogy a politikai-történelmi felosztás ezen belül legalább három korszakot különböztet meg: az 1953-ig tartó „ötvenes” éveket, az 1953 és 1956 közötti relatív olvadást, és a forradalom után az 1957-től az évtized végéig tartó megtorlást. Amikor egy-egy átfogóbb kiállítás keretében az elmúlt években reflektorfény vetült a korszakra, akkor a művészettörténészek elsősorban szintén a történeti támpontok szerint közelítették meg az egyes életműveket vagy az intézményrendszeri problémákat. Az alábbiakban Végyári Lajos ötvenes évekbeli munkásságának vizsgálatából kiindulva kísérlem meg bemutatni, hogy egy-két éves intervallumon belül is milyen nagy horderejű változások zajlottak le a szakmai nyelvvezetben, vagy akár általánosabban a művészettörténeti múlt felfogásában.



Végletekig leegyszerűsítve a különbség akár két évszámmal is érzékeltethető lenne: Végvári Lajos 1952 Munkácsy-könyve<sup>1</sup> mai szemmel gyakorlatilag olvashatatlan és művészettörténeti szempontból értékelhetetlen, míg az 1955-ben megjelent munka<sup>2</sup> jól olvasható, és ma is vitatható – miközben a két kiadás képanyaga a három év alatt szinte változatlan maradt. A szöveg, s ezzel a Munkácsyról kialakított művészettörténeti elképzelés azonban teljesen átalakult: az 1955-ös kiadásban, a főszöveg egy mondatában, illetve az ide tartozó két lábjegyzetben Végvári vissza is utal az eredeti album hibáira. A bevezetőben az alábbi mondat olvasható: „Munkácsyt minden szeretetünk mellett sem szabad a problémák elhallgatásának módszerével tárgyalnunk és népszerű-

síteniünk.” Ma már különösnek tűnik a társadalom érzelmeinek említése, az elhallgatás mint módszer bírálata vagy a népszerűsítés mint művészettörténeti feladat. Mindez azonban a korszakban keletkezett írásokban megszokott. Ami szokatlan, az a nyílt önkritika, ami ugyan a korszak egyik politikai kulcsszava, ennek ellenére az utókor számára meglepő lehet, hogy az évtized első felében a magyar művészettörténet legmagasabb polcára emelt alkotóval kapcsolatban is felbukkanhatott. Az önkritika azonban elsősorban nem a több mint fél századdal korábban elhunyt festőre, hanem magára a szerzőre vonatkozik. Végvári a főszöveg említett mondatához tartozó 16-os és 17-es lábjegyzetekben saját (illetve Pogány Ö. Gábor) vulgarizáló szemléletét bírálja: „Természetesen ezekért a hibákért nem egyedül a szerzők felelősek; az akkor még általános vulgarizáló szemlélet is oka volt a túlkapásoknak.” Ugyanezzel kapcsolatban így folytatja: „Gyakori volt azonban a vulgarizálás, a kritikátlan dicsőítés, a mester tematikájának a formától és tartalomtól független, egyoldalú magasztalása.” A tévedések oka tehát a vulgármarxista szemlélet volt, amelyet Végvári egy korábbi időszak termékének nevez: „Bevezetőjét 1950-ben írtam. Több megállapítását a készülő nagy Munkácsy-monográfiát megelőző tudományos kutatásaim nem igazolták.”<sup>3</sup>

A szerzők, maga Végvári, illetve Pogány Ö. Gábor, tehát a lábjegyzetek szövege szerint nem önmagukban felelősek; a külső, általános szemlélet, és a művészettörténészekre rákényszerített ideológia torzította el látásmódjukat. Végvári túlkapásnak nevezi a tévedést, s ez szintén az ötvenes évek elejének magyarországi politikai nyelvezetéhez tartozik: a túlzott dicsőítés, magasztalás, kiemelés jelenti a hibát, amit az új rendszerbe vetett neofita buzgalom tesz a következő korszakban bocsánatosá. Ugyanez a hév áll szemben a szövegben az elkövetkező évek higgadtabb, tudományos

kutatásaival, amelyek igazolást, illetve cáfolatot adnak egy-egy megállapítás kapcsán. A lábjegyzetben Végvári kiemeli a „mester tematikájának” egyoldalú magasztalását, vagyis azt a túlságosan erős hangsúlyt, amely Munkácsy művészetét a munkásság (és másodsorban a parasztság) élete és szenvedése, és annak ábrázolása felől közelítette meg. Több mint fél évszázad távolságból visszapillantva mindez különösnek tűnik; a politikai-történelmi összefüggések mélyebb ismerete nélkül érthetetlennek látszik, hogyan vált lehetségessé három éven belül ekkora fordulat.

A Munkácsy-recepció átalakulása 1945 után ténylegesen szintén három év alatt ment végbe: közvetlenül a második világháború után vált az életmű ideológiailag kiemelten vizsgált aspektusává a munkásság életének megjelenítése. A Munkácsy-kultusz, illetve Munkácsy mint a szovjet mintára a jelenkor példájává emelt realista művész képe 1948 után szintén három éven belül vált megkérdőjelezhetetlenné. 1950-ben a korszak legbefolyásosabb magyar kultúrpolitikusa és ideológusa, Révai József már így írt Munkácsyról: „Nem véletlen, hogy alkotmányunk évfordulóját kormányunk azzal is ünnepelte, hogy a magyar realista festészet legnagyobb képviselőjéről, Munkácsyról nevezte el az új magyar képzőművészet fejlődésének elősegítésére, a legjobb alkotások évről évre való jutalmazására alapított képzőművészeti díjakat”<sup>4</sup>. Szintén ő volt az, aki kijelölte a korszakban kötelező művészettörténeti elválasztóvonalat, amelyet Munkácsy és Nagybánya között húzott meg. Elválasztásának és ebből következő ideológiai hierarchiájának alapja a művészi beállítottság és világfelfogás volt: míg nézete szerint a nagybányaiak látványnak fogták fel a világot, addig Munkácsy történetnek látta azt, mégpedig eszmék harcának és történetének<sup>5</sup>. Ezt a kettősséget bővíti ki hármassá 1952-ben Horváth Márton: „Ha kissé iskolás módon sorrendet akarnánk megállapítani a múlt század utolsó évtizedeinek nemzeti festőhagyományaiiban, akkor vitathatatlanul első helyre tenném Munkácsyt, utána Szinyeit és harmadsorban a nagybányaiakat”<sup>6</sup>.

A magyar művészettörténészek számára tehát rövid idő leforgása alatt vált dogmává az osztályharcot megjelenítő Munkácsy vezető szerepe, középpontban a munkásság sorsának ábrázolásával. E szemlélet részletesebb kibontását és Munkácsy népszerűsítését abban az időben elsősorban a harmincas évei elején járó Végvári Lajos végezte el. 1950-ben először írt az *Emlékeim*<sup>7</sup> című kötethez, 1952-ben pedig a válogatott levelekhez<sup>8</sup>. A Munkácsy-kultusz 1952-ben ér csúcspontjára, s ebben Végvári már főszereplő volt: az általa írt album<sup>9</sup> megjelenése egybeesett a múcsarnoki reprezentatív Munkácsy-kiállítás megnyitójával. A tárlat kultúrpolitikai fontosságát jelezte, hogy a megnyitón magas rangú politikusok vettek részt, élükön Révai József népművelési miniszterrel.

4 | *Szabad Művészet*, 1950/8, 275.

5 | Idézi: Lánosz Sándor: A szocialista realizmus történetéből (1949-1956). *Művészettörténeti Értesítő*, 1965/2. 119.

6 | Uo.

7 | *Munkács Mihály – Emlékeim*. Budapest, Hungária Kiadó, 1950.

8 | *Munkács Mihály válogatott levelei*. Budapest, 1952.

9 | „A Munkácsy-album megjelenése alkalmából a Kultúrkapcsolatok Intézete sajtófogadást rendezett. Megjelent Mihályfi Ernő népművelési miniszter-helyettes.” *Szabad Nép*, 1952. július 6., 8.

1 | Végvári Lajos: *Munkácsy Mihály*. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1952.

2 | Végvári Lajos: *Munkácsy Mihály*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1955.

3 | Végvári monografikus műve 1958-ban jelent meg. Végvári Lajos: *Munkácsy Mihály élete és művei*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958.



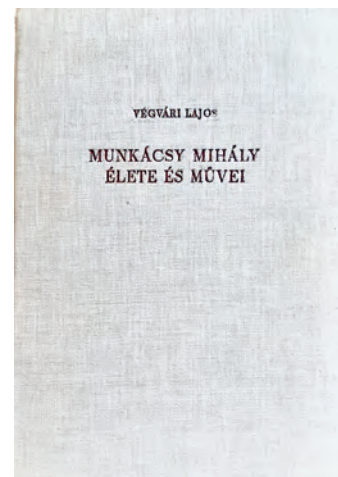
A beszédet pedig az a Bernáth Aurél mondta, akinek a látványelvű festészet és a realista „állásfoglalás” szembeállításával – és az előbbi elmarasztalásával – tulajdonképpen saját múltjával és életművével szemben kellett nyilvános önkritikát gyakorolnia. A *Szabad Nép* hasábjain szintén Végvári volt az, aki értékelt Munkácsy életművét.<sup>10</sup> „Nincs magyar képzőművész, akinek neve olyan ismert lenne, mint Munkácsy, nincs festőnk, aki alkotásaival annyira népünkhöz szólt, mint ő” – kezdi írását, s ezzel már utal is a korszak két kulcsfogalmára, a közérthetőségre és a nép megszólítására. Munkácsy nehéz ifjúsága a garancia a „kizsákmányolt tömegek érdekeit képviselő kritikai realizmus” megjelenítésére. „A kizsákmányolás minden szenvedését átélte, megismerte a magyar dolgozó nép életének minden problémáját. A képeken a magyar paraszt-

ság élete és szabadságszeretete tükröződik; mély együttérzés a szenvedők sorsával.” Vagy egy másik helyen: „Munkácsy kíméletlenül rámutatott az uralkodó osztályok lelketlen önzésére”. Munkácsy művészete Végvári – és a korszak sztálinista ideológiája – szerint elválaszthatatlan a művész életrajzától, s a biográfia legfontosabb fordulata Munkácsy időleges elfordulása, majd visszatalálása a néphez. Munkácsy eszerint Párizsban az „aljas verseny áldozatává vált”; a kritikusok, nagyravágyó felesége és a műkereskedők befolyása letértítették a kritikai realizmus útjáról. Valójában azonban Végvári szerint soha nem vesztette el kapcsolatát a néppel, még az olyan képein is, mint az 1881-ben készült *Krisztus Pilátus előtt*, megjelenik az osztályharcos szemlélet: Krisztust mint forradalmárt vagy anarchistát jeleníti meg. Munkácsy értékelésében azonban ebben a megközelítésben a kulcsmű az egyik utolsó képe, az 1895-ös *Sztrájk* volt, amely az ötvenes évek elejének felfogásában az „imperialista elnyomás ellen küzdő munkásokat” ábrázolja. Végvári szerint Munkácsy a korábbi ellentmondásokra ezzel a művével találja meg a megoldást, művészetében „ez a jövőt építő erő”.

Végvári – valamint Bényi László és Németh Lajos – nézeteivel kapcsolatban már ugyanabban az évben ellenvélemény fogalmazódott meg. Bencze László a *Szabad Művészetben*<sup>11</sup> fejtette ki véleményét a Munkácsy-kiállítás és a művészről szóló írások kapcsán a baloldali túlzások problémájáról. Bencze beérkezett szocialista realista alkotóként, zsánerképfestőként akkoriban a hivatalos magyar képzőművészeti élet egyik legelismertebb alakja volt, a Képzőművészeti Főiskola tanára, aki éppen 1952-ben kapta meg a Kossuth-díjat a *Gondolj Koreára!* című tollrajz-sorozatáért, így szava sokat nyomott a latban. Bár Munkácsy állásfoglalását és pártosságát egy pillanatra sem kérdőjelezi meg, Bencze a hangsúlyt Munkácsy életművében megpróbálja áthelyezni: eszerint mondanivalója egyszerre társadalmi és festői, „az előadás nem valami cingár mese cérnaszálán függ”. Munkácsy bibliai

képeiben Bencze a megalkuvást látja: „csupa melodrámvá zenésített dráma”. Bencze szerint az elmúlt időszakban többen is túlmagyarázták, „túlaktualizálták” Munkácsyt, s ezzel a vulgáris szemlélettel szinte tudatos forradalmárrá, marxistává léptették elő.

Ebben az időben ez a fajta differenciálás nem maradhatott ellenvélemény nélkül: a *Szabad Művészet* következő számában<sup>12</sup> három ellencikk is megjelent, Cseh Miklós, Szegi Pál és Kazinczy János tollából. Utóbbi fogalmazta meg a legélesebben a kritikáját, amely mindenekelőtt a *Sztrájk* című festmény bírálatára vonatkozott: „lényegében azokat a képeket, amelyeken Munkácsy pozitív állásfoglalása nyilvánvaló, teljesen negatívnak minősíti. Ezek közé a művek közé tartozik Munkácsy *Sztrájk* című festménye, melyet Bencze csak



zárójelben említi meg és úgy ír róla, mint képről, mely »a megjelenítés törtéretkű ereje miatt csak torzónak mondható«. A *Sztrájk* így továbbra is a Munkácsy-életmű ideológiai kulcsdarabja marad, az a mű, amely közvetlenül kapcsolatot teremt a jelen munkásábrázolásával, s amely elválasztja a pártos Munkácsyt a „tartózkodó” Ferenczytól. „A kép elsősorban azt bizonyítja, hogy Munkácsy eszmeileg hű maradt osztályához élete utolsó pillanatáig, hű maradt a néphez és együtt érzett a nép ügyével. Ebben áll a *Sztrájk* számunkra igen nagy jelentősége. Ezért méltatlan a képhez az a mód, ahogyan Bencze ír róla”.

Művészettörténeti szempontból ma is sokkal érvényesebbnek tűnik Radocsay Dénes Végvári-bírálat, amely 1953-ban jelent meg a Művészettörténeti Értesítőben.<sup>13</sup> Radocsay magát az elsősorban a külföldi érdeklődőknek szóló Munkácsy-albumot kritizálja. A történeti festészettel kapcsolatban felteszi a kérdést: vajon akkor festőink „valóban kívánták-e ábrázolni a nép szenvedéseit? Meg voltak-e akkori művészetünkben az előfeltételek egy olyanfajta szociális-népi tartalom kialakításához, mint egy fél évszázaddal később?” A *Sztrájk* Radocsay szövegében csupán közvetve kerül elő, a központi elem a biblikus képekről szóló értelmezések túlzásainak felmutatása: „A *Krisztus Pilátus előtt* című festményről szólva mondja Végvári, hogy a kép bátortalan társadalomkritika, »ítéletmondás a kufárok, farizeusok, politikusok felett«. Úgy érezzük, hogy Végvári e véleményét ugyancsak egyszerűsítő hajlandósága diktálta.”

Végvári Lajosnak a Munkácsy-album 1955-ös kiadásához írt szövegében ezeknek az egyszerűsítő megállapításoknak szinte már nyoma sincs. Az életmű utolsó szakaszából még mindig a *Sztrájk* emelkedik ki, de az erről szóló méltató szavakat már nem Végvári maga mondja ki, hanem egy

10 | *Szabad Nép*, 1952. július 13., 6.

11 | Bencze László: Munkácsyról és a Munkácsy-kiállításról. *Szabad Művészet*, 1952/10, 458-465.

12 | Cseh Miklós: Pártosság és művészi színvonal. *Szabad Művészet*, 1952/11. 526-528.; Illetve: *Megjegyzések Bencze László Munkácsy-cikkéhez*. Uo. 529-531.

13 | Radocsay Dénes: Három könyv Munkácsyról. *Művészettörténeti Értesítő*, 1953/2. 225-226.



NDK művészettörténész, Herbert Gutét, az 1952-es Munkácsy-kiállításra érkezett német delegáció tagját idézi, aki Munkácsy „harcos szerepét” emeli ki<sup>14</sup>. 1952 és 1955 között a politikai fordulat nyomán a művészettörténet nyelvezetében és megközelítésmódjában is hatalmas változások következtek be: három éven belül nemcsak korábban dogmaként kezelt fogalmak tűntek el, de az átmenetileg kulcsművé emelt alkotások is visszaszürkültek a közepszerűségbe. Az 1955-ös Munkácsy-album szövege már egyértelműen eltávolodik a korábbi nézőpontoktól – nem csupán néhány lábjegyzet, de egy világ választja el a vulgáris, sztálinista szemlélettől. A Szovjetunióban a harmincas évek folyamán kialakult elképzelések, amelyek a második világháborút követő években a kritikai realizmus tükörfordításában íródtak át a magyar

művészettörténet-írásra, mintha egy csapásra eltűntek volna<sup>15</sup>. A kulcsfogalmak – közérthetőség, humanizmus, formalizmus, szocialista realizmus – továbbra is megmaradnak, de használatuk már nem fonódik össze „élet-halál-kérdésekkel”, tartalmuk egyre inkább felpuhul, vagy eltolódik. Repin vagy Szurikov példája már nem jelent kötelező párhuzamot a magyar művészettörténet-írás számára, néhány éven belül pedig eltűnnek a vitathatatlanak gondolt dogmák. Az „ötvenes évek” kifejezés érvényessége így a művészettörténetben ugyanúgy véget ér 1953-ban, mint a politikatörténetben.

Az 1948 és 1953 közötti korszakra tekintve különösen fontos az egykori politikai koordináta-rendszer differenciált felmérése. Csak ebből kiindulva olvashatóak az egykori szövegek, s erre támaszkodva mérhetőek fel egy-egy szerző esetében a meggyőződés és a külső kényszer határvonalai. Az utókor egyik radikális lehetősége a múlt egy szeletének – művészetének, vagy akár művészettörténetének – zárójelbe helyezése; ezzel a szocialista realizmust minősítve nem-művészetnek, az ötvenes évek elején készült művészettörténeti elemzéseket és akár a teljes korszakot érvénytelennek. Erre az elfordulásra és zárójelbe helyezésre az elmúlt évtizedekben többször is maguk az érintett művészek és művészettörténészek adtak mintát. A művészek közül például Gerhard Richter, aki emblemikus módon a drezdai Higiéniai Múzeum falára 1956-ban készített, és a korszak hivatalos NDK megközelítésmódját tükröző alkotásaként is olvasható művét nem engedte a lefestett fal alól kibontani.<sup>16</sup> A művészettörténészek közül pedig a korszak olyan prominens szereplői, akik a hatvanas évek folyamán fordultak el végleg saját korábbi munkáiktól. Közéjük tartozik Magyarországon Aradi Nóra mellett Végvári Lajos is.

14 | Gute szövegében egy furcsa elütés található; Munkácsy „a dolgozó emberek mélységes nyomát érezte”.

15 | Hasonló – de sokkal kevésbé átfogó – változás tapasztalható 1958 és 1963 között.

16 | Lásd: György Péter: *A hatalom képelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest, Magvető Kiadó, 2014.

## Resume

JÓZSEF MÉLYI

# Transformations of the Munkácsy Image

LAJOS VÉGVÁRI AND THE 1950s

In the last quarter century of Hungarian art historiography, the definition of the 1950s as an era, instead of narrowing, has expanded; parallel to this, the obligatory insistence of the era on the validity of Stalinist ideology has been extended to a longer period of time and wider areas of culture, blurring the subtle differences that characterized the epoch. Based on a close examination of Lajos Végvári's work in the 1950s, the study attempts to illustrate that even in a brief period of only a couple of years, major changes occurred in the language of scholarship and, more generally, in the understanding of the art historical past. The starting points of the analysis are two editions of Lajos Végvári's Munkácsy album, one published in 1952, the other in 1955. Within a short time, the Vulgar Marxist approach became the subject of (self-) criticism; the schematic image of Munkácsy, centred around the figure of a painter who first turned away from the people and who then found his way back to the people, underwent major changes in the course of three years. By looking at footnotes and various interpretations of certain paintings, the essay briefly describes how the change took place, how the Munkácsy image and Lajos Végvári's approach shifted between 1952 and 1955.

VÉGVÁRI ZSÓFIA

## A Munkácsy-festmények sötétedésének problémája

A magyar művészettörténetben nincs még egy olyan széles körben ismert festéstechnikai kérdés, mint a Munkácsy-festmények sötétedésének problémája. Habár a 2. világháborút követő időszak új technikai kutatási lehetőségeket hozott, többszöri „nekirugaszkodás” után sem kaptak egységes képet sem a művészettörténészek, sem a restaurátorok arról, hogy mi okozza a Munkácsy-képek elfeketedését. Mindenesetre a művészettörténeti kutatás viszonylatában nem lehet alábecsülni a technikai kérdéseket, mivel az anyaghasználat idézőjeles látványa határozza meg a művész festményének kinézetét, mely alapján az esetek többségében meghatározásra kerül a szerző művészete.

A 19. század második felétől a művészek által elkövetett „műhibák” legtöbb esetben a festégyártók rovására írhatóak, de vannak olyan speciális esetek, amikor maguk a művészek is hozzájárultak saját műveik megsemmisüléséhez. A századforduló festészetének egyik kedvelt anyaga a bitumen néven forgalmazott barna, szerves anyag volt, mely a korszak palettájának egyik kiemelt alkotórészévé vált. Ez a bitumen azonban nem tudott olyan károkat okozni, mint amilyenek a Munkácsy realista korszakában született műveken tapasztalhatóak. Így felvetődik a kérdés, vajon mitől volt más a Munkácsy-féle barna anyag, mint a korszak legismertebb barna lazúrfestéke. Munkácsy bitumhasználatához először a 19. század második felének olajfesték használatát kell megismernünk. A 19. század előtti saját keverésű festékeknek fontos összetevője volt a festékhez kevert, terpentinjában oldott gyanta, mely száradás után is fényt és ragyogást biztosított a felületnek záró lakkreteg alkalmazása nélkül.

Festészettörténeti mérföldkőnek számít a 19. század közepétől forgalomba hozott, a mai festéktubusra hasonlító ón fémtubus, melybe előre bekevert olajfestéket töltek. A fémtubus kifejlesztése előtt különféle tárolási eljárásokkal kísérleteztek a festékmesterek. Ilyen volt az egyszer használatos, csontdugóval ellátott sertéshólyag, vagy a rézből készült fecskendő, melyet többször is újra lehetett tölteni, illetve az üvegből készült kémcsövek parafadugóval. Az osszenyomható festéktubust 1841-ben szabadalmaztatták. A tubus alkalmas volt a kész olajfesték hosszabb idejű tárolására, mely a tárolás során nem száradt be és bármikor alkalmas volt a felhasználásra. Azonban a gyanták gyors száradása kizárta tette ennek a komponensnek az előre bekevert olajfestékekben történő felhasználását, így a sertéshólyagba, majd tubusba töltött festékek felhasználóinak le kellett mondania a ragyogó felületekről. Így alakult ki lassan a zárófirnisz, vagyis a záró lakkreteg alkalmazása, mely szintén oldott gyanta, de már csak a felületre kenve, olajokkal hígítva.



1. Az előre elkészített (bekevert) olajfesték tárolási lehetőségeinek fejlődése. A kémiaiilag stabil festékeket csak az 1900-as évek elejétől sikerült előállítani, amikor a fémtubus alapanyaga sem lépett már kémiai reakcióba a festékkel. A festéktubus feltalálása előtt az elkészített olajfesték fő komponensei közé tartoztak a gyanták. Winsor & Newton illusztrációjának felhasználásával<sup>1</sup>

Felvetődik a kérdés, hogy Munkácsy festéstechnikáját befolyásolhatta-e a tubusos olajfesték matt megjelenése, vagy az a tény, hogy a színek nem ragyogtak úgy, mint a nagy elődök képein. Munkácsy Mihály az 1870-es évek körül dolgozhatta ki sajátos festéstechnikáját, feltehetően korai düsseldorfi éveiben. Ekkor született művein – melyek a magyar realizmus legszebb alkotásai – vastag, barna anyagot alkalmazott, melyek idővel átláthatatlan réteget képeztek a festmények felületén. Ezt a barna anyagot önmagában és festékkel keverve is használta. Festményeiből 140 évvel a születésük után már szinte csak a fehérrel festett részletek értelmezhetőek: látszanak az arcok és a világos drapériák, de a barna massa teljesen felemészttette a képek sötétebb területeit, ezzel eltakarta a festmények kompozícióját, lassan beborítva a mű egészét.

1 | <http://www.winsornewton.com/na/discover/articles-and-inspiration/from-the-archives-history-of-the-metal-paint-tube>





2. *Siralombház, 1871, akkor és ma*



3. *Zálogházban, 1874, akkor és ma. Képek a Wittmann-Velledits tanulmányból<sup>2</sup>*

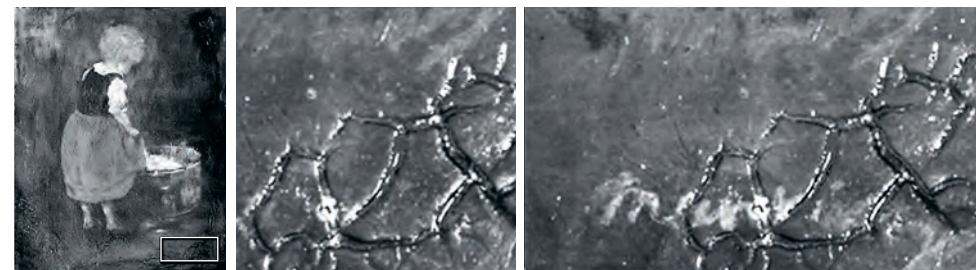
A Munkácsy-festmények sötétedésének problémája már Munkácsy saját korában is ismert volt. A *The New York Times* 1893. január 21-i számában érdekes megjegyzésre találtunk Munkácsy *Műteremben* című festményével kapcsolatban. Az újságcikk egy elkövetkezendő aukcióról tudósít, ahol több ismert gyűjtemény darabja is kalapács alá kerül. A hosszú írás kiemelten foglalkozik Munkácsy említett munkájával, mely szintén árverezésre került. A műértő summázat lényege: „Jóllehet a briliáns, visszafogott ecsetvonások ugyan már nem olyanok, mint tizenöt évvel ezelőtt voltak, Munkácsy és feleségének portréja még mindig kiváló.”<sup>3</sup> A leírás a festmény állagának romlására vonatkozik, a szövegekörnyezetből egyértelműen lehet következtetni a felületen végbemenő változásokra; feltételezhetjük, hogy nem sokkal több részlet látszott a festményen, mint ma. Az újságcikk szövege és vizsgálatának eredménye alapján elmondható, hogy a Munkácsy-képek állagromlása szinte már

2 | Wittmann Zsuzsa – Velledits Lajos: Munkácsy Mihály festőtechnikája és anyagai. In: *Munkácsy Mihály (1844-1900) nemzetközi tudományos emlékülés előadásai*. Szerk. Sz. Kürti Katalin. Debrecen, 1994, 109-122.: 117., 110.

3 | „A painting of no little celebrity is Munkacsy's 'In the Studio' dated 1876, and formerly in one of Mr. Seney's collections until bought by Charles J. Osborne. Although the brilliant, sub-dued brushwork is no longer what it was fifteen years ago, the portraits of Munkacsy and his wife are still excellent.”

a száradási idő alatt elindulhatott. Munkácsy megélte saját képeinek kíméletlen sötétedését, s ebből tanulva az 1880-as évek elejére lecserélte komplett festészeti alapanyagát.

„Rendkívül termékenyítő, majdnem vidító volt látni, mily biztossággal rakta a legvilágosabb fényeket a bitüm-aláfestésre, s mint festette aztán bele lassankint és világosan az egész alakot. (...) Szívvel-lélekkel ott csüngött a munkáján. Az óriási vásznon igazi elemében volt. Az aláfestésnél valósággal kéjelgett a bitümben; magából kikelve, tűzzel rohant a munkába. Nagy volt a meleg: csak alsóruhába öltözve, felgyűrt ingújjal mint egy mázolólegény, tombolt ide-oda a képen, míg végre a türelmetlenségtől lebírvva pusztá kézzel markolt a festékbe és egyre szélesebb foltokban alakította a képet.” – írja visszaemlékezéseiben Fritz von Uhde, Munkácsy egyik tanítványa.<sup>4</sup> Munkácsy közel tíz évig alkalmazta főművein ezt a furcsa barna anyagot, melyet ő bitümben nevezett. A bitümben korszak záró darabja a már említett *Műteremben* (1876, Párizs), mely a düsseldorfi korszakhoz sorolt alkotások közül a legsötétebb, állagromlása a legerősebb, és a bemutatott vázlat szignója is a túlzott bitüm ágyazás miatt tűnt el. A massa egyszerűen körbefolyta az aláírást, végül teljesen bekebelezte azt.



4. *Munkácsy Mihály: Tanulmány a Tépécsinálókhoz, vázlat, 1872 körül. (Olaj, dublázott vászon, többször restaurálva. Mgt. A jobb alsó sarokban egy olyan szignó van, ami elsüllyedt a bitümben, így az csak infravörös tartományban látszik. A szerző felvételei*

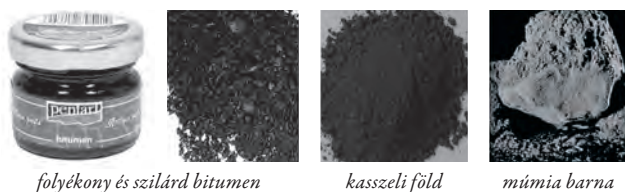
Munkácsy bitümje azonban nem névváltozata a bitümennek, melynek megjelenési formái a természetes bitümen, a kasseli föld és a múmiabarna. Ezek az anyagok alapvetően szerves eredetű, olajos megjelenésű pigmentek folyékony vagy szilárd állapotban, azonban a Munkácsy-féle sűrű massa több komponens keverékéből áll. A legismertebb festészeti bitüment elsősorban az egyiptomi múmiák feldolgozásából nyerték, így kizártnak tartható, hogy pusztá kézzel bárki is felkenete volna a vászonra, ennek ellenére a bitümen használata a 19. században a festészeti oktatás általános részeként szerepelt. Hasonló tulajdonságokkal és alapanyaggal rendelkezik a kátyúzáshoz használt aszfalt is, mely közet formában létezik. Ennek neve útbitümen, erősen mérgező és olvadáspontja magas.

4 | Fritz von Uhde: Visszaemlékezések Munkácsyra. *Művészet*, 1902, 319-323. (Az újabb kori fordítások bitüm helyett a bitümen szót használják, mely alapját adhatta a későbbi félreértéseknek.)

## 5. Bitüm és bitumen. A bitüm komponensei 1868–1876 között



## Festészeti bitumenek 1878 után



Végvári már az 1952-es Munkácsy album készítésekor is speciális fotótechnikai eljárást alkalmazott a színhelyes felvételek elkészítésekor, mivel sem vakulámpával, sem más eljárással nem lehetett lefotózni az erősen sötét műveket. Az 1958-as Végvári-féle Munkácsy nagymonográfia megjelenése után – mely a mai napig alapvető szakirodalomnak számít a Munkácsy-kutatók körében is – közel 30 év telt el, mire a festő anyaghasználata a kutatás tárgyát képezhette. 1979 februárjában adták át az akkor még csodaszamba menő klimatizált vitrineket a Nemzeti Galériában, mely állandó páratartalmat és hőmérsékletet biztosított a Munkácsy-műveknek, azt remélve, hogy ezzel megállítható a művek feketedése. A hűtődobozok átadása több évet csúszott, azonban a képek új tárolási eljárása nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. A besötétedett műveknél a fénycső hideg fényű vibrálása megmaradt színek érzékelését is teljesen eltompította, valamint a hideg és a páratartalom fel is erősítette a sűrke réteg kialakulását a művek felületén. A festmények közel 10 éven át voltak ilyen körülmények között, a dobozokat 1986-ban kezdték elbontani.

A Magyar Nemzeti Galéria 1984-ben tudományos kutatási programot indított a Munkácsy-festmények átfogó vizsgálatára, mely elsősorban a megsötétedett alapanyagú festmények anyaghasználatának vizsgálatára terjedt ki. A vizsgálati csoportot Dr. Bakó Zsuzsanna művészettörténész vezette, kiemelt munkatársai Velledits Lajos festő-restaurátor művész és Dr. Wittmann Zsuzsa vegyész mérnök voltak. Az akkori viszonyok miatt a szakemberek a feltáró munkát nem tudták befejezni, azonban a romló állagú festményeken elvégzett alapvizsgálataik kiindulási pontot jelentettek saját kutatásaim számára. Az alapkutatás olyan nem várt anyagokat mutatott ki a Munkácsy-festményeken, melyek nem egyeztek a korabeli, úgynevezett bitumennek hívott anyag összetételével, mely elvárt komponensként szerepelt a kutatók listáján.

## 6. A festmények szervesanyag összetétele

FESTMÉNY CÍME	ELEMEK. Módszerek: Röntgen fluorescencia spektrometria, atomabszorpciós spektrometria	ÖSSZETÉTEL Módszer: Röntgen diffrakció
Siralomház	Ca, Mg, Zn, (Cr), Na, (K), Al, Pb, Fe, S	kréta, cink-oxid, szilikát, ólomfehér
Tépéscsinálók	Ca, Mg, Zn, Cr, Na, K, Al, Si, Pb, Fe, S	———— " ————
Éjjeli csavargók	Ca, Mg, Zn, Na, (K), Al, Si, Pb, Fe, S	———— " ————
Felesége arcképe	Ca, Mg, Zn, (Cr), Na, K, Al, Si, Pb, Fe, S	———— " ————
Búcsúzkodás	Ca, Mg, Zn, (Cr), Na, K, Al, Si, Pb, Fe, S	———— " ————
Műterem	A vásznon levő alapozás: Ca, Mg, Zn, Cr, Na, K, (Al), Si, Co, Pb, Fe Ca, Mg, Zn, Cr, Na, K, (Al), Si, Cn, Pb, Fe, (S)	A vásznon levő alapozás: kréta, cink-oxid, ólomfehér, kevés konyhasó kréta, cink-oxid, ólomfehér, okker, szilikát
Haynald bíboros arcképe	Ca, Mg, Zn, Cr, Na, K, Al, Si, Pb, Fe, (S)	———— " ————

*A legnagyobb mennyiségben az aláhúzott vegyjelű fémek fordulnak elő a vizsgált mintákban, tehát főleg kalciumot, cinket és vasat találtunk, amelyek kréta, cink-oxid, ólomfehér és okker formában jelennek meg. (a kén szulfátként volt azonosítható.) Ábra a Wittmann-Velledits tanulmányból<sup>5</sup>*

Munkácsy festményeit fizikai tulajdonságaik és károsodásuk alapján három csoportba osztotta a Bakó Zsuzsa által vezetett kutatócsoport. A vizsgálat során kiemelt figyelmet szenteltek az 1868-1877 között készült műveknek, vagyis a *Siralomház*tól a *Miltonig* tartó időszak festményeinek. Ezen a csoporton belül is a vizsgálódás egyik kiemelt műve lett a *Siralomház* című kompozíció két darabja, mely közül a díjnyertes, 1870-ben készült alkotás színei elsötétedtek, kompozíciója már csak foltokban ismerhető fel az 1880-as években készült verziójával szemben. Az 1880-as mű festékhasználata feltehetően a Munkácsy és Sedelmeyer műkereskedő között kötött szerződés hatására is változott, az 1878 novemberében született megállapodás új tematikával rendelkező, színeiben ragyogó művek létrejöttét eredményezte, de feltehetően a kiemelt munkák bemutathatóságát is érintette, melynek okán Munkácsy a *Siralomház*at újrafesthette.

A vizsgálat során Munkácsy olajfestészeti munkamódszerét is tanulmányozta a kutatócsoport, mely során a vizsgált képek alakítását úgy írták le, hogy a művész a sötétből modellálta képeit a világos felé, csúcspontokkal operálva, kiemelve velük a mű legfontosabb elemeit. A vizsgálatok során azonban arra a következtetésre jutottak, hogy Munkácsy egyfajta galériatónus elérése törekedett, mely nem más, „mint a felületi szennyeződés és az elsárgult lakkréteg egyenletes, mindent összemosó egyvelege”.<sup>6</sup> A kutatás művészettörténeti része a barna masszát tévesen aszfaltként aposztrofálta, melynek szerepét csupán abban látta, hogy a műnek egységes színharmoniót biztosítson; annak ellenére, hogy aszfaltot nem mutattak ki a vizsgálatok. A művészettörténeti meghatározás azonban nem áll összhangban a kémiai tesztek eredményeivel. Munkácsy realista képeinek színvilága születésükkor igen színgazdag

5 | Wittmann – Velledits 1994 i. m. 117.

6 | I. m. 113.

volt, koloritja pedig a barna „lazúrok” ellenére beleillett a korabeli európai realizmus palettájába. A korszak egyéb művei most is színgazdagok, vagyis Munkácsy csak főművein alkalmazta a masszát.

7. A festmények szerves összetételének legjellemzőbb adatai  
(az X jelek száma a komponens becsült mennyisége)

FESTMÉNY CÍME és néhány jellemzője	Munkácsy által felhordott barna alapozó						
	1	2	3	4	5	6	7
	méhviasz	mastix	sandarac	lenolaj	terpentin	gumiara- bicum	aszfalt
Siralomház 1869–1870 Düsseldorf	—	XX	—	XXX	(X)	—	X
Éjjeli csavargók 1873 Párizs	XX	X	—	XX	(X)	—	—
Haynald bíboros arcképe 1884 Colpach–Párizs	XX	X	—	XX	X	—	—

Az Éjjeli csavargók anyagösszetétele lényegében azonos az általunk vizsgált másik négy, 1871 és 1875 között festett kép anyagösszetételével.

A Siralomház szerves anyagai között még nem szerepel a méhviasz, viszont megtalálható az aszfalt. A vizsgált festmények közül ez az egyetlen, melynek komponenseként azonosítható volt az aszfalt.

A későbbi képek anyagösszetételére jellemző a méhviasz és a gyanták jelenléte.

A Haynald bíboros arcképe című festmény viszont már nem tartalmaz gumiarábikumot.

Ábra és szöveg a Wittmann-Velledits tanulmányból<sup>7</sup>

A kutatásban résztvevő szakemberek tanulmányukban úgy nyilatkoztak, hogy „a közhiedelem is befolyásolt bennünket, amikor a festmények károsodását az „aszfaltra” vezettük vissza.”<sup>8</sup> Éppen a vélt aszfaltanyag miatt végezte a vizsgálatokat a Magyar Ásványolaj és Földgáz Kísérleti Intézet munkatársa, Dr. Wittmann Zsuzsa, hiszen amennyiben a festményeken aszfaltot találnak, akkor az az anyag kőolaj alapú vegyületet tartalmazhat. A tanulmány azonban nem különböztette meg a festészeti bitumen (aszfalt) és a Munkácsy által használt bitüm szavakat. Az aszfaltos festés egyik legendájának alapját Malonyay Dezső Munkácsy-könyvéből származó egyik részlet is alátámasztotta: „Munkácsy először valami dús bitüm- és okkerkeverékkel vonta be vásznát s abba dolgozott azután. A rajzot hol az ecset nyelével, hol meg csak úgy a hüvelykujjával jelezte, néha pedig balkézzel, a karján fekvő paletta sarlójának a hegyével, egész karból vont a nagy sebesen a kontúrokat.”<sup>9</sup>

Az első analitikai eredmények megdöbbentőek voltak. Mindannyian arra számítottunk, hogy valamilyen formában aszfalttal találkozunk, hiszen a holt-tengeri természetes aszfaltot már a XVII.

7 | I. m. 120.

8 | I. m. 115.

9 | Malonyay Dezső: *Munkácsy Mihály*. Budapest, 1907, 178.

század óta használták a festészetben. De az aszfalt mellett elképzelhetőnek tűnt az ún. múmiabarna festék is (eredetét már a nevében is megmutatja) vagy bármilyen kőszénkátrány származék, amelyeket 1850 óta forgalmaztak.

8. A festmények szerveitlen és szervesanyag összetétele  
(az X jelek száma a komponens becsült mennyisége)

FESTMÉNY CÍME és néhány jellemzője	Fehér alapozás	Munkácsy által felhordott barna alapozó							
		Szerves összetevők						aszfalt	Szerveitlen összetevők
		méh- viasz	mas- tix	san- darac	len- olaj	terpen- tin	gumi- arabicum		
Siralomház (fa) 1869–1870 Düsseldorf	Kréta, cink-oxid, ólmofehér, enyv, (lenolaj)	—	XX	—	XXX	(X)	—	X	Kréta, cink-oxid, okker, ólmofehér, szilikátok
Tépécsinálók (fa) 1871 Düsseldorf (?) Párizs	— " —	XXX	X	—	XXX	X	X	—	— " —
Éjjeli csavargók 1873 Párizs	— " —	XX	X	—	XX	(X)	X	—	— " —
Felesége arcképe (fa) 1871 Párizs	— " —	XX	X	(X)	XXXX	XX	XX	—	— " —
Búcsúzkodás (fa) 1873–1875 Colpach	— " —	XX	X	X	XXX	XX	XX	—	— " —
Múterem (vászon) 1874	— " —	XXXX	X	X	XX	XX	XXX	—	— " —
Haynald bíboros arcképe (fa) 1874 Colpach–Párizs	— " —	XX	X	—	XX	X	—	—	— " —

A fehér alapozás összetétele a festményeken megegyezik, erre a magas ólomtartalmú, erősen szikkatív felületre került a bitüm másodlagos alapozásként. Az aszfalt csak a Siralomház komponensei között szerepel. A festményeken a szerves komponensek aránya erősen eltérő; a Múteremben és a Felesége arcképe van a legrosszabb állapotban, a Haynald bíboros arcképe pedig kevésbé károsodott. Ábra és szöveg a Wittmann-Velledits tanulmányból<sup>10</sup>

A dr. Wittmann Zsuzsa által elvégzett vizsgálatokhoz a festmények felületéből keresztmetszet mintákat emeltek ki, mely mintákon a festmény teljes felépítése az alapozás rétegétől az esetleges zárófirniszig jól azonosítható volt. A mintavétel a festmények leginkább károsodott területeiből történt. A kutatás a bitumen/aszfalt meghatározására fókuszált, nem vizsgálta az egyéb barna keverékek létre-

10 | Wittmann – Velledits 1994 i. m. 119.

jöttét az alapanyagokból. Véleményem szerint Munkácsy a képeihez használt, általa összekevert, barna anyagot saját maga nevezte el színe alapján bitümmnek, mely franciásan ejtett bitumen megnevezés, nem megkülönböztetve a kereskedelmi forgalomban vásárolt anyagtól a saját előállítású keveréket.

A *bitümm* nevezett massa szilárd alapanyagok és különféle adalékok keveréke, mely az eddigi kutatások szerint méhviasz, szandarak, lenolaj, vasoxid tartalmú porpigment (mely lehet a régi mesterek tisztelőtét is kifejező Van Dyck barna festék is), masztix gyanta, gumiarábikum és egyéb anyagok vegyítéséből, összefőzéséből áll össze. Ezt a keveréket Munkácsy düsseldorfi korszakában használta először az 1860-as évek végétől, majd az 1876-78-tól tért vissza a mesterséges, festékmestereknél is kapható barna bitumen használatára, mely már a Sedelmeyerral való együttműködés anyaghasználatát jellemzi. Felmerülhet a kérdés, vajon Munkácsy miért alkalmazta ezt a teljesen egyedülálló keveréket, mely pasztózus masszaként erőteljes modellálást tett lehetővé a festmény felületén?

Ez több ténnyel is indokolható. Ezek között első helyen szerepel a pasztózus festéstechnika igénye. A sűrű, kevert masszát bármelyik színhez hozzá lehetett keverni, színe és állaga jól formázhatóvá tette az adott területet. Az olajos, bársonyos barna szín hígítva lazúrozásra is alkalmas volt, mely a Rembrandt művészetét szerető ifjú Munkácsy életében nagy szerepet játszott. A keverék főleg gyantákat tartalmazott, mely ragyogó színt eredményezett a festmények felületén. A jól elkészített massa kiemelt tulajdonsága, hogy gyorsan megköt. A másik ok a festékmesterek működésére vonatkozik, korabeli dokumentumok szerint néhány festékbeszállító mester beszüntette a festészeti bitumen düsseldorfi forgalmazását, mely festéket Munkácsy már korai művein is használta. A Munkácsy által kevert düsseldorfi *bitümm* anyag összetétele hasonlatos a korabeli fabútorok tartósító eljárásánál használt anyaghoz is, melynek keverési technikáját Munkácsy asztalosinasként valószínűleg kiválóan ismerte. Ez az „asztalosipari” keverék minden esetben vasoxid porfestéket is tartalmazott a szerves gyanták, olajok és viasz mellett. Hasonló krokodilbőrös felületek figyelhetők meg a restaurálás nélküli, 1850 körül készült parasztbútorokon, ládákon vagy ajtókon is, mint egyes Munkácsy-képeken. Az elvégzett vizsgálatok alapján elmondható, hogy minden vizsgált festmény gyantát tartalmazott, és mivel a tubusos olajfestékekhez már nem adtak gyantát, mely a régi festékek és festmények ragyogását adták volna, így a művek a korábbiakhoz képest fénytelenek, élettelenek voltak lakkozás és gyanta nélkül. Hasonló keveréket alkalmazott Rubens is, művein a vastagon felrakott felületek is hasonlóan repedeznek. Azonban Rubens nem tett vasoxidot a keverékbe – Munkácsynál ez utóbbi lerövidítette a festék kötési idejét, azonban a sötételési folyamatot felgyorsította. A sötételési probléma okán dönthetett úgy Munkácsy, hogy visszatér a klasszikus festéstechnika egyik receptjéhez.

Munkácsy a legtöbb esetben nemes anyagokra, például mahagóni fatáblára dolgozott, melynek rostszerkezete nagyon zárt. A táblák felülete sok esetben még le is volt lakkozva ezzel lazúros festéstechnikát téve lehetővé, melyen az ecset megcsúszott. Ez a felület egyáltalán nem szívta be a saját keverésű bitümmöt, de a bitümmet sem.

Eddigi ismereteink szerint realista korszakában Munkácsy a bitümm gyűjtőnevé, azonban mindig eltérő összetételű masszát alkalmazta festékként és árnyékolásokhoz. A szerves komponensek oldhatósága miatt a felhordás során kicsapódás is keletkezhetett, mivel némely anyag benzinnel vagy terpentinnel, más pedig vízzel oldható. A kevert emulzió kenhető masszát adott, mely kézzel

formázható volt, akár térbeli „plasztikát” is létre lehetett hozni vele 2-3 mm vastagságban, ahogy Fritz von Uhde leírásából megismerhettük. A Megyer Nemzeti Galéria vizsgálatai alapján sorra véve a komponenseket, megkíséreltük a *bitümm* anyagot újraalkotni. Mivel a keverési arány és a mennyiségek nem voltak ismertek, csak az adott massa viselkedési tulajdonságaira tudtunk támaszkodni, és azokra a korabeli leírásokra, melyek Munkácsy lendületes bitümmhasználatát írták le. „Ami a kép tehnikáját illeti, – írja Malonyay, – a kész Mester alkotása ez is, de a mint hogy nincsen olyan jól gondolt és jól érzett kép, amely megfestve is jól ne volna, úgy ennek a képnek a tehnikájában is megtaláljuk a kevésbé sikerült részleteket. Mindenekelőtt a túlságos bitümm ágyazás, a mi bosszúállóan gyilkolja a képet!”<sup>11</sup> Fontos kérdés volt kísérletünkben, hogy a vizsgálatok során azonosított anyagok mellett vajon mit keverhetett még a masszába Munkácsy, ami ennyire károsítóan hatott az egyébként szinte ártatlan gyantás keverékre.

A Magyar Nemzeti Galéria 1984-es vizsgálatai során azonosított szerves anyagok és szerves pigmentek a megfelelő keverési arány megtalálása után tökéletes imitációját adták a Munkácsy-féle bitümmnek. A massa önmagában is működik, vagyis egyéb, szerves emulgálószer vagy fixálásra használt fehérje nélkül is létre lehet hozni barna keveréket, mely a Festményvizsgálati Labor által eddig kutatott Munkácsy-féle bitümm tulajdonságait szinte teljes mértékben tudta reprodukálni.

A masztix- és a szandarakgyanták méhviasszal történő vegyítése a klasszikus festéstechnikai receptek közé tartozik, az egyik alaprecept azonosítható Munkácsy bitümmel készült művein. Az így létrehozott felület megőrzi a festői ecsetvonásokat, testet ad a képnek, miután a hígításra használt anyagok elpárolognak. Kísérletünk során amikor a lágylított viaszt festékekkel kevertük, akkor egyfajta csúsztatott festésmód volt elérhető vele, mely nem sárgult meg; viszont a viasz enyhén porózus szerkezete miatt más anyagokkal keverve csomósodott. Ezek a masszák 3-4 nap alatt kötnek meg, még akkor is, ha olajfesték van hozzákeverve, vagyis az olajfesték hosszú száradási idejével szemben a mű festési idejét csökkenti a rétegek egymásra építésének gyakorlatában.

A Munkácsy által használt keverék másrészt a Maroger-zselé nevű anyagra is emlékeztet, melynek tüzes fénye, kenőcsös jellege segített megfejteni Munkácsy különleges anyaghasználatát. A 20. század elején Jacques Maroger (1884-1962) francia festő és kutató vizsgálta régi németalföldi festők elfeledett pigmenthasználati receptjeit, így újraalkotójuk után ezen anyagokat ma is Maroger-zselének hívjuk.

Maroger hatféle ólomalapú transzferyanyag receptjét publikálta, melyből a negye-



9. Teszt kép BITÜMMEL Munkácsy stílusában. BITÜMM vasoxid pigmentek nélkül és hozzákevert, túltelített vasoxid barnával. Normál és infravörös felvétel. A BITÜMM áttetsző lesz infravörös tartományban. A szerző felvételei

dik Rubens anyaghasználatáról szól – receptje szerint ólom-II-oxidot (litharge) kell körülményes módon összefőzni len- vagy dióolajjal, némi Giorgone-féle fekete olaj és természetes gyantaféle hozzáadásával.<sup>12</sup> Munkácsy ezt az anyagot kísérlelhetette meg reprodukálni, azonban írott források hiányában az 1870-es években a masszikot, vagyis a sárga ólom-II-oxid és egyéb komponensek összefőzését nem tudta tökéletesre fejleszteni, hiszen csak régi, nem tökéletesen kidolgozott receptek állhattak rendelkezésére. Munkácsy az alaprecept komponenseit túlfőzhetette, így az eleve barna lett. Az ólomtartalmú Maroger-zselé azonban nem került a kutatások látókörébe, így csak feltételezhető, hogy a vizsgálatok eredményeit elemző táblázat kiemelten magas ólomszintje összefüggésbe hozható e zselé használatával is, és nem csupán az ólomfehér alapozás komponensei jelennek meg.

Munkácsynak a masszát gondosan elő kellett készítenie, a gyantákat különböző olajokkal vagy vízzel meg kellett törnie, össze kellett főznie a komponenseket. Ő azonban csak érzésre állította össze a komponenseket, hiszen a vizsgált darabokon ezeknek aránya teljesen eltérő. A kész bitümm 3-4 nap alatt teljesen megkeményedett, a száradás előtt langyos állapotban tartva folyamatosan használható volt. A bitümm az egészségre nem volt káros. Aláfestéséből ragyogó fehérekkel lehetett kibontani a témát, a barna tüzzű réteg pedig mindent megért Munkácsynak. A festményeken már csak a világos részek dominálnak, eltűnt a gazdag kolorit, mivel az ólomfehér erős szikkatív hatása miatt csak a fehér felületek tudták megkötni a bitümm keveréket; ezek a felületek így nem burjánzanak, hanem csak szürkülnek a vasoxid miatt, ahogy azt az Éjjeli Csavargók című festmény világosabb területein is láthatjuk.

A barna anyag, mint ismeretes, igen hamar elvesztette mély, olajosbarna tüzzét. A bitümmel készített festményeket ért vízpára, a levegő páratartalma mind befolyással van a festmények felületének állagára, ahogy a hideg-meleg váltakozás is, mely egyre több repedést indukál a felületen. A bitümm a különböző kémiai kölcsönhatások miatt elkezdett változni. Ilyen változás a felületen bekövetkező szappanosodás folyamata is, mely szürke réteggé jelenik meg a festmények felületén, ezt a bitümm egyik komponense okozta. A felületi szürke réteg nehezen, de eltávolítható, a folyamat azonban megállíthatatlan. Ez a szürke réteg egy félig áteresztő hártvány képez, mely a vízpárát csak befelé engedi, s így a felület mélyén a víz újra reakcióba lép a vízdoldható gyantákkal, melyek a nedvességet megkötik, duzzadnak, majd lefognak. A masszához kevert vasoxid tartalmú pigmentek oxidálódnak, a félig áteresztő hártvány alatt egyfajta rozsdásodás indul el, mely a vasoxid vegyületet még sötétebbé változtatja; hiszen a duzzadt vízdoldható gyanták folyamatos nedvességet biztosítanak az oxidációhoz.

A művek állagromlásánál a méhviasz jelenléte is nagyon fontos, mely meleg hatására elveszti alakját, hidegben pedig reped, a gyantákkal keverve hasad, szigeteket alkot, így a krokodilbőr szerű megjelenés a méhviasz miatt is látható. Amíg William Turner hosszas kísérletezés után megtalálta a megilp világosra főzésének tökéletes eljárását a 19. század elején (masszikot azaz ólom-II-oxid és egyéb szerves anyagok keveréke), és ezzel a mézszínű zselével tette ragyogóvá festményeit, addig Munkácsy művei a kávébarna, „túlcsinált”, túlfőzött anyaggal sötétednek; sem a szerves anyagok, sem

12 | Jacques Maroger: *The Secret Formulas and Techniques of the Masters*. Franciáról angolra fordította: Eleanor Beckham. The Studio Publications, 1948

pedig a vasoxid pigmentek változása nem fordítható vissza. Munkácsy pontosan ismerhette a keverék minden tulajdonságát, így kockázatait is, melyet bizonyára nem érzett túl nagy árnak a kimagasló festői teljesítményért. Ugyanúgy végig kellett néznie főműveinek pusztulását, mint Joshua Reynolds is saját műveinek halálát, azzal a különbséggel, hogy Reynolds tudta, hogy képei néhány éven belül meg fognak semmisülni, azokat egy pillanat ábrázolásának tartotta.<sup>13</sup>

Hogyan élhette meg Munkácsy saját realista képeinek megsemmisülését? Talán Sedelmeyer műkereskedővel való, közel 10 évi gyümölcsöző kapcsolata oldhatta fel benne a kétséget, de ne felejtjük el, Munkácsy komoly kísérletezés után és biztosnak vélt anyagismerettel fejlesztette ki ezt a módszert, amire speciális festői céljaihoz szüksége volt, és ami a korabeli festői gyakorlatban páratlan. Tökéletesen érthető a büszkeség és a magabiztosság az 1870-es években elhangzott szavaiban: „Sok bitümmöt kentem szét ezen, de csak hadd szidják a bitümmömet, mi értettük egymást”.<sup>14</sup> A barna zselé, a gyanta egyre barnább, a viasz bemattul, a felület töredezik, szigetekké áll össze. A folyamat megállíthatatlan, a festmények állaga menthetetlenül romlik, egyre sötétebb képet mutatva a magyar realizmus legfontosabb darabjairól. Azonban minden felületi probléma, feketedés, szappanosodás és repedés ellenére Munkácsy a magyar művészettörténet legnagyobb alakja marad festői génuszával.



10. *A Siralomház (1871) című festmény digitális rekonstrukciója. Ilyen lehetett a festmény az 1870-es évek legelején. A feketedés, az állagromlás megállíthatatlan, a szerves pigmentek tovább sötétednek. A szerző digitális rekonstrukciója*

13 | Alexandra Gent – Ashok Roy – Rachel Morrison: Practice makes imperfect: Reynolds's painting technique. *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 35., 2014

14 | Malonyay Dezső: *Munkácsy Mihály élete és munkái*. Budapest, 1898, 220.

## Resume

VÉGVÁRI ZSÓFIA

# The Problem of the Darkening of Munkácsy Paintings

In Hungarian art historical writing, there is no question concerning painting technique so widely known as the problem of the darkening of the paintings of Mihály Munkácsy. Munkácsy himself, ten years after having completed his works, bore witness to the darkening of his paintings, with the exception of surfaces painted with lighter tones. The brown material, commonly known as bitumen, has ruined the works, and although Munkácsy referred to the material as “bitüm”, art historians and restorers have for a long time traced the deterioration of the paintings’ condition to issues stemming from the use of bitumen.

Though the reawakening of interest in Munkácsy’s work after World War II prompted new technical research, the people who undertook this work were unable to determine the chemical processes of the materials which were causing the deterioration. The first tangible results came from comprehensive chemical analyses conducted in the 1980s concerning the composition of the brown layer. Complex examination of the blackened works revealed the presence of bitumen only in the case of one work, however, so the deterioration of the rest of Munkácsy’s paintings cannot be traced to this material.

A blend of organic components such as beeswax, acacia gum, sandarac, mastic, linseed oil, turpentine oil, and iron oxide pigment cooked together results in a brown, malleable material similar to the bitumen used in painting, but the solubility of the components and their mutual interaction blackened the works. Munkácsy added this “bitüm” to every colour, and he also used it as a secondary foundation, not knowing that it would cause the “death” of the major works from his Realist period. It must have been due to the similarity in colour with bitumen that Munkácsy gave the French-sounding term “bitüm” to this mixture of his own making, a mixture which was also used to a more moderate extent by Flemish masters he highly regarded without resulting in any negative consequences. This brown layer, which has a deep warmth, gave the kind of brilliance and freshness to surfaces that Munkácsy strove to achieve. Attempts to learn more about Munkácsy’s use of materials, however, have only clarified the chemical processes; for the time being, there are no technical solutions to restore the blackened areas to their original beauty. To the best of our knowledge, further deterioration is inevitable, but due to the careful work of conservators, it can be slowed down.

## SZINYEI MERSE ANNA

# Szinyei-recepció Végyári Lajos korában és napjainkban, az újabb kutatások tükrében

Az 1955-től évtizedeken át mérvadónak tekintett, több javított kiadást megélt alapműben, *A magyarországi művészet történetében* Végyári Lajos azt írta a 19. század második felét tárgyaló fejezetében, hogy „Szinyei Merse Pál a magyar festészetnek Munkácsy mellett legnagyobb mestere, akiben a magyar nép természetszeretete, derűje, a költői hangulatok iránti fogékonysága a legmagasabb formában nyilatkozik meg. Művészetének e zavartalan derűje és harmóniája avatja őt – festészetének európai viszonylatban is újszerű törekvései mellett – a magyar festészet kimagasló mesterévé”. Ez a megállapítás szerepel az 1970-es kiadásban is, minden bizonnyal a főszerkesztő Fülep Lajos és a szerkesztő-, illetve szerzőtársak: Zádor Anna, Genthon István és Németh Lajos egyetértésével.<sup>1</sup> 1905-től, a művész 60 éves korában rendezett első egyéni kiállításának valóban átütő sikerét követően, hasonlóan foglalt állást legtöbb neves elődjük és kortársuk is, a teljes 20. század folyamán. Maga Németh Lajos a *Modern magyar művészet* című, a haladó tendenciákat főként esztétikai szempontból elemző 1968-as kötetében így foglalt állást: „A XIX. század másik jelentős magyar festője, Szinyei Merse Pál azonban kezdeti szakaszában lényegében együtt élt a kortárs európai mozgalmakkal, és a francia festészettel úgyszólván egy időben jutott el a kor nagy festői problémájához, a plein-airhez. Az 1872-73-as Majálisa és a körülötte született plein-air tanulmányok, ha Münchenben készültek is, mégsem a német akadémia szellemét árasztják, hanem üdeségük, a légkör remegésének mesteri tolmácsolása, az akadémikus sablonokat levető, közvetlen képszerkesztés a francia festészetnek az impresszionizmus előtti szakaszát idézik anélkül, hogy formailag közük lenne a francia plein-air festőkhöz. Szinyei megnézte Courbet és Böcklin műveit, de sem ezt, sem azt, hanem saját fejlődése belső logikáját követte [kiemelések tőlem, SZMA], és úgy jutott el a plein-airhez, hogy egyúttal műveinek atmoszférája, színvilága a magyar nemzeti piktúra részévé, annak egyik alapjává válhatott. Ahogy Munkácsy művészete a magyar nemzeti festészet egyik irányának az indítója, úgy vált az övé a másik ág törzisévé”.<sup>2</sup> A könyv fülszövegében pedig ez olvasható: „A modern szellemi áramlatok általában vagy Szinyei tiszta festőiségének, vagy pedig Munkácsy társadalmi kérdésekkel szorosán összefonódó művészetének voltak a folytatói”. Az idézetek és a kiemelés napjaink Szinyei recepciójának „main stream” vonulatával való ütköztetésekor válnak majd fontossá írásom végén.

1 | Zádor Anna – Végyári Lajos – Genthon István – Németh Lajos: Magyar művészet 1800–1945. in: *A magyarországi művészet története*. Főszerk.: Fülep Lajos, szerk.: Dercsényi Dezső, Zádor Anna. IV., átdolgozott kiadás. Budapest, Corvina, 1970. szövegkötet, 437.

2 | Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Budapest, Corvina, 1968. 10–11.



1. A nyíregyházi kiállítás plakátja, 2019

ezt az azóta sokak által használt kifejezést. Első alfejezetébe („A plein-air törekvések előzményei”) mindössze Szinyei művészetének rövid taglalása fért be, figyelmen kívül hagyva Mészöly Géza és az új természetlátás többi művészenek ide sorolható, ám kétségtelenül a kitűzött korszakhatárt megelőző eredményeit.<sup>3</sup> Némelyiküket Németh Lajos említi röviden a tájfestészet műfaji és tematikai számbavételekor. Ami azonban e kötetből kimaradt, azzal én 1975 óta foglalkoztam, így a magyar és a nemzetközi törekvéseket összehasonlító vizsgálataim eredményeiből 1981-ben magam publikálhattam egy Szinyei-ikonográfiai feldolgozást<sup>4</sup>, majd 1996-ban a hazai és külhoni elődöket egybegyűjtő áttekintést a centenárius Nagybánya-kiállítás katalógusában.<sup>5</sup> Magyar szempontból 2009-ben e vonatkozások még szélesebb bemutatására tett pontot *Az impresszionizmus sodrában* című, KOGART-beli átfogó kiállításunk katalógusa.<sup>6</sup> Az akkoriban néhány kolléga szerint túl szélesre vett plein-air, illetve impresszionizmus-kategória azóta már itthon is többnyire elfogadottá vált, ez mások publikációiból is észrevehető, külföldön azonban sosem okozott problémát. Utóbbi

3 | *Magyar művészet 1890–1919.* Szerk.: Németh Lajos. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. I kötet. 261–262. (A magyarországi művészet története. Főszerk.: Aradi Nóra. 6. kötet)

4 | Szinyei Merse Anna: Bildgattungen und Themen im Jugendwerk von Pál Szinyei Merse. Ein ikonographischer Ausblick. *Acta Historiae Artium*, XXVII. 1981. 287–361. Szakmánk tekintélyei, köztük Bialostocki professzor, elismeréssel fogadták újdonság számba menő munkámat.

5 | Szinyei Merse Anna: A nagybányai festészet plein air előzményei. In: *Nagybánya művészete.* Kiállítási katalógus. Szerk.: Csorba Géza, Szücs György. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1996. 78–95.

6 | Szinyei Merse Anna: Magyar festők az impresszionizmus sodrában. A magyar festészet plein-air törekvései 1830–1920. In: *Az impresszionizmus sodrában. Magyar festészet 1830–1920.* Kiállítási katalógus. Szerk.: Fertőszögi Péter – Szabó László – Szinyei Merse Anna. Budapest, Kogart Ház, 2009. 4–71.

Korábban Rabinovszky Máriusz, vagy az 1950-es években Pogány Ö.Gábor – hogy példaként csak néhány nevet említsek, hiszen széles a mesterről szóló írások sora –, egymástól eltérő szempontok alapján mondott értékítéletet az életmű sajátosságairól. Szinyei Merse Pál 1884-rel lezáruló korai alkotói korszakainak kiemelkedő jelentőségét azonban egyikük sem kérdőjelezte meg. A Magyar Tudományos Akadémia nagy művészettörténeti kézikönyv-sorozatának 1981-ben, elsőként megjelent, az 1890 és 1919 közötti művészeteket a maguk teljességében bemutatni szándékozó, Németh Lajos által vezérelt hatalmas kollektív munka sem tette ezt. Bernáth Mária, a korszakhatároknak megfelelően, csak sommásan foglalhatta össze a tájfestő Szinyei késői munkásságát a rá bízott részben. Fejezet-címében – „Az új természetlátás művészei” – e kötet vezette be



2. A jernyei (Jarovnice, Szlovákia) Szinyei Merse kastély nagyterme, 2017

gyűjteményükből, másoknál pedig eleve adva volt az egykorú állandó anyaguk: ily módon addig még sosem látott mértékben ágyazódhatott be művészetünk, és vele a mindenütt nagy figyelemmel kísért Szinyei Merse Pál festészete is, az európai rokon tendenciákba.<sup>7</sup> Budapesten a magyarok eredményei a *Monet, Gauguin, Szinyei Merse, Rippl-Rónai* című, a Magyar Nemzeti Galéria 2013-as francia-magyar kiállításán váltak igazán szembevetővé a nagyközönség számára. Katalógusában nekem jutott a feladat, hogy a francia kortársak kontextusában elemezzem a magyar festészetet.<sup>8</sup> Mindeme kutatások főként a stílustendenciák és a tematikák közötti kapcsolódásokra vonatkoztak, hiszen kiállításokon ezekkel lehetett igazán szemléletes eredményeket elérni. A 21. századi hazai kollégáktól származó, Szinyei művészetét sokszor marginalizáló publikációkkal később foglalkozom.

Térjünk azonban vissza Végvári Lajoshoz. 1985/86-ban a magam részéről akár meg is haragudhattam volna a Tanár úrra, hiszen a Képzőművészeti Kiadónál 1986-ban napvilágot látott Szinyei-albuma hosszú évekre megakadályozta az éppen 1985-re elkészült, Szinyei Merse Pállal kapcsolatos terjedelmes munkáim megjelenését. Az Akadémiai Kiadó fiókjában pihent a számos kiadatlan dokumentumot rejtő kritikai forráskiadványom, a Corvina Kiadónál pedig az oeuvre-katalógussal ellátott nagymonográfiám kéziratát és teljes fotóanyaga. A Tanár úr rendkívül eredeti, rokonszenves

7 | A helyszínek, vagy katalógusok felsorolása helyett, álljon itt néhány beszámoló egyes kiállításainkról: Szinyei Merse Anna: Fél évszázad festészete. A magyar realista és plein-air festészet nyugat-európai sikersorozata. *Új Művészet*, 1996/10, 30–37, 75–77.; Uő: Az impresszionisták és a hó. nemzetközi „havas” tárlat. *Új Művészet*, 2005/6, 10–13.; Uő: Páratlan párosok. Courbet és Monet kora. *Új művészet*, 2010/1, 10–13.

8 | Szinyei Merse Anna: Inspiráció és szuverenitás. Magyar festészet az impresszionizmus és posztimpresszionizmus francia kontextusában. In: *Monet, Gauguin, Szinyei Merse, Rippl-Rónai. Impresszionista és posztimpresszionista remekművek a jeruzsálemi Izrael Múzeum, a Magyar Nemzeti Galéria és a Szépművészeti Múzeum gyűjteményeiből.* Kiállítási katalógus. Szerk.: Borus Judit. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2013. 30–75.

egyénisége ugyanakkor engem is elvarázsolt és máig tisztelője vagyok, még ha lektoraként nem is tudtam mindenben egyetérteni vele. Így valóban nehéz etikai döntés elé állított ez a rám rótt feladat. A Végvári-kézirat sajnos számos olyan téves adatot tartalmazott, amelyet feltétlenül korrigálnom kellett, ha nem akartam, hogy az olvasókban hibásan rögzüljenek a nagy példányszámban terjesztett kötet révén. További állításai, következtetései közül is elhibázottnak tartottam néhányat, hiszen azok olykor ellentétben állottak saját, dokumentumokkal



3. Szinye, 1870. Ismeretlen helyen

mindig alátámasztott megállapításaimmal. Mégis érintetlenül kellett hagynom, hiszen ez nem az én, hanem az ő könyve volt! Miután azonban a saját munkáim később szégyenletesen alacsony példányszámban és meglehetősen méltatlan külsőben jelenhettek csak meg<sup>9</sup>, bekövetkezett az, amittől tartottam: a mindössze kevesekhez eljutott, ám jóval részletesebb szakmunkáim eredményei csak szűk körben terjedhettek. Ez az aránytalanság a mai napig folytatódik, hiszen ma már inkább a pár éve megjelent Szinyei-kismonográfiákat szerepeltetik bibliográfiájukban az internetre sokszor pletyka-szintű számszavakat posztoló Szinyei-rajongók, mint az egyetlen létező, de immár csak antikváriumokban elérhető, alapvető ismereteket szolgáltató nagymonográfiát, amelyből még a nagyobb könyvtárakban is ritkán lelhető fel egy-egy példány. Éppen ezért, ha már megérhettem, hogy a Magyar Nemzeti Galéria 1990-es *Szinyei Merse Pál és köre* című nagyszabású tárlata után 29 évvel az idei kaposvári és nyíregyházi, *Szinyei impressziói* című kiállítás létrehozatalában is döntő szerepet vállalhattam (1.kép), a mostani katalógus számára az újabb kutatásaimat is tükröző, minden eddiginél pontosabb kronológia összeállítását tartottam legfontosabbnak.<sup>10</sup> Ne legyünk azonban túl optimisták: a kiállítások amúgy igencsak lanyha sajtóvisszhangjában ezúttal is nyüzsgönek a téves információk. De legalább a művészetével foglalkoznak, és nem azzal, hogy a meglehetősen szerencsétlen sorsú, csalódott, művei elismertetésére hiába vágyó festőt búskomorsággal, sőt idegbajjal vádolják, mint azt egyes genetikusok tették, vagy azzal, hogy válásának hálószoa-titkaiba kukucskáljanak, mint a művész-szerelmek mostanság oly közkedvelté vált publikálója. E műfaj első művelője Szinyei esetében az ötvenes években Fedor Ágnes volt, akinek fantáziadús, sokszor izléstelen kitalációit sajnos megbízható forrásként idézi a mai szerelem-kutató, akit rajongva lájkolnak internetes követői. Mindközben tökéletesen elsikkad a művészet. A korábban más magyar hírességek életét, így például Erkel

9 | *A Majális festője közelről. Szinyei Merse Pál levelezése, önéletrajzai, visszaemlékezések.* Szerk.: Szinyei Merse Anna. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989.; Uő.: *Szinyei Merse Pál élete és művészete.* Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Corvina Kiadó, Széchenyi Kiadó Kft., 1990.

10 | *Szinyei Merse Pál (1845-1920) impressziói.* Kiállítási katalógus. Szerk.: Géger Melinda – Szinyei Merse Anna. Kaposvár, Vaszary Képtár – Nyíregyháza, Jósza András Múzeum, 2019.



4. Fürdőházikó, 1872. Ismeretlen helyen

művészeti forrongásait. Ugyanakkor érdekesnek találom, hogy a művészettörténész Végvári tanár úr nem tudott ellenállni a csábításnak, hogy a 2001-ben publikált, *Szurokfenyő* című regényében boldogabbá varázsolja a művészeti életbe visszatagoló, végre elismert, ám magányos festő életét. Szinyei kései szerelméről kitalált, intim részletekben gazdag fikciója ugyan ambivalens érzésekkel töltött el, mégis hálás lettem azért, hogy hangulatos leírásaival, ötletes történetészövésével akkor is sikerült a művész összetett egyéniségét és közvetlen környezetét közelebb hozni olvasójához, ha maguknak a leírt eseményeknek olykor semmi köze sem volt a valósághoz. Az életművész Végvári Lajos ugyanis megértő módon, szerethető karakterként mutatta be az élete során oly sokat szenvedett művészt, és nagyra értékelte nemzetközi mércével is úttörőnek mondható alkotásait, tevékenységét.

Az 1990-es budavári életműkiállítás, illetve az akkorra megjelenő köteteim recenzensei: a Szinyei kismonográfiáját 1981-től maga is több kiadásban publikáló Bernáth Mária, illetve kedves egykori pártfogóm, Szabó Júlia, vagy akár Timár Árpád is, mindannyian elismerően nyilatkoztak a mester eredményeiről, de hiányosságait sem hallgatták el. Utóbbi kolléga főként a Szinyei-recepcióval foglalkozott, amelynek régebbi és aktuális vonásait legújabbban Szücs György elemezte a jelenleg is látogatható vidéki Szinyei kiállítások katalógusában, „Szinyei jelenkorai” címmel. Szinyei születésének 150. és halálának 75. évfordulója alkalmából, 1995 májusában Végvári tanár úrral, Szabó Júliával és Timár Árpáddal négyesben lehattunk előadói a miskolci Herman Ottó Múzeum és az MTA Miskolci Akadémiai Bizottsága által szervezett emlékülésnek. Máig kedves emlékem, ahogyan széles kollegiális körben, a Tanár úr segítségével, sikerült felidézni az emlékvacsorán a Szinyei Merse Pál Társaság egykori serlegbeszédeit, és mindnyájan ihattunk a Nemzeti Galéria Adattárából erre az egyetlen alkalomra kikölcsönzött eredeti gótikus kehelyből, majd másnap együtt tiszteleggettünk a felvidéki Szinyeújfalun a művész szülőházánál és Jernyén a sírjánál. Milyen jó lenne, ha 25 év múltán, a jövőre esedékes újabb kettős kerek évfordulóra valami hasonlót lehetne összehozni, immár az EUs pénzből szépen felújított jernyei kastélyban, a mester nagyszámú festményének méretazonos, keretezett reprodukcióiból létesített, dokumentációs kiállítási termekben (2.kép). Addig is, amíg – egy évszázadnyi várakozás után – végre megjelenhetne egy tisztességes színhelyességű, minimálisan 150 színes reprodukciót tartalmazó reprezentatív kötet vagy legalább album az életműről, Jernye az

Ferencét feldolgozó Gál György Sándor író 1975-ös Szinyei-regénye, a *Majális* sem nélkülözi a pontatlan-ságokat és vaskos tévedéseket, de élvezhető korrajzában sikerül az olvasóhoz közelebb hoznia a 19. század



egyetlen hely, ahol pár év óta egymás mellett tanulmányozhatók, ha csak reprodukciókon is, a múzeumi raktárak és magángyűjtemények mélyén rejtőzködő alkotások és a közismert főművek, hiszen 1990 óta sehol sem sikerült ennyi Szinyei művet egyszerre bemutatni, még az ideai helyszíneken sem.

Bár az utóbbi évtizedekben számos egyéb témával – többek között Mészöly Géza, Dósa Géza, Koszta József monográfiájával, vagy például a Markó család itáliai kortársaival – foglalkoztam, sosem vesztettem el érdeklődésemet Dédapám életművének sorsa, az oeuvre-katalógus napra kész állapotban tartása iránt. Sikerült például azonosítanom Szinyeinek, illetve Rózsi leányának és Félix fiának balatoni témájú képeit, ezáltal utólag pontosíthattam a műjegyzék 1916/17-es évét.<sup>11</sup> A mindig is jelen lévő, de egyre szaporodó hamisítványok elkülönítését, a lappangó művek keresését mindmáig természetesen adódó feladatommak érzem. Két jelentős festményét, amelyeket Münchenben azonnal eladott, sajnos még nem sikerült fellelnünk. Kerestetésüket érdemes lenne intenzívebbé tenni, ezért itt is közlöm egykorú fotóikat (3., 4.kép). Régi tapasztalatom, hogy siralmasan alacsony minőségű, vagy akár az igazi Szinyei képekre cseppet sem hasonlító, vele kortárs műveket is hajlandók bizonyos kollégák – bizony köztük Végvári Lajos is – eredetiként elismerni, így mindez teljesen felhígítaná és degradálná az aránylag egységes életművet.<sup>12</sup> A gyűjtők és műkereskedők részéről nagy az igény az igen keveset alkotó művész képeire, ezt azonban tilos lenne hamisítványok útján kielégíteni. Újabban egyesek Szinyei Merse Pál kortársainak némely képét próbálják eredeti Szinyeiként bevezetni a művészeti szcénára, ez történt például egy kecskeméti kiállítás esetében. Elegendő azonban már a katalógusban is összevetni a sommásan kezelt, valódi *Bodrog I.*-képét a vele szemben reprodukált *Bodrogpart csónakkal* című, Szinyei számára szokatlanul nagyméretű festmény eltérő stílusával, hogy utóbbit legfeljebb Telepy Károly, vagy akár Szinyei Merse Rózsi művének tartsuk és nem Szinyei Merse Pálénak!<sup>13</sup> Rózsi több balatoni festményére is már jó régen rákerült apja hamisított szignója, ám 2016-ban hiába publikáltam szavahihető dokumentumok alapján egy ilyen képet Rózsi alkotásaként (5.kép), egy évvel később továbbra is az apja műveként szerepeltették.<sup>14</sup> Végül egy friss tapasztalat: a Gödöllőn pár hete nyílt magángyűjteményi kiállításon Szinyei műveként mutatnak be egy olyan kisméretű, állítólag a Starnbergi tavat ábrázoló kompozíciót, amely stílusa alapján

11 | „Színcsodák álmodója”. *Szinyei Merse Pál Fonyódon*. Dokumentációs kiállítás katalógusa. Szerk.: Varga István – Szinyei Merse Anna. Fonyód, Természetvédelmi és Helytörténeti Gyűjtemény, 2016.

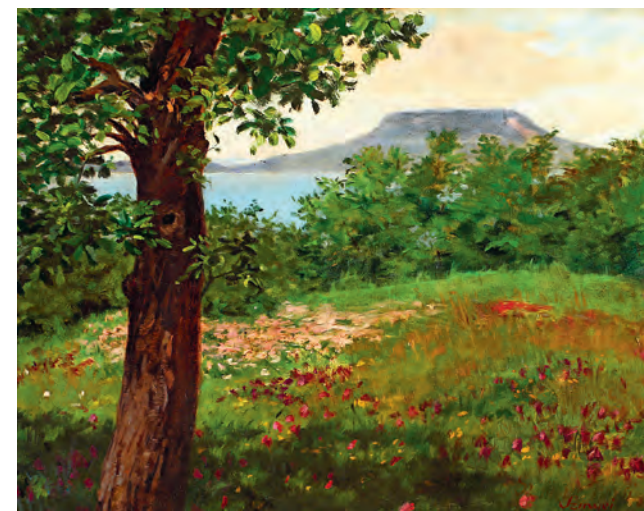
12 | Sajnos az ateszteket is nagy számban hamisítják – a konferencián a tanár úrral kapcsolatban erre a leánya, Végvári Zsófia is felhívta a figyelmet. Már 20-30 évvel korábban magam is találkoztam primitív szövegű, teljesen elfogadhatatlan „szakvélemény” alá kanyarított nevémmel, a sajátomra még csak nem is hasonlító kalligráfiával. ez a Magyar Nemzeti Galéria bírálati osztályának szakvéleményeivel is nem egy esetben előfordult.

13 | *Szinyei Merse Pál. A természet büvöletében*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Nátyi Róbert. Kecskemét, Boszó Gyűjtemény, 2017. 28-29.

14 | V.ö. „Színcsodák álmodója” 2016 i. m. 26, 43.; *Szinyei Merse Pál. A természet büvöletében* 2017 i. m. 32.

gond nélkül beilleszthető lenne Mészöly Géza oeuvre-jébe, de nem a Szinyeiébe!<sup>15</sup> Szakmánk nem kis része mostanság elhanyagolható, sőt kerülendőnek ítéli az egyes művek, vagy akár egész korszakok stíluskritikai megközelítését, ám vigyázni kellene, hogy a fürdővízzel együtt nehogy kiöntsük a gyermeket is. Régebbi korok alkotásainak eredetiségvizsgálatánál kiválóan működik például a pigment-vizsgálat, de mit tegyünk abban az esetben, ha azonos helyen és időben működő festőink zöme ugyanannál a festékkereskedőnél szerezte be festékeit és vásznait? Műszereink bajosan fogják ennek alapján elkülöníteni az alkotókat. Az ecsetkezelés, a színhasználat, a komponálásmód és általában, a művészre jellemző stílusjegyek alapos vizsgálata – főleg, ha a bíráló jól ismeri a szóba jöhető kortársak teljes életművét – mindjárt közelebb vihet az azonosításhoz. Ehhez persze előbb törleszteni kellene a művészettörténeti szakma régi adósságát: kiterjedt alap- és kutatóerővel meg kellene hozni sok-sok kiváló művészünk gazdagon illusztrált, máig hiányzó monográfiáinak egész sorozatait, de nem a legrövidebb formában publikálva azokat.<sup>16</sup>

Mindeddig a művészettörténet-sz-elődök pozitív értékképletét elfogadó, illetve annak lényegével egyetértő, ugyanakkor azt továbbfejlesztő Szinyei-kutatásokról volt szó. Bizonyos részletkérdésekben azonban újabb állásfoglalások is születtek, főként azzal kapcsolatban, hogy Szinyei vajjon hogyan viszonyulhatott Böcklin, illetve Watteau művészi világához, elveihez.<sup>17</sup> E tanulmányok



5. Szinyei Merse Rózsi: *Nyárfa a Balaton partján, 1916/17, magángyűjtemény.*

15 | *Rejtett remekművek. Betekintés magángyűjteményekbe*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Tóth Zoltán – Tordai Róbert. Gödöllő, Királyi Kastély, 2019.

16 | Saját kellemetlen tapasztalatom volt ezzel kapcsolatban, hogy hiába sikerült kikutatnom és megírnom például Mészöly Géza minden eddiginél alaposabb monográfiáját, kiadásra csak az egyharmadára meghúzott tömörítése kerülhetett. Művészeti könyvkiadásunk anomáliái külön tanulmányt igényelnének.

17 | Király Erzsébet: „Gálans ünnepek”. Rokokó reminiscenciák a magyar festészetben 1870 és 1920 között. *Művészettörténeti Értesítő*, 1991, 139–141.; Uő: Mítosz és természet. Böcklin-hatás és kortapasztalat Szinyei Merse Pál művészetében. In: *Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Mikó Árpád – Sinkó Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000, 723–729.



6. *Hóolvadás, 1884-1895. Magyar Nemzeti Galéria*  
© Szépművészeti Múzeum, 2020

végkövetkeztetései köszönnek aztán vissza a 19. századi képzőművészet 2018-ban megjelent akadémiai kézikönyvében. De essék előbb szó egy régóta esedékes, Ferenc József korát átfogó tárlatról, amely 2016-ban a Múcsarnokban került megrendezésre, és amelynek alapkonceptiója lényegében megelőlegezi a kézikönyvét.<sup>18</sup> Az Osztrák-Magyar Monarchia egyéb nációjú festőinek itteni válogatásáról most nem szólnék (bár a szinte fél évszázada folytatott összehasonlító

vizsgálataim alapján erről is bőven lenne mondanivalóm). Aktuális áttekintésünkhöz illően maradjunk csak a magyaroknál, a plein-air festészetnél és főként Szinyei Merse Pálnál. A Monarchia első időszakával nagyjából egykorú, 1867 és 1884 közötti, nemzetközi vonatkozásban is kiemelkedően fontos Szinyei-képekből ugyanis a szervezők egyet sem tartottak érdemesnek bemutatni a hatalmas tárlaton. Mindössze két későbbi, a századforduló körül készült tájképe volt kiállítva, de a katalógusban is csak néhány – tulajdonképpen kihagyhatatlan – főműve volt reprodukálva, a szövegben mindennemű alaposabb kifejtés nélkül. Művészetének értékelése nem fért be a modernizáció három – a historizmus, a realizmus és a századforduló modern művészeinek címkéjével ellátott – nemzedékének fejezetébe, sőt „A tájképfestészet változásai 1857–1909” című fejezetbe sem. A rendezőket és teoretikusokat kifejezetten zavarhatta a legjobb Szinyei-képek sablonok alól kibújó merészsége. Még jó, hogy az épp csak röviden érintett plein-air kapcsán legalább Mészölyre esett egy kis figyelem.

A stílustörekvések tárgyalását lehetőleg elkerülő, ugyanakkor a nemzeti művészet nagykorúsodási folyamatában olyannyira jelentős, a század második felét uraló historizmust minél sokoldalúbban körüljáró szándék nyomja rá a bélyegét a 19. századi kézikönyv vaskos kötetére is.<sup>19</sup> Úgy tűnik, hogy a historizmus egyeduralmában 1868/70-től mintegy zavaró tényezőként jelentkező (lásd a korabeli kritikát!), korai plein-air törekvések taglalása a magyar művészettudomány számára újra

elhanyagolhatóvá vált. Közép-Európa más népeinek művészettörténései épp ellenkezőleg szoktak eljárni: nem győzik ecsetelni festőiknek az impresszionizmus irányába tett tapogatózásait, még akkor is, ha ezek a magyarokénál sokkal szerényebb eredményeket hoztak. Hogy továbbra is a *Hinta*, a *Rubaszárítás*, vagy a *Majális* alkotójának e kötetbeli megjelenítésére koncentráljunk, a divatossá vált „main stream” – a historizmus, illetve a szociálisan érzékeny naturalizmus – bővületében Szinyeit a szerzők többnyire a „futottak még” kategóriájába sorolják, és festésztörténeti jelentőségét elhallgatva főként kisszámú mitológiai témájú, illetve néhány gyengébb művének, valamint érzékeny karakterének hibáit emelik ki. Már a ráaggatott jelzők némelyike is bizarrnak tűnhet, amikor például, különféle erőltetett analógiák segítségével, „a historizmus kiemelkedő művészegyéniségei” közé sorolják, a kronológiának megfelelő helyeken meg sem említve a plein-air törekvéseit. A Böcklin, valamint Watteau tudatos követőjeként beállított Szinyei értékelése így tökéletesen ellentmond több generáció művészettörténeti állásfoglalásának (itt utalok vissza a bevezetesként kiemelt idézetekre). Még ez sem indokolhatja azonban azt az igencsak furcsa szerkesztést, hogy az 1869-ben festett *Hintát*, vagy az 1878-as *Léghajót* nem a keletkezésük idejének és eszmeiségüknek megfelelő helyen, hanem a kötet legvégén, Nagybányánál reprodukálják, megemlítve, hogy Szinyei művészete a millenniumi kiállításon nagy hatást gyakorolt a fiatalokra. De nem ám ezek a képek, amelyek csak az 1905-ös, Nemzeti Szalon-beli kiállításán, vagy még később, 1912-ben az Ernst Múzeumban voltak először láthatók! A nagybányaiakat annál inkább elbűvölte a *Majális* és a *Hóolvadás*! Utóbbi korszakalkotó (és korszakindító) mű hiányát nem csak ebben a kötetben, hanem a Magyar Nemzeti Galéria újjárendezett 19. századi állandó kiállításán is fájón tapasztalhatjuk (6.kép).

Sorolhatnánk még egyéb csúsztatásokat és elhallgatásokat, de így is megállapítható, hogy napjaink hangadó művészettörténéseinek állásfoglalása akár kegyetlennek is mondható, nem csak Szinyei Merse Pál, hanem általában a magyar plein-air, az új természetszemlélet korai eredményeinek viszonylatában is. Ítéletük ellensúlyaként álljanak itt az első önálló Szinyei-kiállítás 1905-ös recensensének, Fülep Lajosnak a szavai: „Azt a művészt, aki nem találta meg a korát annak idején, az újabb kor magáénak vindikálja, s a tiszteletnek és odaadásnak azzal a mértékével ünnepli, amit csak azok tudnak kiérdemelni, akik új világokat teremtenek a művészetben, s teremtésüket saját mellőztetésükkel és félreismerésükkel pecsételik meg.”<sup>20</sup> Kérdem én: miért hasznos az a magyar művészettudomány számára, ha jó 100 év múltán újra mellőzi és félreismeri egyik nagymesterét?

18 | *Az első aranykor. Az Osztrák-Magyar Monarchia festészete és a Múcsarnok*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Bán András. Budapest, Múcsarnok, 2016.

19 | *A magyar művészet a 19. században. Képzőművészet* (A magyarországi művészet története 5/2). MTA BTK Művészettörténeti Intézet. Főszerk.: Sisa József. Szerk.: Király Erzsébet, Papp Júlia. Budapest, Osiris Kiadó, 2018.

20 | Fülep Lajos: *Művészek és korok. Hazánk*, 1905, január 15. 2. Idézi: Szücs György. In: *Szinyei Merse Pál (1845-1920) impressziói* 2019 i. m. (10. jegyzet)

## Resume

ANNA SZINYEI MERSE

# Szinyei Merse Reception in the Time of Lajos Végvári and Now, in Light of Recent Research

In *The History of Art In Hungary*, which after its publication in 1955 remained the authoritative survey in our field for decades, Lajos Végvári wrote that “Pál Szinyei Merse is the greatest master of Hungarian painting alongside Munkácsy. ... The uninterrupted serenity and harmony of his art and the range of endeavours in which he engaged (which were novel even in a European context) make him an outstanding master of Hungarian painting. According to the 1968 volume by his co-author, Lajos Németh, Szinyei Merse “arrived at plein-air simultaneously with French painting. His Picnic in May of 1872–73 and the plein-air studies in connection with it, even if they were made in Munich, do not exude the spirit of the German academies... Szinyei looked at works by Courbet and Böcklin, but followed neither, proceeding instead according to his own inner logic, which led him to plein-air, thereby making it possible for the atmosphere and the colour scheme of his works to become one of the foundations of Hungarian national painting.”

For most of the 20<sup>th</sup> century, the majority of Végvári's and Németh's renowned predecessors and contemporaries shared a similar view concerning the significance of Szinyei's art. In my 1985 finished in which I examined the oeuvre in its entirety (including all documents), and in my later research, I too was able to confirm this. On the other hand, the standpoint of today's influential Hungarian art historians can be considered almost cruel in their estimation of Pál Szinyei Merse. For the contemporary “mainstream”, due to an enchantment with Historicism and Naturalism, the early Hungarian masters of plein-air have been marginalized. Suppressing the significance of Szinyei's world-renowned achievements in the history of painting, they highlight the faults of some of his weaker works and his sensitive character. In my presentation, I analyse these phenomena.

TÓTH KÁROLY

# Kritikai realizmus az alföldi festészetben

## VÉGVÁRI LAJOS 1952-ES KÖNYVE A SZOLNOKI MŰVÉSZETRŐL

Végvári Lajos *Szolnoki művészet 1852–1952* című könyve 1952 novemberében jelent meg a Művelt Nép Könyvkiadó gondozásában.<sup>1</sup> A kötet egy hatvan oldalas tanulmányt, a Szolnokon megfordult művészek reprodukált képeinek jegyzékét, egy rövid bibliográfiát és negyven képtáblából álló mellékletet foglal magában. A Fővárosi Képtár igazgatójaként dolgozó alig harminchárom éves Végvári Lajos egy alapvetően népszerűsítő formában, de már muzeológiai, kiállításrendezői munkája révén több oldalról megismert művésztelep történetének összefoglalását és értékelését igyekezett elvégezni.

A kötet megszületésének körülményeit az *Önarckép tollal* címen megjelent önéletrajzában, a nagy Munkácsy-monográfia előkészületei között említi meg.<sup>2</sup> Amint visszaemlékezésében írja: „a nagy magyar mesterrel [Munkácsyval] való foglalkozáshoz kedvet kaptam, tanulmányt írtam Munkácsy értékelésének problémáiról, továbbá kísérletet tettem a Munkácsy-iskola bemutatására. E problémakörrel foglalkozva tanulmányoztam a szolnoki művésztelepet. Néhány résztanulmány után megírtam a telep alapításának centenáriuma alkalmából a Szolnoki művészet című könyvemet.”<sup>3</sup> Végvári Lajos az ötvenes évek első felét – lényegében az 1947-es hadifogságból való visszatérése és az 1956-os forradalom közötti időszakot – egy nehéz és feszültségteli időszakként írja le, amely az egyre fokozódó politikai nyomás és az átalakuló intézményi struktúrák miatt folyamatos bizonytalanságban telt. Úgy gondolt vissza erre a periódusra, hogy fiatal közéleti szereplőként, majd a Fővárosi Képtár igazgatójaként is folyamatosan a diktatúra túréshatárait kellett tesztelnie, illetve azon gondolkodni, hogy milyen kiállítások, művészek bemutatása férhet bele a kommunista rezsim ideológiai kereteibe. Amikor 1950 és 53 között a Fővárosi Képtár igazgatója volt, számos önálló kiállítási tervét is meg tudta valósítani, de több visszautasításban, illetve retorzióba is része volt.<sup>4</sup> Újraolvasva a *Szolnoki művészetet* és annak korabeli kritikáját, elfogadhatjuk a visszaemlékezés által is sugallt álláspontot, miszerint a könyv ideológiai-fogalmi éle egyfajta „taktikus” kompromisszumkeresést tükrözött, azaz igazodott a szocialista realizmus történeti előképeinek feltárását

1 | Végvári Lajos: *Szolnoki művészet 1852–1952*. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1952.

2 | Végvári Lajos: *Munkácsy Mihály élete és művei*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958.

3 | Végvári Lajos: *Önarckép tollal. Egy művészettörténész élete*. [Budapest], Szabad Tér, 1999. 110.

4 | Erre példa az 1953-ban Genthon Istvánnal közösen tervezett Nagybánya kiállítás, amely végül nem valósult meg. Erről lásd Gosztonyi Ferenc *Végvári Lajos és a Nagybánya-viták az 1950-es években* címen a Végvári-konferencián elhangzott előadását.

sugalmazó politikai elváráshoz, viszont nem akart konfrontálódni a korszak más irányzataival, így például Nagybányával és annak értékelésével. Tanulmányom első felében a Végvári-kötet szempontrendszerét mutatom be, majd ezt követően azt, hogy az elmúlt időszak újabb művésztörténeti kutatásai miként írták felül a szolnoki művésztelepről kialakított képet.

A Végvári-visszaemlékezés fent idézett szakasza azért is figyelemre méltó, mert összegződik benne a kötet megírása időszakának minden, a szerzőre nehezedő elvárása. Az idézet alapján úgy tűnik mintha Végvári érdeklődése kizárólag Munkácsy miatt terelődött volna a témára, illetve ezt egyfajta előtanulmánynak szánta volna a Munkácsy-körébe tartozó, majd Szolnokon is dolgozó művészek bemutatásához. A másik feltűnő jelenség az a fogalmi, terminológiai kérdés, hogy Szolnok melyik időszakát hogyan írja le és jellemzi a szakirodalom. Itt érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy az 1952-es év a szolnoki művésztelep 1902-es megalakításának ötven éves évfordulója volt, ám a kötet August Pettenkofen osztrák festő első szolnoki tartózkodásának centenáriumaival is egybe esett. A kötetben Végvári egyébként következetesen használja a művésztelepi és a művésztelep előtti korszak megkülönböztetését, ám egyszer sem hangsúlyozza ki az ezek közötti igen jelentős különbséget.

Könyvének bevezetőjében Végvári Lajos a szolnoki művészet száz évének négy korszakát különbözteti meg. Az első a Pettenkofen nevével fémjelvezhető első periódus, amelytől elválasztja a „kritikai realizmus” jegyében fellépő Fényes Adolf és társainak korszakát, tehát a művésztelep 1902-es megalapítása utáni első, felívelő időszakát. Ezt elhatárolja a művésztelepen eluralkodó negatív folyamatok, a társadalmi „közömbösség és dzsentriszemlélet” által meghatározott harmadik etapjától, illetve még ezt is megkülönbözteti a két világháború közötti, negyedik, „Aba-Novák által meghatározott” és ugyancsak negatívan láttatott időszakától. A bevezetőben még nem választotta el, de két alfejezetben külön tárgyalja az 1875-től részben az osztrák művészek hatására megjelenő magyar festőket (Böhm Pál, Ujházy Ferenc), illetve az utánuk fellépő Munkácsy-tanítványokat (Deák-Ébner Lajos, Aggházy Gyula), tehát az első periódust végül három szakaszra osztotta. Ezt a periodizálást – a felívelő és lehanyatló korszakok szembeállításának elhagyásával – nagyrészt elfogadták a későbbi magyar művésztörténeti összefoglalók is, így az 1958-as négyeszerzős, Végvári által is jegyzett *Magyar művészet 1800–1945*,<sup>5</sup> illetve a későbbi akadémiai kéziköny is.<sup>6</sup>

A fentiekből is kiderül, hogy Végvári kötetének címe, a *Szolnoki művészet* a kompromisszumkeresés jegyében született, hiszen a szerző olyan címet választott, amely egybefogja a művésztelep-alapítás előtti és az utána következő korszakot, de elkerüli az akkoriban népszerű, erősebben idealizáló „szolnoki iskola” fordulatot. Azt feltételezem, hogy Végvári a kötet megírásakor tisztában volt vele, hogy az 1902-ben alapított művésztelep időszaka nem vagy csak nehezen fogható egybe az azt meg-

5 | Végvári Lajos: *Munkácsy iskolája*. In: Genthon István – Németh Lajos – Végvári Lajos – Zádor Anna: *Magyar művészet 1800–1945*. Szerk. Zádor Anna. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1958. 240–248.

6 | „A realizmus ösvényei” fejezetben, „Az Alföld képzőművészeti centrumai” c. alfejezetben kapott helyet a szolnoki művésztelep és előzményei története. *Magyar művészet 1890–1919*. Szerk. Németh Lajos. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. 228–240.



Fényes Adolf: Parasztfiú, parasztleány, 1898. olaj, vászon, 180x116 cm. Jelezve jobbra lent: Fényes 98. Hódmezővásárhely, Megyei Jogú Város Önkormányzata Képzőművészeti Gyűjteménye (Nyilvántartási szám: 3233-00715), Forrás: Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely

az Ernst Múzeumban.<sup>7</sup> A kiállításon Fényes Adolf mellett Deák-Ébner Lajos és Bihari Sándor szerepelt több képpel, de jelentős számban állított ki a két világháború között Szolnokon élt művészeket is, elsősorban a Fővárosi Képtár és a Szépművészeti Múzeum anyagából. Az Ernst Múzeumbeli tárlat előzménye pedig két kisebb kiállítás volt a Fővárosi Népművelési Központ Rákóczi út 30-as számú kiállítótermében. Az első Fényes Adolf,<sup>8</sup> a második Deák-Ébner Lajos<sup>9</sup>

előző időszakokkal, ám mégis úgy döntött, hogy egységes, folyamatos művészeti jelenségként mutatja be a város művészeti közegét. Mint szinte minden, Szolnokhoz hasonlóan egy településhez kötődő magyar művésztelep esetében felvethető a kontinuitás/diszkontinuitás kérdése, azaz, hogy mennyire lehet folyamatosnak, összefüggőnek tekinteni a művészek jelenlétét a városban. A folyamatosság hangsúlyozásának igénye itt világosan megmutatkozik. Erre a történeti szemléletű, legitimációs érvrendszerre Szolnok esetében az 1940-es évek végén újrászervezett, 1952-re már újraépített Zagyva-parti művésztelep miatt szükség is volt. Érdekesség, hogy a Végvári-kötet végén reprodukált negyven szolnoki festmény közül mindössze egy származik az 1945 utáni időszakból: Benedek Jenő *Honvéd népnevelők a falun* részlete. Ez meglepő abból a szempontból, hogy a kötet záró fejezete lelkes hangon számol be az 1945 után újraalapított művésztelep életéről és az ott tevékenykedő fiatal művészekről.

Végvári visszaemlékezésének sorai abban sem fedik le pontosan a szerző Szolnokkal kapcsolatos tapasztalatait, hogy a kötethez nem csak a Munkácsy-tanítványok bemutatásához szükséges előtanulmányokat végezte el. A Fővárosi Képtár igazgatójaként, a kötet megjelenésének évében, 1952-ben rendezett egy 131 képet felvonultató szolnoki művésztelep kiállítást

7 | *A szolnoki művésztelep. Képzőművészeti kiállítás a művésztelep alapításának 50-ik évfordulója alkalmából*. Kiállítási katalógus. Előszó: Végvári Lajos. Budapest, Ernst Múzeum, 1952.

8 | *Fényes Adolf festőművész emlékkiállítása*. Kiállítási katalógus. Budapest, Fővárosi Népművelési Központ, 1949. október 15.–november 6.

9 | *Deák-Ébner Lajos festőművész emlékkiállítása*. Kiállítási katalógus. Budapest, Fővárosi Népművelődési Központ, 1950. március 6–24.

munkásságát mutatta be. (Ez a kiállítótér nem sokkal e kiállítást követően átkerült a Fővárosi Képtárhoz, majd felvette Fényes Adolf nevét.) Ebben az értelemben tehát Végvári Szolnok-könyve nem volt előzmények, kiállításrendezési, gyűjteményfeldolgozási tapasztalatok nélküli.

A szolnoki művészekről a magyar köz- és magángyűjteményekben fellelhető heterogén anyag ismeretében Végvári már könyve első oldalán kijelentette, hogy Szolnoknak „nincs egységes” stílusa. A bevezető végén pedig azt olvassuk, hogy „Szolnok nem egységes művészeti irányzat”. Rögtön hozzát teszi, hogy ennek ellenére mégis fontos, mert itt alakult ki a hazai tájképfestészet, illetve nagy művészegységek fordultak meg itt. A Nagybányával való összevetésben pedig ki is mondja, hogy Szolnokon „fedezték fel” a plein air jegyeket, ezért is lehetett fontos a magyar festészetben.

Végvári Szolnok könyvéről szólva nem lehet figyelmen kívül hagyni annak korabeli kritikáját sem. A *Művészettörténeti Értesítő* 1954. évi első számában Körner Éva közölt egy számonkérő, felháborodott hangnemű recenziót a kötetéről.<sup>10</sup> A recenzens szerint Végvári minden igyekezete ellenére írása szétesik kisebb „lexikonszerű” művészeletrajzokra. Ezen felül a szerző szemére vetette, hogy „a szolnoki kérdés megoldásában a végső lépést még nem tette meg” – nyitva hagyva annak a lehetőségét, hogy a jövőben talán még megteheti. A kritika egy jelentős része a formátum elhibázottságára utal: Körner úgy véli, hogy a szolnoki kérdés tisztázása inkább „tudományos feldolgozás” mintsem „népszerűsítő” formátumot kívánt volna. A recenzió végén pedig Körner kimondja azt a politikai-ideológiai elvárást, hogy a „problematikus Nagybányával” szemben az „egyértelműen pozitív szolnoki művészetet kellett volna Végvárinak kiemelnie.”<sup>11</sup> A kritika megírásakor az ELTE-n Fülep Lajos aspiránsaként dolgozó Körner tehát a szocialista realista művészettörténeti kánon határozottabb érvényesítését és a magyarországi realizmus előképeinek határozottabb felmutatását kérte számon Végvárin.<sup>12</sup>

Ennek az új kánonnak több fontos eleme ugyanakkor már megjelenik Végvári szövegében is. A legszembetűnőbb, hogy a realizmus több változatát is megkülönböztette. Kiemelte a Munkácsytól eredő düsseldorfi hagyományt, amelyet „kritikai realizmusként” írt le és élesen szembeállított a szolnoki művészek között jelenlévő müncheni „álrealizmussal”, illetve „kispolgári realizmussal”, amellyel főként a kereskedelmi célú zsánerkép-festészetet azonosította. De még ugyanitt, a bevezetőben található egy rész, amelyben Végvári kifejtette: a kritikai realizmus azért nem tudott megvalósulni Szolnokon, mert nem volt a művészekben elég „elméleti érdeklődés”, illetve a „kritikai realizmus még nem volt előttük tisztázott”<sup>13</sup>, végül némiképp felmentést adva a művészeknek kijelenti, hogy épp ennek a hiányzó kritikai realizmusnak kellett volna szemben állnia a

„szentimentális, romantikus realizmussal.” Végvári itt alkalmazott fogalmi distinkciója Körner Évának egyébként így sem volt elég: szerinte Végvárinak itt is sokkal határozottabban el kellett volna ítélnie a kereskedelmi festészet irányába forduló szolnokiakat.

Tanulmányom második felében azt tekintem át, hogy miként alakult át a Szolnokról és az ott létrehozott művésztelepről kialakult kép a szakirodalomban Végvári Lajos 1952-es könyvének megjelenése óta, illetve az újabb művészettörténeti kutatások járultak hozzá új szempontokkal annak megismeréséhez. Amennyiben a teljesség igényével akarjuk áttekinteni a kötet megjelenése óta eltelt közel hét évtizedet, akkor fontos látnunk azt, hogy a szolnoki művésztelep kutatása és feldolgozása kapcsán is megfigyelhető az, hogy a szolnoki művésztelep szinte minden jelentősebb évfordulóján jelent meg valamilyen, elsősorban helyi (megyei, városi múzeumi, városi) kiadvány a művésztelep történetéről. Ezek egyöntetűen Szolnok művészeti életének kontinuitását hangsúlyozzák és többnyire – Végvárihoz hasonlóan – igyekeznek áttekinteni a Szolnokon megfordult művészek összességét, kiegészítve újabb forráskiadásokkal, vagy újabban előkerült alkotások értékelésével. Ennek a célnak a jegyében keletkezett az eddig legteljesebb összefoglaló is. Egri Mária – akkori szolnoki muzeológus – a 75. évfordulóra kiadott 1977-es művésztelep monográfiája elsősorban szociológiai szempontokat igyekszik érvényesíteni.<sup>14</sup> Nem mellékes, hogy a Magyar Nemzeti Galéria és a szolnoki Damjanich Múzeum 1975–76-ban épp a „szolnoki festőiskola” bemutatásával kezdte meg nemzetközi együttműködésen alapuló, tudományos igényű katalógussal ellátott kiállításainak sorát.<sup>15</sup> Ez esetben az együttműködő fél Ausztria volt. A 2002-ben a művésztelep alapítás centenáriumára kiadott többszerzős múzeumi kötet egységesítő szempontrendszer nélkül, az újonnan előkerült levéltári és sajtóforrások felhasználásával igyekezett részletesebb képet adni az 1902-ben alapított művésztelepről.<sup>16</sup> A kötetben



Frecksay Endre: Napsütötte szolnoki utca, 1906, olaj, vászon, 90x95 cm, jelezve balra lent: Frecksay Endre Szolnok 1906, magántulajdon. Forrás: Mission Art Galéria, Budapest, fotó: Tóth Károly

10 | Körner Éva: Végvári Lajos: Szolnoki művészet 1850 – 1950. *Művészettörténeti Értesítő*, 1954/1, 182–185.

11 | Körner 1954. i. m. 185.

12 | Szücs György: Háttér és előtér. Ideológia, propaganda és művészeti nevelés. In: *Forradalom előtt. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között*. Szerk.: B. Majkó Katalin. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2016. 87–121.

13 | Végvári 1952. i.m. 7.

14 | Egri Mária: *A szolnoki művésztelep*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1977.

15 | *A szolnoki festőiskola – Die Szolnoker Malerschule*. Kiállítás katalógus. Wien, Österreichische Galerie, 1975. Erről lásd még: Sinkó Katalin: *Nemzeti képtár. „Emlékezet és történelem között”*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009. 105–107.

16 | *Szolnoki Művésztelep 1902–2002*. Szerk.: Kertész Róbert – V. Szász József – Zsolnay László. Szolnok, Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2002.



Fényes Adolfról írott könyve az életmű korai németországi inspirációs forrásaira hívja fel a figyelmet, illetve határozottan kiáll az életműre – és az egész alföldi festészet egészére – rakódott „szocialista életképfestő” zsurnalisztikai fordulatként ismételt meghatározásával szemben.<sup>22</sup> Bizonyos kiállítások, így például a 2006-ban a Magyar Nemzeti Galériában rendezett *Magyar Vadak* kiállítás hívta fel a figyelmet többek között a szolnoki Pólya Tibor 1907 utáni, a korabeli francia festészet irányzatainak ismeretét tükröző műveire.<sup>23</sup>

A fent említett két kutatási irányzat (életművekre fókuszáló *versus* intézmény- és társadalomtörténeti) határterületén mozognak az utóbbi évtizedben felerősödött gyűjteménytörténeti, illetve a magyar műgyűjtés kiemelkedő alakjainak egykori gyűjteményeit rekonstruálni szándékozó kutatások. A Végvári-könyv szavaival élve a „feudálburzsoázia” tagjának tekintett mecénás-földbirtokos, Kohner Adolf egykori kollekciójáról Molnos Péter írt több tanulmányt, amelyekben hangsúlyosan jelenik meg, hogy Kohner legkedveltebb szolnoki festője, Fényes Adolf művészete a legnagyobb európai kortársak oldalán kapott helyet.<sup>24</sup>

A szolnoki művésztelep korabeli országos és helyi recepcióját jobban megvilágította több, az utóbbi évtizedben napvilágot látott tanulmány. Az építészként ismert Kós Károly a kecskeméti művésztelep megalapítása kapcsán írt levelének több kiadása és feldolgozása rámutatott arra, hogy az építész a közös művészeti szervezőelv nélkül, „állami szubvencióval” megépített szolnoki műteremgyűjtést egy elhibázott kísérletnek tartotta – ezzel is rámutatva arra, hogy a szolnoki művésztelep korabeli megítélése is vitatott volt.<sup>25</sup> Az 1902 és 1914 között időszakban a szolnoki művésztelepre vonatkozó helyi sajtót Unyatinszky Anna dolgozta fel szakdolgozatában.<sup>26</sup> Munkájával számos tényszerű megállapítással egészítette ki a művésztelep korai történetére vonatkozó tudásunkat, főként a helyi újságírók elvárásairól. Hogy csak egy, eddig ismeretlen aspektust említsünk, a Jászapátiban műtermet fenntartó, a szolnoki újságírók által körberajongott, nagy „jász festő (...) a nemzeti ideáltól minden sejtjében áthatott” Vágó Pál azonnali kinevezését követelték a művésztelep élére.<sup>27</sup> Az ilyen, mikrotörténeti megközelítésű jellegű kutatásokra már csak azért is szükség van, mert a második világháború alatt a szolnoki művésztelep irattára, illetve műgyűjteménye teljesen elpusztult – ahogy emiatt már Végvári Lajos is sajnálkozott könyvében – a korabeli sajtóból viszont rekonstruálni lehet, hogy például a Szolnoki Képzőművészeti Egyesület melyik

22 | Révész Emese: *Fényes Adolf*. Budapest, Kossuth Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria, 2014.

23 | Kárai Petra: Pólya Tibor. In: *Magyar vadak Párizstól Nagybányáig*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Passuth Krisztina – Szücs György. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006. 275–276.

24 | Molnos Péter: *Aranykorok romjain. Tanulmányok a modern magyar festészet és műgyűjtést történetéből*. Budapest, Kieslbach Galéria, 2015. 94–149.

25 | Kemény János: Adalékok a kecskeméti Művésztelep megalakításához. *Művészettörténeti Értesítő*, 45, 1996. 131–134. Újraközölve: Sümegi György: *A Kecskeméti Művésztelep dokumentumai (1909–1919)*. Budapest, L'Harmattan, 2009. 38–45.

26 | Unyatinszky Anna: *A Szolnoki Művésztelep a helyi sajtó tükrében (1902–1914)*. Szakdolgozat. ELTE Művészettörténeti Intézet Könyvtára, 2011.

27 | Hild Viktor: A szolnoki művésztelep. *Szolnoki Lapok*, 1. 1902. július 29. 1–2.

évben milyen képeket vásárolt a művésztelep tagjaitól, vagy hogy milyen magyar vagy külföldi látogatók, ott ideiglenesen műtermet bérlő művészek fordultak meg Szolnokon.

Mindezek a kutatások is lehetővé tették, hogy az 1902-től fennálló szolnoki művésztelep korabeli, magyar művészeti életben betöltött szerepét még árnyaltabban vizsgálhassuk. Például, hogy milyen személyes és intézményes kapcsolataik voltak a többi – korabeli művészteleppel, elsősorban a magyar modernizmus – részben a Képzőművészeti Főiskolát is kiváltó – akadémijával, Nagybányával, vagy akár a szűkebb régióban, az Alföldön működő egyéb művészcsoportokkal, így az Iványi-Grünwald Béla körül szerveződő kecskeméti, vagy a Tornyai János és Endre Béla személye körül kialakuló hódmezővásárhelyivel.<sup>28</sup> Az újabb kutatások jobban kihangsúlyozzák, hogy az 1850-es években a Pettenkofen személye körül dinamikus változó művészkör mint helyszínt kedvelte Szolnokot, míg az állami, kultuszminisztériumi támogatással 1902-re megvalósult művésztelep elsősorban budapesti művészek számára jelentett műterembérelési lehetőséget, majd a Képzőművészeti Főiskolával kialakított együttműködést követően egyre több fiatalnak tanulási lehetőséget is. Zwickl András új szempontú összefoglalójában értékelte és művészeti helyszíneként tárgyalta Szolnokot és kiemelte, hogy a művésztelep alapítás az osztrák festők korábbi évtizedes jelenlétével is igazolható volt.<sup>29</sup> Rámutatott arra, hogy ebben a kontextusban kell tárgyalni a nemzetközi összehasonlítást is, hiszen rendkívüli, hogy egy, a századfordulón állami forrásokból létrehozott művésztelep kevés más országban került az állami kultúrpolitikai törekvések középpontjába.



*Benedek Jenő Honvéd népnevelők falun (részlet) című festménye Végvári Lajos Szolnoki művészet 1852-1952 című könyvének mellékletéből*

28 | A szolnoki művésztelep korabeli kapcsolatairól lásd: Tóth 2015. 111–116.

29 | Zwickl András: *Művésztelepek Magyarországon. Szolnok, Nagybánya és Gödöllő*. In: „Az úgynevezett akadémikus-iskolától kezdve a legszélsőbb túlzásig.” *Fejezetek a modern magyar művészet történetéből 1890 – 1940*. Budapest, L'Harmattan – Könyvpont, 2017. 9–29.

Összevetve tehát az utóbbi évtizedek kutatásai eredményeit Végvári Lajos 1952-es könyvével, megállapíthatjuk, hogy Végvári „taktikus”, visszafogott, kompromisszumos megoldásai növelik a kötet értékét, illetve az elvárt realizmus előkép-keresésének visszafogottabb retorikája jelentősen hozzájárulnak a kötet olvashatóságához. Ahogy az ilyen jellegű művek esetében lenni szokott, a tényyszerűen feldolgozott és közölt adatok helyessége nem kérdőjeleződött meg, az erőltetett interpretatív mező és a realizmusfogalom, annál inkább.

### Resume

KÁROLY TÓTH

## Critical Realism in the Hungarian Great Plains?

LAJOS VÉGVÁRI'S BOOK ON THE ART OF SZOLNOK

Károly Tóth's study presents Lajos Végvári's 1952 book *Szolnoki művészet 1852–1952* (Art of Szolnok 1852–1952), which describes the activities of the most renowned artists gathered in Szolnok, a settlement located in the middle of the Great Plains region of Hungary. As the early 1950s were the heyday of the socialist realist ideology in the one-party-state propaganda, Lajos Végvári – then the director of the public collection and gallery of Budapest – had to adapt his terminology to the expectations of the communist regime. Present study examines the circumstances of the publication of the book, pointing out how Végvári used his curatorial expertise to summarize his knowledge on Szolnok's first rural artists' colony, which was established in 1852 by the outstanding Austrian painter, August von Pettenkofen. Végvári introduced the new terminology of critical realism and tried to discover the traces of the heroicised Hungarian painter, Mihály Munkácsy in the works of the Szolnok painters. After the appearance of Végvári's book, harsh criticism was launched against his compromising attitude and terminology. The author of this study contends that the art historical facts collected in the book are still useful, but the interpretative parts have lost their relevance in the light of new researches and approaches towards the artistic practices of the Szolnok artists' colony.

### KÖPÖCZI RÓZSA

## Végvári Lajos és a zebegényi Szőnyi István Képzőművészeti Szabadiskola

Végvári Lajos életútjának alakulásában, úgy érzem, fontos szerepet játszottak a találkozások, a véletlennek tűnő események is. Vácott, 1967. augusztus 20-án a *Dunakanyar I.* című csoportos kiállítás megnyitóján esett szó először a zebegényi szabadiskola létrehozásáról. A váci tárlatot ő nyitotta meg, mint a Képzőművészeti Főiskola Művészettörténet Tanszékének vezetője, a kiállításához készült katalógust is ő jegyzi.<sup>1</sup> Erről a tárlatról Dániel Kornél festőművész elbeszélését volt szerencsém lejegyezni és publikálni *A Zebegényi Szabadiskola harminc éve (1968-1997)* című katalógusban.<sup>2</sup>

A váci bemutató előtt két nappal, 1967. augusztus 18-án nyílt meg a Szőnyi István Emlékmúzeum Zebegényben. Első igazgatójának Dániel Kornélt nevezték ki, aki a friss élményt osztotta meg a váci megnyitón Végvári Lajossal. „A kiállítás után elbeszélgettünk néhányan – köztünk volt Mizser Pál fiatal festő is – arról, hogyan lesz tovább Zebegény sorsa, mit lehetne tenni, hogy a Szőnyi-ház több legyen egy emlékmúzeumnál. Különböző javaslatok merültek fel a «birtok» hasznosítására, Végvári Lajos ötlete volt, hogy alapítsunk képzőművészeti szabadiskolát. Akkor és ott született meg a zebegényi szabadiskola gondolata.” – mesélte Dániel Kornél. Ez a merész terv, számos problémát vetett fel, mert 1967-ben szinte elképzelhetetlennek látszott olyan iskola létrehozása, melyet nem az állam tart fenn. Dániel Kornél kitűnő ötlettel állt elő: létre kellene hozni a múzeum baráti körét. Ez a civil szervezet lett az iskola gazdája, valamint a Szőnyi-kultusz felelőse. Az egyesület azóta is, megszakítás nélkül működik és betölti az alapításakor megálmodott célokat.

Végvári Lajos a Szőnyi szabadiskola születése körül bábáskodva átérezhette, hogy ott és akkor lehetőség nyílik egy olyan mozgalom elindítására, ami mindenben különbözik az akkori hivatalos művészetoktatástól, de a magas szakmai színvonal, a művészetek iránti elkötelezettség, a Szőnyi életmű közelsége garanciát jelentettek egy új minőség létrehozására. Adva volt a „hagyomány és lelemény” egymást erősítő kettőssége: a múzeumban tanulmányozható Szőnyi életmű inspiratív hatása, és a merev korlátokat szétfeszítő módszerek beemelése a szabadoktatásba. A Szőnyi István Képzőművészeti Szabadiskola vonzereje a mai napig egy olyanfajta szabadságérzés megélésében és értéké emelésében áll, ami éppúgy hiányzik a mostani hétköznapiakból, mint ahogy az előző ötven év mindennapi valóságában sem volt meg.

1 | *Dunakanyar I. tárlat.* Vác, 1967. augusztus 20 - szeptember 5. – Lásd: *Végvári Lajos (1919-2004). Életrajzi bibliográfia.* Össz.: Prejczer Paula. Szombathely, 2006. kat. 465. – <http://mek.oszk.hu/06300/06305/06305.htm#k618>:

2 | Dániel Kornél a kezdetekről. In: *A Zebegényi Szabadiskola harminc éve 1968-1997.* Szerk.: Klemmné Németh Zsuzsa. Írta: Köpöczi Rózsa. Zebegényi Képzőművészeti Alapítvány, 1997, o. n.



Sikerült megnyerni a tanári karba néhány prominens művészt. Az alapító gárda tagjai Végvári Lajos művészeti vezetésével, Hincz Gyula festőművész, Somogyi József szobrászművész, Gorka Géza keramikusművész már akkor, 1968-69-ben nagy tekintélyű mesterek voltak, egy olyan iskolatípus lehetőségeit körvonalazták, mely akkoriban nálunk nem létezett, pontosabban elfelejtődött. A nagybányai művésztelepből kinőtt festőiskola, a párizsi szabadiskolák, vagy éppen a Szőnyi István műtermében tartott kurzusok voltak az előképei. A két fiatal festőművész, Gyémánt László és Mizser Pál friss, korszerű szemléletet hoztak az oktatásba. A kezdetekben az iskola legfőbb koncepciója az volt: különbözni, elhatárolódni az akkori hivatalos művészképzéstől. Ez nagyszerűen sikerült, valószínűleg ennek köszönheti máig töretlen népszerűségét. Már az első évben több mint hatvanan jelentkeztek, pedig csak újsághirdetést adtak fel különböző napilapokban. Végvári Lajosnak köszönhetően megoldódott a szakmai felszerelés gondja is, mert a Képzőművészeti Főiskola szívesen kölcsönözte a legfontosabb eszközöket. A hallgatók elszállásolása a Duna-parton felállított hatalmas katonai sátrakban történt. Később, a hetvenes évek elején építettek fel a faházaspingtábor és a műtermeket a Szőnyi Múzeum kertjében.

Végvári Lajost idézve: „A tanárok elképzelése az volt, hogy a modern képlátás és formaalakítás megismerésére kell rávenni a növendékeket. Viszont a hallgatók nagy része elsősorban plein air tanulmányokat akart folytatni, tájképeket festeni. A második hétre sikerült megtalálni a kielégítő kompromisszumot: délelőtt aktfestés és rajzolás, délután két óra krocki, majd szabad témaválasztás szerinti munka. Estéknént előadások hangzottak el, melyek nemcsak művészettörténeti, de művelődéstörténeti témákkal is foglalkoztak.”<sup>3</sup>

Tömören összegezve: a kísérlet sikeresnek bizonyult. Plasztikusan mutatja e kezdeti korszak auráját, életérzését B. Supka Magdolna művészettörténész 1969 augusztusában írott levele Végvári Lajoshihoz, amiben köszönetet mondott „Eszter Zebegényéért”. Ugyanis B. Supka Manna leánya, Bényi Eszter 1969-ben, 18 évesen vett részt a Szőnyi István Nyári Képzőművészeti Szabadiskola második évfolyamán. Bényi Eszter 1972–77. között végezte el a Magyar Iparművészeti Főiskolát, Szilvitszky Margit volt az egyik mestere, aki Zebegényben is tanította. Bényi Eszter később neves textilművész lett.

3 | 20 éves a Szőnyi István Nyári Képzőművészeti Szabadiskola. A szabadiskola művésztanárait kiállítás. Szőnyi István Emlékmúzeum Zebegény. Szerk.: Hann Ferenc, írta: Végvári Lajos, Szőnyi István Emlékmúzeum Baráti Köre, Zebegény, 1987.



A Zebegényi szabadiskola alapítói. Végvári Lajos, Hincz Gyula, Dániel Kornél. 1972.

„Kedves Lajos!

[...] Anélkül, hogy tudni lehetne - efféle pályán köt-e ki - életének feltétlen pozitívuma és első tanulásbéli öröme volt ez a nyár. Sejtteni lehetett volna, de tudni mégsem, hogy minden tekintetben mennyire előnyére válik az. Önbizalomra és önállóságra is szert tett valamiképpen és olyanfajta szakmai öröme, amely a fiatal, együtt dolgozó embereket jellemzi. Bizonyos, hogy igen jó lesz ez a kezdeményezése, - most függetlenül Esztertől - pedagógia és művészetpszichológia újfajta kontúrjai bontakoznak ott: vidék és korosztályok, milieu és nyár, elsősorban pedig kitűnő pedagógusok irányításával, meg a motorral, aki Maga, életképeket kellene írni erről. Barátságok születnek, de a hely maga, és szelleme az, amely össze fogja tartani őket. Jó érzéssel, elégtétellel záruljon Magának és Családjának ez a nyár. B. Supka Manna”<sup>4</sup>

A szabadiskola létszáma egyre nőtt, újabb és újabb szakok indultak. A tanárok heves viták során igyekeztek kikristályosítani az oktatás metódusát. Végvári Lajos visszaemlékezése szerint: „A harmadik-negyedik évtől kezdve a tanárok jelentős része az egykori Bauhaus elveit tartotta követendőnek. Kimondták, hogy az iskola sajátos profilja nem tartja feladatának a felsőfokú képzőművészeti képzésre való előkészítést. Az iskola – ekkortájt elfogadott programja szerint – elsősorban a kreativitást kívánta előmozdítani, ezért a hagyományos modelltanulmányoknál fontosabbnak tartották a különféle technikákkal, anyagokkal és módszerekkel való megismerkedést.”<sup>5</sup> A természet rendszereiből kiinduló elvonatkoztatás láthatóvá tételére törekedtek, amit nem klasszikus stúdiókkal, hanem vázlatosorozatokkal, folyamatábrákkal, fotókkal, térbeli konstrukciókkal értek el. A korszak tanárai: Ászrai Csaba, Bakallár József, Bakos Ildikó, Beke Györgyi, Bokor József, Csikszentmihályi Róbert, Cyránsky Mária, Csík István, Fajó János, Fekete György, Gyémánt László, ifj. Koffán Károly, Korga György, Kórusz József, Mäger Ágnes, Mizser Pál, Nagy B. István, Paál István, Pál Mihály, Pap Gábor, Pecsénke József, Petrilla István, Schrammel Imre, Szilvitszky Margit, Szűcs Miklós, Váli Dezső, Vertel Beatrix, Veszprémi Imre voltak.

A növendékeknek minden évben más és más osztályon kellett dolgozniuk, ezt nevezték „vetésforgónak”. 1978-ban végül kikristályosodott egy minden eddiginél aprólékosabban kidolgozott oktatási rendszer, ami nagyon pontosan szabályozta a tanítás menetét, ez sok tanárnak már nem volt



Heti kiértékelés a Szőnyi Tábort szabadtéri színpadán Zebegényben. Hincz Gyula, Végvári Lajos, a háttérben Csipes Antal. 1973.

4 | 50 éves a Szőnyi István Képzőművészeti Szabadiskola. Szerk. és írta: Köpöczi Rózsa. Szőnyi István Baráti Kör, Zebegény, 2017, 55-56.

5 | 20 éves... 1987, i. m.

elfogadható, ami végül 1982-ben a váltáshoz vezetett. Az alábbi négy terület köré csoportosították az oktatás formáit: 1. *Természeti tanulmányok szekciója*: a.) rajzi osztály, Szűcs Miklós, b.) festő osztály: Korga György c.) szobrász osztály: Bakos Ildikó. 2. *Struktúra tanulmányok szekciója*: a.) vizuális gondolkodás osztály: Váli Dezső, b.) vizuális szintézis és analízis osztály: Mizser Pál, c) plasztika-osztály: Bakos Ildikó. 3. *Műhelyek szekciója*: a.) sokszorosító grafika: Kórusz József, b.) alkalmazott grafika: Vertel Batrix, c.) kerámia osztály: Beke Györgyi, d.) tűzzománc osztály: Petrilla István, e.) tér és forma szak: Bokor József. 4. *Elméleti szekció*: a.) műelemző szak: Pap Gábor.

A nagyon szigorúan végigvitt koncepció miatt több növendék elkedvetlenedett és nem tért vissza. Átmenetileg megcsappant a résztvevők száma. Ettől az évtől adta át ideiglenesen Végvári Lajos három évre Bokor József belsőépítésznek a művészeti vezetői posztot. 1981-ben még visszatért, majd 1982-től 1992-ig dr. Hann Ferenc művészettörténész szentendrei művészekből álló csapata folytatta az oktatást a szabadiskolán.

1987-ben, a szabadiskola 20 éves jubileumán, Végvári Lajos a tanárok munkáiból rendezett kiállítást a Szőnyi Múzeumban nyitotta meg, és ő írta a katalógus szövegét az első húsz év történetéről.<sup>6</sup>

Végvári Lajos az első tíz évben intenzíven jelen volt a szabadiskola mindenféle platformján. Napi szinten járta körbe az osztályokat, konzultált a hallgatókkal és estéről-estére komoly koncepció köré épített előadásorozattal avatta be a növendékeket a művészettörténet alapkérdéseibe, eljutva a kortárművészet problémáinak megvitatásáig. Meghívta a korszak legjobb művészettörténészeit, az előadók között voltak Németh Lajos, László Gyula, Miklós Pál professzorok, rendszeresen tartottak előadásokat Cifka Péter, Körner Éva, Hegyi Loránd, Wehner Tibor, Pataki Gábor, Lóska Lajos, Urbach Zsuzsa és Pap Gábor.

A szabadiskola kezdete óta eltelt több mint ötven év beigazolta az alapítók elgondolásának helyességét. Egy olyan mozgalmat sikerült létrehozniuk, aminek ma is megvan a létjogosultsága. A művészetek egyetemes nyelve segítségével, az egyes műfajok szakmai alapjainak elsajátítása mellett, az információk olyan csatornáik válnak átjárhatóvá a tanárok és hallgatók, a hallgatók és hallgatók között, melyek „normális” körülmények között nem működnek. Az új minőségű kapcsolatok,



*Végvári Lajos megnyitja a szabadiskola 1975-ös évfolyamát a Szőnyi Táborszabadtéri színpadán Zebegényben. A háttérben ifj. Pál Mihály szobrászművész, Pap Gábor művészettörténész, Babits Ferenc tanár*



*Festés a Szőnyi kertben, Szőnyi István Képzőművészeti Szabadiskola 1970 körül*

a közös nyelv, a közös értékrend segítségével mindenki felfedezheti önmaga rejtett tulajdonságait, eddig nem használt képességeit, akkor is többé válik, gazdagodik személyisége, ha nem lesz belőle hivatásos művész, és az élet egész más területén tevékenykedik majd. Az iskola mindenkori művész-tanárainak személye garancia arra, hogy a növendékek az itteni intenzív képzés során, a legmagasabb szinten kapják meg az ismereteket, inspirációkat, melyek az adott idő alatt elsajátíthatók.

Az elmúlt ötven év alatt a szabadiskola alapvető jellegzetességeit megtartva alkalmazkodni tudott a változó világ kihívásaihoz, a legnagyobb csoda, hogy a mai napig megszakítás nélkül működik. Az utókor, az egykori hallgatók, a jelenlegi és a korábbi tanárok hálával és tisztelettel emlékeznek vissza az alapítókra. A szabadiskola művésztanárainak impozáns névsora azt mutatja, hogy a magyar művészeti élet sok kitűnő személyisége kapcsolódott a zebegényi művésztelephez. A névsor minden kommentár nélkül árulkodik azokról a tendenciákról, irányzatokról, amelyek az ötven év alatt jelentkeztek és hatottak. Végvári Lajost idézve: „...abban is biztos vagyok, hogy amikor ezek a művészek hosszabb-rövidebb időre felvállalták az itt tanítást, nem csupán az iskolához való kapcsolódásukat demonstrálták, de tiszteletüket a névadó mester, Szőnyi István iránt is.”

## Resume

### RÓZSA KÖPÖCZI

## Lajos Végvári and the István Szőnyi Open School of Fine Arts in Zebegény

On August 18, 1967, the István Szőnyi Memorial Museum was opened in Zebegény. Two days later, the painter Kornél Dániel, who was appointed as its first director, shared his fresh experience with Lajos Végvári at the opening of the group show *Danube Bend I* in Vác: “After the exhibition, some of us, including Pál Mizser, a young painter, talked about what the future would bring for Zebegény and what could be done in order to ensure that the Szőnyi House would be more than just a memorial museum. Various proposals were made for the use of the “estate”, and Lajos Végvári had the idea of establishing an open art school. That was when the idea of the Zebegény open school of fine arts was born,” recalled Kornél Dániel. This bold plan raised many questions, since in 1967, it seemed almost unthinkable to establish a school that was not run by the state. Kornél Dániel came up with a brilliant idea: to organize an association of friends of the museum. This non-governmental association became the proprietor of the school and was also responsible for the cult surrounding Szőnyi. From the early days until 1982, Lajos Végvári was an important shaper of and participant in the work of the school. His mindset left a deep imprint on the school's profile. Since then, the Association of the Friends of István Szőnyi continues to operate uninterruptedly and to fulfil the goals established at its foundation.

PIRINT ANDREA

## Végyári Lajos és a miskolci gyűjtemények

Végyári Lajos munkásságának utolsó periódusa Miskolc kulturális életének szolgálatában telt. 1971-ben telepedett le a városban, s halálig itt élt. Széles körű tevékenységet folytatott, amely a helyi kortárs képzőművészet támogatása mellett a közönségnevelésre és – a miskolci bölcsészképzés beindulásával – a felsőfokú oktatásra is kiterjedt. Kiállításokat rendezett, tárlatokat nyitott, előadásokat tartott, tanulmányokat és könyveket írt: a művészeti közélet meghatározó egyénisége volt. Sokirányú és hatékony munkásságának elismeréseként 1993-ban Miskolc város Pro Urbe-díjjal jutalmazta, 2001-ben Miskolc város díszpolgára lett. A kitüntetések önmagukért beszélnek.

Miskolci működésével párhuzamosan – további tíz évre – a Képzőművészeti Főiskola tanácskezelői pozícióját is megtartotta, így a borsodi megyeszékhelyen tulajdonképpen másodállást vállalt. Személyében olyan szakember érkezett a város érdekeit szolgálni, aki nemcsak tenni akart, de akinek minden kompetenciája (szakértelme, tekintélye, tapasztalata, kapcsolati hálója) meg volt ahhoz, hogy komoly eredményeket érjen el.

Dobrik István megfogalmazását idézve: „Ő volt a miskolci képzőművészeti muzeológia megteremtője”.<sup>1</sup> E kijelentés a Herman Ottó Múzeum 120 éves történetének ismeretében feltétlen igazolásra talál. A képzőművészeti gyűjtemény számára Végyári Lajos tevékenysége az aranykort hozta el. Munkássága alapjaiban változtatta meg a kollektív arculatát, mennyiségét és minőségét. E publikáció a „miskolci misszió” csupán egyik, de leginkább releváns területére, a muzeológusi eredményekre fókuszál.

Az aranykor fényereje az előzmények ismerete nélkül aligha mérhető le. Az a múzeumi gyűjtemény, amiről mai nap szerint beszélünk, három különálló kollektív 1970-es évekbeli összevonásával, majd ennek a „közös halmaznak” koncepciózus gyarapításával jött létre. Végyári Lajos Miskolcra településekor e kollektívok – a Herman Ottó Múzeum, a Miskolci Képtár és dr. Petro Sándor gyűjteményei – még egymástól független életet éltek.

A múzeum már az 1899-es alapításkor célul tűzte ki, hogy képtárat hozzon létre. Az első komolyabb szerzemények – így Fényes Adolf, Szinyei Merse Pál festményei – nagy reményekre adtak okot, a későbbi gyarapodást azonban a múzeumpártoló magánszemélyek felajánlásai, valamint a városban működő alkotóktól kapott ajándékok, illetve a tőlük való szerény vásárlások határozták meg. Tervszerű gyűjtés csak a hatvanas évek elejének tehetséges munkatársa, Zsadányi Guidó révén kezdett érvényesülni, halálával azonban a lendület megtört, s mi több, a gyűjtemény gazdátlan maradt. Végyári Lajos megérkezésekor a múzeum – s annak képtára is – a legsötétebb korszakát élte. 1967-ben

1 | Dobrik István: Délutáni beszélgetés Dr. Végyári Lajos művészettörténésszel 1989. március 17-én. In: *Levéltári Évkönyv*, XIV. Szerk.: G. Jakó Mariann, Veres László, Viga Gyula. Miskolc, Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltár – Herman Ottó Múzeum, 2006. 305.



1. Kondor Béla emlékkiállítás (részlet). Kamarás Jenő felvétele, 1977. Herman Ottó Múzeum, Képzőművészeti Adattár

a Papszeren álló múzeumépület fala a Szinva áradása miatt bedőlt. Kiállítóhely hiányában a teljes gyűjtemény hosszú évekre raktárba szorult.

A múzeum átmeneti működéséptelenségének is része lehetett abban, hogy Miskolc város Tanácsa 1969-ben saját képzőművészeti intézményt alapított. A Miskolci Képtár a Kossuth utcai régi iskolaépületben kapott helyet. Gyűjteménye azokból a művekből jött létre, melyeket a Városi Tanács – mint mecénás – a megelőző 15–20 év során a Miskolcon rendezett kiállításokról megvásárolt, s a hivatali helyiségek díszítése céljából magánál tartott. Mivel a város elsősorban a helyi művészetet kívánta patronálni, így a kollektív alkalom- és véletlenszerű gyarapodása is a miskolci alkotók iránti érdeklődésnek megfelelően alakult.

A Miskolci Képtár időszakos kiállításokkal kezdte funkcionálását, majd 1971-ben megnyílt a városi gyűjteményből válogató állandó kiállítás. A tárlatot a rövid ideig itt dolgozó Borbély László rendezte, aki értékelő tanulmányában mellébeszélés nélkül mutatott rá a gyűjtemény, s egyben a kiállítás hibáira: „Ez az anyag még részleteiben sem viseli magán valamiféle céltudatos gyűjtés nyomait. Egyszerűen létrejött ... [...] Kiállításunk anyagának túlnyomó hányada helyi művészeinket képviseli. Ennyire lehatárolva, izoláltan a hazai képzőművészet egészétől, egyetlen város sem kísérelt meg még gyűjteményt létrehozni. [...] Rá kell döbennünk, hogy a képtár létrehozásával, ennek az anyagnak az összegyűjtésével csak a kezdeti lépéseket tettük meg.”<sup>2</sup> Borbély László távozásával a probléma megoldását olyan szakember alkalmazásában látták, aki hosszú távra kötelezi el magát a képtár ügye mellett.

Végyári Lajos ekkor és erre a feladatra érkezett Miskolcra. A várost és annak képzőművészeti helyzetét már régebb óta jól ismerte. Seres János festőművész-barátja agitálására az ötvenes években szerepet vállalt Miskolc kulturális életében: előadásokat tartott a Seres alapította szabadegyetemen, 1956-ban, a II. Miskolci Országos Képzőművészeti Kiállítás katalógusába terjedelmes előszót írt. Látogatásai alkalmával jó kapcsolatokat épített ki az itt élő alkotókkal, a század első felének posztnagybányai igazodását folytató mesterekkel csakúgy, mint a modern szemléletet meghonosító újabb generáció tagjaival. Fialat párjával, Mäger Ágnes festőművésszel, az eleven és sokszínű kultúrájú várost közös életük számára kedvező helyszínekre találták.<sup>3</sup>

2 | *Városi Gyűjtemény*. Kiállítási katalógus. Szerk. Borbély László. Miskolc, Miskolci Képtár, 1971. 5–7.

3 | Végyári Lajos Miskolcra kötődő periódusáról: Dobrik István: Végyári Lajos és Miskolc. In: *Végyári Lajos*. (Általuk híres e város). Szerk.: Bán András, Kákóczki András. Miskolc, Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, 2010. 3–10.



2. A gyűjtemény új szerzeményeit bemutató időszakos tárlat megnyitója. Broczkó Tamás felvétele, 1974. Herman Ottó Múzeum, Fotónegatív Tár

a Képtárban szereplő fiatalabb művészek munkáit. Mivel a Képtár a miskolci és Borsod megyei képzőművészek alkotásait is kiállítja – s ezáltal eleget tesz a helyi művészet iránti kötelezettségnek – nyilvánvaló, hogy elsősorban ebből a képzőművész csoportból kell kiindulnunk, s az ő profiljukhoz megfelelő előzményeket kell kutatnunk és propagálnunk” – fejtette ki elképzeléseit 1973-ban.<sup>4</sup>

A kortárs gyűjtemény létrehozását célzó koncepciót a Művelődési Minisztérium, illetve a Képzőművészeti Alap is pártfogolandónak találta, és az ún. kétmillió vásárlások keretében a hetvenes évektől kezdődően számos festményt juttatott Miskolcra. 1972-ben válogatott alkotások kerültek a városba ezen az úton többek között Bartha László, Bálint Endre, Berki Viola, Deim Pál, Gerzson Pál, Kokas Ignác, Lakner László, Lóránt János, Sváby Lajos, Szentiványi Lajos életművéből.

A Miskolci Képtár új állandó kiállítása 1973-ban nyílt meg, melyen a fent említett művészek munkái is láthatók voltak. Végvári Lajos a kortársak mellett a modernizmus előzményeire is hangsúlyt helyezett. A 20. századi magyar festészetet felölelő tárlat anyagába a múzeumi képgyűjtemény színvonalas darabjait – Fényes Adolf, Iványi Grünwald Béla, Kmetty János, Mokry Mészáros Dezső, Réti István műveit – is bevonta. A modern művészet néhány nagy elődjének – így Aba-Novák Vilmos, Czöbel Béla, Derkovits Gyula, Egry József, Kernstok Károly – jelenlétét a Magyar Nemzeti Galériától letétbe vett alkotásokkal biztosította.

1974-ben a Miskolci Képtárat a Herman Ottó Múzeumhoz csatolták, s ezáltal a város két képzőművészeti közgyűjteményéből egy közös kollekciónak lett. Ettől kezdve a gyűjtemény hivatalosan

Végvári Lajos megbízása a Miskolci Képtár gondjának megoldására, profiljának kialakítására, működőképessé tételére szolt. Tekintettel a városban 1955-től rendszeresen megrendezett országos seregszemlékre,<sup>4</sup> melyeken a kortárs magyar művészet minden jelentős képviselője alkotásokkal szerepelt, a képtár gyűjteményének fejlesztését a régió határainak átlépésében, az „élő” hazai képzőművészetre való kiterjesztésben látta lehetségesnek és indokoltnak. „Koncepcióm szerint a Miskolci Képtár a kortárs művészet gyűjteménye. Ennek az elgondolásnak megfelelően az idősebb generáció és a közelmúlt mesterei közül azoknak az alkotásait gyűjtjük és mutatjuk be, akiknek művészete erőteljesebben befolyásolta



3. Enteriőr Dr. Petró Sándor miskolci otthonában. Kamarás Jenő felvétele, 1976. Herman Ottó Múzeum, Fotónegatív Tár

melyet hamarosan újabbak követtek. A Herman Ottó Múzeum Közleményeinek, évkönyveinek és önálló kiadványainak ettől kezdve a képzőművészet kiemelt tárgyköre lett.

A Miskolci Képtárra kidolgozott gyűjtési koncepciója az összevonással sem módosult, emellett szívügyének tartotta a grafikai kollekciónak kialakítását. A kézhez kapott gyűjteményben a képzőművészeti ágak közül mindenekelőtt a festészet dominált. A sokszorosító technikával készült lapok gyarapítása – összefüggésben a fiatal helyi művészek grafikai orientáltságával, valamint a biennálék megrendezésével – épp csak a megelőző években indult meg. Tekintettel a város képzőművészeti „félmúltjára”, és figyelembe véve a gyűjtés korszakbeli lehetőségeit, Végvári Lajos célkitűzése egy országos rangú grafikai gyűjtemény létrehozására irányult, amely a kortársak tevékenysége mellett a nagy grafikus elődök munkásságát is felöleli.

A grafikai gyűjtőtevékenységhez a Magyar Nemzeti Galéria és a Művelődési Minisztérium rokonszenvét is elnyerte. A fővárosi szervek jelentős átadásokkal támogatták a lendületes gyarapodást. A Megyei és Városi Tanács ugyancsak rendszeres mecénatúrát biztosított. A hetvenes évek során megszerzett jelentősebb tárgycsoportok közé tartozik Szőnyi István száz rézkarcának és Kondor Béla 180 művének kollekciónak, valamint F. Antal Elemér grafikusművész gyűjteménye, melynek többek között Aba-Novák Vilmos, Jándi Dávid, Patkó Károly, Mattis Teutsch János, Nemes-Lampérth József, Varga Nándor Lajos művei is részét képezik.

a Herman Ottó Múzeum Képtára nevet viseli, ugyanakkor mindmáig a Miskolci Képtár megnevezés is használatban maradt. A városi gyűjteménnyel együtt annak művészettörténész szakembere is a múzeumhoz került.

Az összevonással új feladatok vártak rá. Nevéhez fűződik az idők folyamán felgyülemelő múzeumi kollekciónak nyilvántartásba vételi elmaradásainak felszámolása, a műtárgyak szakszerű meghatározása. Kiragadott példaként említhető Deák-Ébner Lajos festménye, melyre leltározatlanul és erősen leromlott állapotban talált rá.<sup>6</sup> A művet 1974-ben tanulmányban mutatta be, ami az addig ismeretlen alkotást közkinccsre tette.<sup>7</sup> E publikáció volt a múzeum berkeiben született legelső írása,

4 | 1955-től: Miskolci Országos Képzőművészeti Kiállítások (1970 óta mindmáig Téli Tárlat), 1961-től: Országos Grafikai Biennálék (2008-tól mindmáig Miskolci Grafikai Triennále)

5 | Végvári Lajos: A Miskolci Képtár. *Művészet*, 1973/12, 28.

6 | Deák-Ébner Lajos: *Úton*, 1876–1880 között. Olaj, karton, 58,5x45 cm. Ltsz: 74.72.

7 | Végvári Lajos: Deák-Ébner Lajos ismeretlen párizsi festménye. In: *A Herman Ottó Múzeum Közleményei* 13. Szerk. Bodó Sándor, Szabadfalvi József. Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 1974. 73–77.



4. Tihanyi Lajos: *Kanyargós út, 1911 körül.* Olaj, vászon 53x60 cm. Ltsz.: 77.43. Vásárlás 1977-ben, a BÁV 42. képauciójáról. Szujó Imre Péter felvétele

nyekkel, közművelődési programokkal az érdeklődés folyamatos fenntartásáról gondoskodott. Az időszaki tárlatok a gyűjtési koncepciónak megfelelően a 20. századi magyar festészetre és grafikára fókuszáltak, hangsúlyt helyezve a helyi képzőművészet bemutatására is. A repertoárban jelentős mértékben épített a hazai köz- és magángyűjtemények anyagára, a szakma képviselőinek közreműködésére. A tárlatok több alkalommal a Magyar Nemzeti Galériával való együttműködés keretében valósultak meg. Az időszaki rendezvények emlékét következetesen megjelentetett leporellók őrzik. Az állandó kiállításokhoz gazdagon illusztrált, többnyelvű rezümét is tartalmazó katalógusokat állított össze.<sup>8</sup>

Az 1977-es esztendő döntő változást hozott a múzeumi gyűjtemény történetében. A neves miskolci orvos-műgyűjtő, dr. Petró Sándor (1907–1976) halálával a város tulajdonába, egyúttal a Herman Ottó Múzeum kezelésébe került magángyűjteményének képzőművészeti anyaga, amely fő iránya szerint a magyar nemzeti festészet mestereinek műveit foglalja magában. A többek között Mányoki Ádám, id. Markó Károly, Barabás Miklós, Borsos József, Benczúr Gyula, Lotz Károly, Székely Bertalan, Mészöly Géza, Munkácsy Mihály, Paál László, Szinyei Merse Pál, Rippl-Rónai József, Egry József, Derkovits Gyula, Aba-Novák Vilmos, Czóbel Béla életművéből is fontos alkotásokat felvillantó kollekcióban Csontváry Koszta Tivadar, Gulácsy Lajos, Ferenczy Károly munkásságát számosabb mű képviseli.

8 | *A XX. század magyar festészete a Miskolci Képtárban.* Végvári Lajos bevezetőjével. Borsodi Kiállítási Zetők 1. Szerk. Szabadfalvi József. Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 1975.; *Kondor Béla emlékkiállítás a Herman Ottó Múzeum Képtárában.* Végvári Lajos bevezetőjével. Borsodi Kiállítási Zetők 3. Szerk. Szabadfalvi József. Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 1977.

Végvári Lajos elsők között ismerte fel a fiatalon elhunyt Kondor Béla alkotói nagyságát, s irányító szerepet játszott miskolci emlékhelyének megteremtésében. A budapesti festő- és grafikusművész különösen szívesen tartózkodott a városban, részt vett a grafikai műhely munkájában. Barátokra, tanítványokra tett szert Miskolcon. Halálát követően budapesti műtermének berendezése, használati eszközei Miskolcra kerültek, s ezzel megvalósulhatott a művész állandó emlékkiállítás, amely a Kossuth utcai kiállítóhelyen 1975-től – többszöri átrendezéssel – 1989-ig állt. (1.kép)

Az állandó tárlatok épületében két terem időszaki kiállítások megrendezésére is lehetőséget adott. (2.kép) Az egymást váltó rendezvé-

A gyűjteményt Végvári Lajos már évek óta közelről ismerte, a gyűjtő felkérésére 1971-től kezdve katalogizálta a kollekciót, vizsgálta az egyes művek eredetiségét. Ahogy arra később visszaemlékezett: „Minden pénteken az egész napomat Petrónál töltöttem. Létrán állva fölmértem a képeket és elgondolkodtam, hogy ebből hogy lesz majd egyszer képtár. Petró állandóan hergelt, megérezve múzeumi elképzeléseimet. Szóba is került, hogy én nagyon szeretném, ha a Petró-gyűjtemény valahogy összeolvadna a mi gyűjteményünkkel...”<sup>9</sup> (3.kép)

Petró Sándornál azonban az ötlet nem talált pártfogásra. Az elképzelés csak a gyűjtő halála után – illetékmegváltás fejében – valósulhatott meg. A nemzeti festészet műkincseinek folyamatos láthatóvá tételére feltétlenül megoldást kellett találni, alkalmas kiállítóhely hiányában azonban 1977-ben csak egy időszaki tárlat mutathatta be az átvett kollekció válogatott darabjait.<sup>10</sup>

A Petró-gyűjtemény megszerzésével szükségszerűen módosult a múzeum állandó képzőművészeti kiállításának koncepciója. Végvári Lajos a Petró által kijelölt kronológia mentén, de a múzeumi törzsgyűjtemény klasszikus darabjait is beillesztve látta indokoltnak felépíteni a város új képtárát. Az előkészületek során – a rendelkezésre álló műtárgyak restaurátatása mellett – a kiállítás koncepciójába illeszthető anyag gazdagítását is sikerült elérnie, s ezt a minőségi gyarapításnak egy olyan csatornáján keresztül valósította meg, ami a vidéki múzeumok szemszögéből nézve alighanem azidőben is szenzációnak számított: aukciókon keresztül vásárolt.

1976–1977-ben a Bizományi Áruház Vállalat képaucióiról összesen 12 mű került a miskolci múzeumba, köztük Csók István, Ferenczy Károly, Gulácsy Lajos, Nagy István, Tihanyi Lajos festményei,<sup>11</sup> melyek utóbb az állandó kiállítás részévé váltak. (4.kép) E szerzeményezések minden szónál jobban kifejezik azt a tekintélyt, amit adottságai és eredményei alapján Végvári Lajos kivívott magának. A város és a megye vezetői, valamint Szabadfalvi József múzeumigazgató részéről teljes bizalmat kapott, s a bizalom mellé a gyűjteményépítéshez szükséges támogatást is elnyerte, illetve képes volt azt kicsikarni.

A képtár számára alkalmas tér 1980-tól, a múzeum új központi épületében, a mai Görgey úton állt rendelkezésére, s megnyílhatott a *Kétszáz év magyar festészete* című állandó kiállítás. (5.kép) Az azóta többször is átrendezett képtár mind a mai napig a Végvári Lajos által kialakított rendezési elvet követi. (6. kép)

9 | Dobrik István: „A művészet igazában van a szabadság világa.” Beszélgetés a hetvenéves Végvári Lajos művészettörténésszel. In: *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve XXVII. Tanulmányok a 70 esztendő Végvári Lajos tiszteletére.* Szerk. Szabadfalvi József, Viga Gyula. Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 1989. 10.

10 | *A Petró-gyűjtemény remekei.* Kiállítási katalógus. Szerk. Dobrik István. Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 1977. A bevezetőt Végvári Lajos írta. A kiállítást Dobrik István és Kamarás Jenő rendezte.

11 | Csók István: *Balatonpart*, 1932. Olaj, falemez, 93,5x100 cm. Ltsz.: 77.22.; Ferenczy Károly: *Rózsák kék babával*, 1901. Olaj, vászon, 39x55 cm. Ltsz.: 77.23.; Gulácsy Lajos: *Olivér megkéri Olivíát*. Olaj, vászon, 58x51 cm. Ltsz.: 77.24.; Nagy István: *Tájkép*. Olaj, vászon, 38x47 cm. Ltsz.: 77.42.



5. *Kétszáz év magyar festészete. Az 1980-ban megnyitott képtár részlete. Kamarás Jenő felvétele, 1982. Herman Ottó Múzeum, Fotónegatív Tár*



6. *A Herman Ottó Múzeum Képtára napjainkban (részlet). Baranczó Benedek felvétele, 2019.*

Noha a gyarapításban, s az állandó kiállításban is országos gyűjtőkört érvényesített, a régió képzőművészetének gyűjtésére kezdettől és mindvégig nagy hangsúlyt helyezett. A kortársak alkotásai mellett fontosnak tartotta a város hagyományainak, a Miskolchoz kötődő, lezárt életművek emlékeinek gyűjtését. Nagyra értékelte Mokry Mészáros Dezső különös művészetét, alkotásait már az 1973-ban nyíló állandó kiállításba is bevonta, majd igyekezett az életmű múzeumi képviselését gazdagítani. Jelentős eredménynek tartotta, hogy Ruttkay György hagyatékára 1983-ban, még időben sikerült felfigyelni.<sup>12</sup> Aggodalommal regisztrálta, hogy a miskolci művésztelep 1950 előtti működéséhez kapcsolódóan alig maradtak fenn, illetve alig ismertek konkrét alkotások. Gyűjteményfejlesztésének céltudatossága ismét csak egyedi példával fejezhető ki leginkább: mikor Barzó Endre 1926-ban született festménye, a miskolci alkotóperiódust összegző *A falu vasárnapja* a Bizományi Áruház Vállalat aukciós kínálatában feltűnt, a gyűjtemény számára megszerezte.<sup>13</sup>

Végvári Lajos 1974-től 1986-ig vezette a képzőművészeti osztályt. Ezt követően még további öt éven át a múzeum tudományos tanácsadója, főmunkatársa maradt. Egy gyűjtemény tekintetében elsősorban a minőség a mérvadó, ugyanakkor a számadatok sem érdektelenek. 1974-ben a Herman Ottó Múzeum képzőművészeti gyűjteménye valamivel több mint 1500 tételből állt. 1986-ban, osztályvezetőségének végére, a műtárgyak száma megközelítette a 14 ezret.

Muzeológusi munkájának a gyűjteményépítés mellett jelentős eredménye volt, hogy munkaközösséget hozott létre: tehetséges fiatal szakembereket gyűjtött maga köré, akik számára széles látókört biztosított. Dobrik István 1976–1982 között, Kárpáti László 1977-től 2011-ig, Goda Gertrud 1980-tól 2008-ig, Kishonthy Zsolt 1980-tól tíz éven át volt az osztály munkatársa. A maguk érdeklődése szerint mindannyian kutatómunkát végeztek, publikációkat jelentettek meg, kiállításokat rendeztek, jelentős eredményeket értek el a gyűjtemény gyarapításában és feldolgozásában. Végvári Lajos irányításával a képzőművészeti osztály tudományos műhelyként működött.

12 | Dobrik 1989. i. m. 12.

13 | Barzó Endre: *A falu vasárnapja*, 1926. Olaj, vászon, 60x73 cm. Ltsz: 77.38.

## Resume

ANDREA PIRINT

# Lajos Végvári and the Collections in Miskolc

In 1971, while still serving as Head of the Department of Art History at the Hungarian Academy of Fine Arts for ten years, Lajos Végvári moved to Miskolc. First as a part-time employee and later as a pensioner, he worked on boosting the world of fine arts in the Borsod region. Within his multi-layered work, his museologist efforts of managing, enlarging and presenting the fine arts collections of Miskolc are of particular significance. At the focus of the essay is the invaluable activity of Lajos Végvári, which defined the profile and fate of three collections. Following the merging of the fine art collection of the Herman Ottó Museum, the Miskolc Gallery, and the Petró Collection, in 1980 he organized the permanent exhibition, which surveyed 200 years of Hungarian painting at the Miskolc Museum. The museum, which has been renewed on several occasions since then, continues to adhere to conceptions that were originally developed by Végvári.

The background is an abstract composition of various shades of blue and white. It features numerous overlapping brushstrokes, some of which are circular or semi-circular, creating a sense of movement and depth. The colors range from a pale, almost white blue to a vibrant, saturated turquoise. The overall texture is rough and painterly, with visible grain and some darker spots, suggesting an aged or weathered surface.

AKTUÁLIS KUTATÁSOK

FÁBIÁN ZOLTÁN IMRE – ZOMBORÁCZ TAMÁS

## Újonnán feltárt festmény-együttes Unisz-anh thébai sziklasírjában (TT 413)

### A RESTAURÁLÁS JELENLEGI ÁLLAPOTA<sup>1</sup>

Egyiptomban, a Luxornál, a Nílus nyugati partján lévő temetőekben 1983. óta folynak rendszeres magyar ásatások. A területet Qurnának nevezik, és itt, 1995. óta, tehát már 25 éve a Hoha domb a helyszíne annak a kutatásnak, amelynek legutóbbi eredményeit szeretném most összefoglalni. A Hoha domb a temetők központi részén fekszik, a jól ismert műemlékek, a Királyok Völgye, Deir el-Bahari, Deir el-Medine és a királyi halotti templomok szomszédságában. (1. kép) A terület a legutóbbi időkig lakott volt, egy évtizede azonban az egyiptomi régészeti hatóságok a lakóházak többségét lebontották, hogy az ókori emlékek hozzáférhetőek legyenek a kutatás számára, majd – reményeik szerint – turisták számára is látogathatók legyenek.

A Hoha domb déli lejtőjén legalább hat, egymás fölötti sorban készítettek sziklasírokat és bennük illetve közöttük további temetkezőhelyeket az ókori Egyiptom történetének minden fontosabb korszakában. (2. kép) A kutatott terület a domb felső sírsorait foglalja magába, ahol a sziklasírok nagy sűrűségben készültek. A felszíni építmények mellett a sziklába mélyen benyúló, nagyobb helyiségek rendszerei, a halotti kultusz céljaira szolgáló, festményekkel, domborművekkel díszített termek, kamrák, a hosszú járatok, sírkamrák, illetve a bennük, közöttük kialakított sírok kutatásával valóban igen hosszú, évezredek, az ókori Egyiptom történetének szinte teljes egészét átívelő képet nyerhetünk a thébai temető e viszonylag kicsiny, mintegy 50 méter széles részének tükrében. Jelenlegi ismereteink szerint a temetőnek ez az egyetlen olyan része, ahol ilyen hosszú időn keresztül követhető szinte folyamatosan ez a történet.

A legkorábbi sziklasírok az Óbirodalom késői időszakából származnak, a Kr. e. 3. évezredből. Az eddig kimutatható legkésőbbi, a Ptolemaiosz Korból, a Kr. e. 2. századból származó temetkezések maradványai egy, a Ramesszida korban készült sír sírkamrájához vezető folyosóból kerültek elő, és a domboldal alsóbb részéről a római korból származók is.

A kutatás tehát a temető történetére irányul: adatokat gyűjtünk a kronológia és a temetőhasználat problémáinak tisztázásához, és az ide temetkező, többnyire előkelő személyek, családok azonosításához. A feltárással, a sírokat díszítő és kíséző gazdag feliratos, képi és tárgyi anyag dokumentálásával, a különböző korszakok temetkezési szokásainak változásai, halotti kultuszai, a túlvilágról alkotott elképzelései, a művészeti, építészeti technikák, illetve ezek évezredek hagyományai és

1 | A kutatást a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal pályázata (K 124322: „A thébai nekropolisz változásai: a thébai Nyugati Part régészeti és epigráfiai kutatása”), továbbá a Tempus Közalapítvány ösztöndíjakkal támogatja.



1. A thébai temetők központi része a modern építmények lebontását követően. A körvonallal jelölve a Hoha domb. (Fa Marianna felvétele, 2013.)



2. A feltárás alatt álló sírok maradványai a Hoha domb déli lejtőjén. (Fa Marianna felvétele.)

tevesebben beszámolni, nem szűkebb, restaurátori szempontból, hanem azt szeretném bemutatni, hogy egyáltalán miről is van szó. Az ásatási területünkön található a Kr. e. 3. évezredből származó négy ismert sziklasír közül kettő, Unisz-anh és Szeni sírja (TT 413, TT 185).

Unisz-anh sírja a thébai temetők legkorábbi ismert, festményekkel díszített sziklasírja. Egy részét az 1960-as években Mohamed Szaleh, a kairói Egyiptomi Múzeum későbbi legendás igazgatója már feltárta és publikálta, még ifjú, helyi inspektorként. Innen ismerjük a tulajdonos személyét, aki a Kr. e. 23. század táján ennek a területnek a legfőbb ura volt, és további, a központi, állami apparátusban is fontos címeket viselt. A sír területén azonban a későbbi korszakokban további sírkamrákat véstek a sziklába, és az óbirodalmi építészeti emlékek és tárgyi leletek mellett főként az Újbirodalom és a Harmadik Átmeneti Kor idejéből származókat is fel tudunk tárni, illetve vizsgálni.

újításai vizsgálhatók. Emellett az is cél, hogy a feltárt emlékekben helyreállítási, restaurálási munkát is végezzünk.

A kutatásba, más szakemberek, egyiptológusok, régészek, építészek, antropológusok mellett a Magyar Képzőművészeti Egyetem művészhallgatói is bekapcsolódtak. Eddig 12 restaurátor, grafikus, szobrász, látványtervező hallgatónak volt módja egyiptomi terep-tapasztalatokat szerezni, és jövőre újabb tanítványaink fognak bekapcsolódni.

Feladataik elsősorban a leletdokumentációs eljárásokkal kezdődnek, de az utóbbi években a falfestmények és domborművek restaurátori vizsgálatában és a helyreállításban is részt vesznek. A tárgyi leletek dokumentálásának fortélyait szemináriumaimon is gyakoroltattam, akik tehát eljönnek Egyiptomba, már valamennyire ismerik az ezzel kapcsolatos konvenciókat. És ennek azután születnek művészi melléktermékei is, illetve a további művészeti tevékenységükre is hatással lehetnek.

A kutatott területünknek az egyik sírjáról, illetve annak helyreállítási munkáiról szeretnék most részle-





3a–b. Unisz-anh sziklasírjának (TT 413) alaprajza és metszetei. (Szentirmai Boglárka felmérése és rajzai alapján.)

Az utóbbi négy évben a sziklasír további, szinte minden termék, járatának, sírkamráinak feltárására is volt mód. Új alaprajzokat, metszeteket készítettünk, a leleteket feldolgoztuk (3.a–b kép). A sziklasírról így kiderült, hogy két nagyobb helyiségből és további mellékkamrákból áll. A két nagyobb helyiség plafonja leomlott. A külső, bejárati terem homlokzata pilléres, két pillérral támasztották alá a homlokzatot. Ez az építészeti megoldás megfigyelhető a korabeli, központi, szakkarai síroknál is, és itt, Thébában, a közel egykorú Szeni-sírban (TT 185) is ezt alkalmazták. Az oszlopközöket egy későbbi korszakban vályogtégglakkal elfalazták, és itt, a bejárati pillérek fölött, a 18. dinasztia korában, közel egy évezreddel később, a Kr. e. 15. században egy festményekkel díszített vályogtégla szentélyt építettek, melynek a hátfala azután leégett, és leomlott. A pilléres bejárati terem keleti oldalán, szintén oszloppal alátámasztva, tehát két bejárattal nyílnak oldalkamrák a szomszédos, a vályogtégla szentélyhez hasonlóan egy, a 18. dinasztia korában készített sír sziklába vágott előudvara alá. Unisz-anhnak két oldalkamrája nyílik itt egymásból. A belső, keletinek a fala átszakadt akkor, amikor a Harmadik Átmeneti Korban, legvalószínűbben a 8–7. században egy aknasír oldalhelyiségeit vajták a szomszédos sír előudvarában. Unisz-anh oldalkamráiban eddig két kisebb sírkamra lejárátát tudtuk azonosítani, de ezek feltárása még további feladat. A belső teremből három hasonló, díszítetlen sírkamra-lejárát nyílik, ahol Mohamed Szaleh Óbirodalomra keltezhető anyagot is talált. Ha az öt sírkamra valóban közel egykorú, akkor feltehetőleg Unisz-anh családját is ide temették.

A belső terem hátfalán nyílik egy olyan kamra, melynek padlója jóval magasabban van, mint a teremé, és ennek hátfalát is festett áldozati jelenetek díszítik. Ennek az emelt padlójú kamrának a funkciója nem világos, párhuzamai csak a többi három thébai közel egykorú sírban találhatók meg; Mohamed Szaleh áldozati kamrának nevezte.

Ami Unisz-anh leszakadt plafonú külső termék feltárásakor – bár nem meglepő – újdonság volt az, hogy a terem hátfalán, egy újabb, monumentális festmény-együttest került elő (4–5. kép). Ennek szélessége több mint öt méter.

Az idén a terem homlokzatának egyik pillérét is sikerült feltárni (6. kép). Ez igen nehéz munka, különösen a helyszűke miatt, mert fölötte áll a 18. dinasztia korából származó, festményekkel díszített vályogtégla szentély, amit szintén meg kell őriznünk. A pillér domborművét, melyen Unisz-anhot ábrázolták, tisztítottuk, kezeltük két egyiptomi restaurátor közreműködésével, és innen is kerültek elő óbirodalmi leletek.

Az újonnan feltárt festmények tisztítása, konzerválása már évek óta folyik. A leszakadt mennyezetű helyiségben, a festmények védelméül – több hasonló kísérlet után – ideiglenesen szárnyékot építtettem, ahol a munkakörülmények is – amennyire ez a sivatag szélén lehetséges – kedvezőbbek.

A festmények a sír belső helyiségébe vezető ajtó két oldalán vannak, ahol a bejárat melletti falszakaszok leomlottak. Ezt a falrészlet annak idején Mohamed Szaleh belülről, ahonnan hozzá tudott férni, elfalazta, hogy a törmelék ne omoljon az általa feltárt helyiségre, és ahol megmaradt, a sziklaplafon is szilárd maradjon. Az idén, 2019-ben, az egyiptomi szakemberek segítségével megnyitottuk ezt a bejáratot, és a leomlott részeket kővel felfalaztuk, mégpedig – a Mohamed Szaleh által alkalmazott cementes kötés helyett – kevésbé szilárd kötéssel, hogy az esetleges későbbi módosítások során egyes részek eltávolíthatóak, vagy kiválthatóak legyenek (5. kép).

A bejárat mindkét oldalán egyébként a sziklát úgy vészték ki, hogy az nem függőleges, hanem befelé, az ajtó tengelye felé dől. Valószínűleg ennek kiegyenlítésére vályogtégla ajtókereteket készítettek. Így a bejárat csupán 60 cm széles.

A terem hátfalát úgy vészték, hogy az kövesse a kelet-nyugati irányú szikla-eret, így igen sima felületet hoztak létre, vésőnyomok alig maradtak, és a festmények készítésekor alig kellett alapozni.

A festmények két nagyobb egységet alkotnak, a bejárat oldalain, az Óbirodalom jellegzetes tematikai repertoárjából válogatva, de a korszak provinciális művészetének kidolgozásában, ami még becsesebbé teheti ezeket az alkotásokat, melyek a thébai művészet legkorábbi ismert emlékei.

A jobb oldalon Unisz-anh, botjára támaszkodva, gyermekei kíséretében szemléli a birtokain folytatott munkát. Unisz-anh jellegzetes testhelyzete az Óbirodalom korából származó sírokban akkor fordul elő, amikor nem áldozatokat fogad, hanem ilyen, a mindennapi élethez kapcsolódó jeleneteket szemléli. Unisz-anh mögött egyik fiának lábai maradtak fenn a festményen.



4. Unisz-anh sírjának festményei a bejárati terem hátfalán, feltárásukat követően, 2016-ban.



5. Unisz-anh sírjának festményei a restaurálás idején, 2019-ben. (Orthofotó: Pokorni László.)



6. Unisz-anh feltárt homlokzati pillére 2019-ben. (Zomborác Tamás felvétele.)



Unisz-anh festményeinek részlete a kőtöredékek visszaillesztését követően, 2019-ben. (Zomborác Tamás felvétele.)

lévő újbirodalmi sírból származik (TT 184: Nefermenu, 19. dinasztia és TT 412: Qen-Amon, 18. dinasztia), de 65 töredékről feltételezhetjük, hogy Unisz-anh festményeinek lehettek részei. A festmény-analógiák alapján megkíséreltük meghatározni a töredékek helyzetét a festményeken. A könnyebben illeszthető darabokat az idén, 2019-ben már vissza is építettük.

A felső képsávokban állatok sorait illetve hajrását láthatjuk, marhákat és szamarakat, ahol a képek különböző, életszerű mozdulatokat örökítenek meg. Az alsó képsávokban alulról haladva, a szántás és vetés, majd a sarlós aratás, illetve az összegyűjtött kék halomba hordásának képei láthatók. Legfölülre pedig egy hieroglif kísérszöveget festettek, melynek fennmaradt egyetlen sorából most csupán néhány jel értelmezhető.

A bejárat másik oldalán, tehát a bejáratától jobbra, az ún. mocsári halászat és madarászat jelenetét lehet azonosítani. Unisz-anh két, egymással szemben ábrázolt bárkában, családja kíséretében, egyrészt két halat szigonyoz meg, ahol előtte két birkózót is ábrázoltak, másrészt bumeráng-szerű dobófával vadászik a növények között megbúvó madarakra. A megszigonyozott két hal fölött, a vízinövények alatt két madár körvonalai sejlenek, a szigonyos Unisz-anh mögött pedig legalább egy fiát is ábrázolták. A baloldali, madarászó Unisz-anh első kezében egy további, már elejtett madár van, hátsó keze – talán egyelőre – alig látszik, mellyel a dobófát lendíti. Mögötte azonban már többé-kevésbé sikerült letisztítani azt az álló nőalakot, aki első kezében egy újabb madarat, hátsó kezében pedig virágot tart. Ebben a pozícióban a sír tulajdonosának hitvesét, esetleg leányát szokták ábrázolni, itt sajátosan az általában férfiakra jellemző vörös testszínnel.

A bárkák alatt a vízben úszó halakat ábrázolták, szám szerint hetet. A jelenet fölött pedig egy olyan hieroglif felirat olvasható, legalábbis bizonyos részei, melyből négy sor azonosítható. Valószínűsíthető, hogy ez a szövegrész és az ajtó másik oldalán fennmaradt hieroglif jelcsoportok egyazon szöveghez tartoztak, melyet az ajtó fölötti falszakaszra festettek, tehát egy hosszabb felirat részei.

A körzet feltárása során számos díszített kőtöredék került elő, eddig 219-et regisztráltunk, melyek egy részét már Mohamed Szaleh is gyűjtötte és raktározta. A díszített kőtöredékeket négy csoportba tudtuk osztályozni. Az egyelőre azonosíthatatlanok mellett, többségük két, szintén a kutatott területen



8. A hieroglifszöveg Unisz-anh festményén 2019-ben. (Zomborác Tamás felvétele.)

Különös jelentősége lehet a hieroglif feliratnak (8. kép). A szövegnek, különösen a kőtöredékek történet kiegészítéssel az lehet a jelentősége, hogy olyan formulákat tartalmaz, melyek az önéletrajzi szövegek jellegzetes elemei:

<sup>(2)</sup> [... ... azon] az úton, melyen az áldottak járnak [... ...]

<sup>(3)</sup> [... ...] ... hajózott ... ... áldottként [... ...]

<sup>(4)</sup> [... ...] Mert én olyan vagyok, akit atyja szeretett, és anyja dicsért, az áldott, akinek nagy neve: [... Unisz-anh]

Ez tehát a thébai sírok közül a legelső életrajzi felirat, mely megelőzi a szintén általunk feltárt, szomszédos, közel kortárs sír (TT 185: Szeni) hosszabb, hasonló jelegű szövegét. Amennyiben a restaurátori munka eredményeképp Unisz-anh szövegének további részei is értelmezhetővé válnak majd, akkor nem csupán a formulák ismeretének és használatának kérdéséhez nyújthat ez újabb adatokat, hanem talán konkrét történeti és nyelvészeti forrásként is kezelhető lesz.

Eleddig a 65 ismert kőtöredékből 26-ot sikerült a festményhez illeszteni, és a feltárás is folytatódik, további darabok is előkerülhetnek az ásás során. Ehhez kapcsolódnak az eljövendő feladatok. Ha valóban számíthatunk további festménytöredékekre, akkor azokat dokumentálni, elemezni kell, és meg kell találni a helyüket. Számos, egyelőre nem pontosan illeszthető, de már lokalizálható darab is visszaépítésre vár, remélhetőleg további kiegészítésekkel. Elsősorban a botos Unisz-anh oldalán, ahol az is bizonyossá vált, hogy az álló alak mögött nem egy, hanem három kisebb alakot, a fiait ábrázolták.

Úgy tervezzük, hogy a töredékek visszaillesztését követően a biztosnak tűnő festményelemeket vonalrajzzal jelöljük majd a vakolaton, hogy a festmények összefüggései egyértelműek legyenek a néző számára.

A szennyeződések, só-kicsapódások kezelése, a lepattogó kőszilánkok rögzítése még évekig tartó munkát vetít elénk, és a végleges megoldások kidolgozása is legfeljebb folyamatban van, tehát a festmények restaurálása eltarthat még egy darabig a thébai temetők legkorábbi ismert díszített sziklasírijában.

### A kutatás eddigi eredményeiről szóló közlemények:

Bartos Zoltán: Ein moderner Brief aus dem TT 185. In: *Now Behold My Spacious Kingdom: Studies Presented to Zoltán Imre Fábíán On the Occasion of His 63<sup>rd</sup> Birthday*. Szerk. Németh Bori. Budapest, l'Harmattan, 2017, 119–126.

Darvas Noémi: A thébai Nefermenu sír (TT 184) körzetének feltárása során előkerült koporsótöredékek és egyéb fa tárgyak vizsgálata és értelmezése. *Orpheus Noster*, II/1. 2010, 5–16.

Fábíán Zoltán Imre: Preliminary Report on the First Two Seasons in Theban Tomb 184 (Nefermenu). *Studien zur altägyptischen Kultur*, 24. 1997, 81–102.

Fábíán Zoltán Imre: Did They Say 'Yes' in the 19<sup>th</sup> Dynasty Version of Book of the Dead 145? *Specimina Nova Dissertationum ex Instituto Historico Universitatis Quinqueecclesiensis (De Iano Pannonio Nominatae)*, XV. 1999, 13–25.

Fábíán Zoltán Imre: Harper's Song Scene in the Tomb of Nefermenu (TT 184). *Specimina Nova Dissertationum ex Instituto Historico Universitatis Quinqueecclesiensis*, XVI. 2000/2002, 1–13.

Fábíán Zoltán Imre: Stripes in Dados for Dating New Kingdom Theban Tombs? In: *A Tribute to Excellence: Studies Offered in Honor of Ernő Gaál, Ulrich Luft, László Török*. Studia Aegyptiaca XVII. Szerk. Bács Tamás A. Budapest, La Chaire d'Égyptologie de l'Université Eötvös Loránd de Budapest, 2002, 217–224.

Fábíán Zoltán Imre: Nefermenu (TT 184), April 2003. *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 79. 2005, 41–59.

Fábíán Zoltán Imre: Nefermenu kormányzó sziklasírja a Khokha-domb déli lejtőjén. *Ókor*, IV/4. 2005, 60–67.

Fábíán Zoltán Imre: Another Pyramid of El-Khokha. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 46. 2006, 39–58.

Fábíán Zoltán Imre: Theban Tomb 184 (Nefermenu) and the Upper Section of the South Slope of El-Khokha Hillock – 2005. *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 58. 2007, 1–42.

Fábíán Zoltán Imre: The Opening of the Mouth Ritual in the Theban Tomb of Nefermenu (TT 184) and Other Post-Amarna Monuments (The „El-Khokha Tomb-Group”). In: *Cultus Deorum: Studia religionum ad historiam: De Oriente Antiquo et Regione Danuvii praehistorica: In Memoriam István Tóth*. Szerk. Szabó Ádám–Vargyas Péter. Budapest, Pécsi Tudományegyetem, Ókortörténeti Tanszék, 2008/1, 29–96.

Fábíán Zoltán Imre: A Halottak Könyve a thébai nekropolisz újbirodalmi sírjaiban. *Ókor*, 7, 2008/1–2, 28–42.

Fábíán Zoltán Imre: A thébai el-Hoha domb déli lejtőjének feltárása Nefermenu TT 184 számú sziklasírjának körzetében – 2009. *Orpheus Noster*, 1. 2009, 5–32.

Fábíán Zoltán Imre: Paintings of a Mud Brick Chapel from the 18<sup>th</sup> Dynasty in the Theban Necropolis. In: *Pietas non sola Romana: Studia memoriae Stephani Borzsák dedicata*. Szerk. Czeglédy Anita et al. Budapest, Typotex–Eötvös Collegium, 2010, 473–500.

Fábíán Zoltán Imre: Paintings of a Mud Brick Chapel from the 18<sup>th</sup> Dynasty in the Theban Necropolis. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 50. 2010, 1–26.

Fábíán Zoltán Imre: A thébai el-Hoha domb déli lejtőjének feltárása Nefermenu TT 184 számú sziklasírjának körzetében – 2010. 1. rész: Qurna egy sarka. *Orpheus Noster*, III/1. 2011, 5–26.

Fábíán Zoltán Imre: Epigraphy in TT 184 (Nefermenu). In: *Proceedings of the Colloquium on Theban Archaeology at the Supreme Council of Antiquities, November 5, 2009*. Szerk. Zahi Hawass–Bács Tamás A.–Schreiber Gábor. Cairo, The American University in Cairo Press. 2011, 43–55.

Fábíán Zoltán Imre: Egyetlen barátok az óbirodalmi Thébában: Az el-Hoha domb déli lejtőjének feltárása Nefermenu TT 184 számú sziklasírjának körzetében – 2010. *Ókor*, 11/2. 2011. 43–63.

Fábíán Zoltán Imre: News from Old Kingdom Thebes. In: *From Illahun to Djeme: Papers Presented in Honour of Ulrich Luft*. British Archaeological Reports IS 2311. Szerk. Bechtold Eszter–Gulyás András–Hasznos Andrea. Oxford, Archaeopress, 2011. 43–53.

Fábíán Zoltán Imre: A 18. dinasztia idején épült thébai vályogtéglá szentély rekonstrukciós kísérletei. *Orpheus Noster*, IV/4. 2012, 17–47.

Fábíán Zoltán Imre: Feltárás az el-Hoha domb déli oldalán a TT 184 számú sír (Nefermenu) körzetében – 2013. *Orpheus Noster*, VI/2, 2014. 7–71.

Fábíán Zoltán Imre: Attempts of Reconstruction of an Eighteenth Dynasty Mud Brick Mortuary Chapel in the Theban Necropolis. In: *Publications of the Office of the Hungarian Cultural Counsellor in Cairo 2014–2015: Current Research of the Hungarian Archaeological Mission in Thebes*. Szerk. Bács Tamás A.–Schreiber Gábor. Cairo, The Office of the Hungarian Cultural Counsellor in Cairo, 2015, 23–41.

Fábíán Zoltán Imre: Egy késő-óbirodalmi vidéki előkelőség kísérete: Szeni-iqer áldozathozói (TT 185). In: *Európé égisze alatt: Ünnepi tanulmányok Fekete Mária hatvanötödik születésnapjára kollégáitól, barátaitól és tanítványaitól*. Ókor–történet–írás 4. Szerk. Csabai Zoltán–Szabó Ernő–Vilmos László–Vitári-Wéber Adrienn. Pécs–Budapest, Pécsi Tudományegyetem Ókortörténeti Tanszék–l'Harmattan, 2015, 43–53.

Fábíán Zoltán Imre: Egy ókori egyiptomi sírról. In: *Térhatások, hatásterek: szuggesztív környezeti kommunikáció*. KívülBelül. Szerk. Düll Andrea–Varga Katalin. Budapest, l'Harmattan, 2015, 493–522.

Fábíán Zoltán Imre: Feltárás az el-Hoha domb déli oldalán a TT 184 számú sír (Nefermenu) körzetében – 2014. *Orpheus Noster*, VIII/2. 2016, 7–43.

Fábíán Zoltán Imre: Feltárás az el-Hoha domb déli oldalán a TT 184 számú sír (Nefermenu) körzetében – 2015. *Orpheus Noster*, IX/1. 2017, 7–77.

Fábíán Zoltán Imre: Re-use and Modification of a Saff-tomb on the South Slope of el-Khokha, Thebes. In: *Burial and Mortuary Practices in Late Period and Graeco-Roman Egypt: Proceedings of the International Conference held at the Museum of Fine arts, 17-19 July 2014*. Szerk. Kóthay Katalin Anna. Budapest, Museum of Fine Arts, 2017, 85–92.

Fábíán Zoltán Imre: The Autobiographic Inscription of Seni-iqer (TT 185), a Theban Dignitary of the Late Old Kingdom – 2016. In: *Across the Mediterranean — Along the Nile: Studies*

in *Ancient Egypt, Nubia, and Late Antiquity Dedicated to László Török on the Occasion of His 75<sup>th</sup> Birthday*. Szerk. Bács Tamás A.–Bollók Ádám–Vida Tivadar. Budapest, Institute of Archaeology, Research Centre for the Humanities Hungarian Academy of Sciences, 2018/1, 216–224.

Fábián Zoltán Imre: Feltárás a thébai el-Hoha domb deli oldalán a TT 184 számú sír (*Nefermenu*) körzetében – 2016. *Orpheus Noster*. (Kiadás alatt)

Fábián Zoltán Imre: Further News from Thebes – 2017. In: *Proceedings of the Conference „Beyond Memphis – The Transition of the Late Old Kingdom to the First Intermediate Period as reflected in Provincial Cemeteries” – Würzburg, 31 August–3 September 2017*. Orientalia Lovaniensia Analecta. Szerk. Eva Lange–Marleen De Meyer. Leuven, Peeters Publishers. (Kiadás alatt)

Fábián Zoltán Imre: Figurális osztrakon áldozati- és bankett-jelenet ábrázolásával *Qen-Amon* thébai sírjának (TT 412) körzetéből. *Orpheus Noster*. (Kiadás alatt)

*Hungarian Excavations in the Theban Necropolis: A Celebration of 102 Years of Fieldwork in Egypt: Catalogue for the Temporary Exhibition in the Egyptian Museum, Cairo, November 5, 2009 – January 15 2010*. Kiállítási katalógus. Szerk. Bács Tamás A.–Fábián Zoltán Imre–Schreiber Gábor–Török László. Budapest, Department of Egyptology, Institute of Classical Studies, Eötvös Loránd University, Hungary, 2009.

László Orsolya: „From chaos to coherence”: anthropological analysis of commingled human remains from Tomb Saff-1 at El-Khoha Hill in Qurna. In: *Proceedings of the conference held between 17<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> of July 2014 by the Museum of Fine Arts, Budapest*. Szerk. Kóthay Katalin Anna. Budapest, Museum of Fine Arts, 2017, 91–102.

László Orsolya: A case of neurogenic paralysis from Tomb Kamp -43-, Thebes, Egypt. In: *Now Behold My Spacious Kingdom: Studies Presented to Zoltán Imre Fábián On the Occasion of His 63<sup>rd</sup> Birthday*. Szerk. Németh Bori. Budapest, l'Harmattan, 2017. 69–81.

László Orsolya: A possible case of pituitary dwarfism from Thebes, Egypt – Poster. *22<sup>nd</sup> European Meeting of the Paleopathology Association, 28.08-01.09.2018, Zagreb*. Horvátország.

Mekis Tamás: Données nouvelles sur les hypocéphales. *Kút*, VII, 2008/2, 34–80.

Mekis Tamás: Two Hypocephali and Some Other Ptolemaic Finds from Theban Tomb (Kampp) -43-. *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, 37. 2010, 9–37.

Németh Borbála: Set of funerary scarab and Sons-of-Horus amulet [Cat. 46.], Set of wooden Sons-of-Horus amulets [Cat. 47.]. In: *Hungarian Excavations in the Theban Necropolis: A Celebration of 102 Years of Fieldwork in Egypt: Catalogue for the Temporary Exhibition in the Egyptian Museum, Cairo, November 5, 2009 – January 15 2010*. Kiállítási katalógus. Szerk. Bács Tamás A.–Fábián Zoltán Imre–Schreiber Gábor–Török László. Budapest, Department of Egyptology, Institute of Classical Studies, Eötvös Loránd University, Hungary, 2009, 110–113.

Németh Borbála: Egy aknasír és ami benne van: egy másodlagos temetkezés története a thébai el-Hoha dombon. *Orpheus Noster*, II/1. 2010, 17–25.

Németh Borbála: Letters from Gurna: The mix-and-match game of an excavation. In: *From Illahun to Djeme: Papers Presented in Honour of Ulrich Luft*. British Archaeological Reports IS 2311. Szerk. Bechtold Eszter–Gulyás András–Hasznos Andrea. Oxford, Archaeopress, 2011, 183–188.

Németh Borbála: Tér és idő a thébai nekropoliszban. *Ókor*, XI/1. 2012. 17–21.

Zsom Dorottya: „Tedd szerelmét szívébe, hogy ne tudjon aludni, ne tudjon enni, ne tudjon inni!” Egy arab szerelmi amulett a thébai nekropoliszból (TT 184). *Orpheus Noster*, IX/2. 2017, 78–100.

Zsom Dorottya: An Arabic love charm found at the excavations in the area of Theban Tomb 184. In: *Now Behold My Spacious Kingdom: Studies Presented to Zoltán Imre Fábián On the Occasion of His 63<sup>rd</sup> Birthday*. Szerk. NÉMETH Bori. Budapest, l'Harmattan, 2017, 222–244.

## Resume

ZOLTÁN IMRE FÁBIÁN – TAMÁS ZOMBORÁCZ

# Recently explored paintings in the Theban tomb of Unis-ankh (TT 413)

## THE PRESENT STATE OF THE RESTORATION

One of the sites of the Hungarian excavations in Egypt is the El-Khokha hillock in the Theban necropolis, where the most ancient decorated rock-cut tombs of the area can be found. On the southern slope of the hillock, 14 decorated tombs and further burial places in and around them have been excavated since 1995. In this work, the students and former students of the Hungarian University of Fine Arts have also been taking part since 2007. The tomb of Unis-ankh is the most ancient monument that we know of in the Theban necropolis, which was created towards the end of the Old Kingdom. The restoration of the monumental paintings was started soon after their exploration and in 2019, several of the painted fragments found during the excavation were fitted back in their original places. This paper summarizes this procedure and its results.

FEHÉR ILDIKÓ

## Giotto vagy Stefano Fiorentino?

A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM ASSISIBŐL SZÁRMAZÓ  
FALKÉPTÖREDÉKE A LEGÚJABB KUTATÁSOK TÜKRÉBEN

A falról leválasztott kis méretű *Női portré* a Szépművészeti Múzeum gyűjteményének egyik legkülönlegesebb, sok szempontból egyedülálló darabja, amely mind festői kvalitásával, mind pedig származásával olyan művészeti értéket képvisel, amellyel ritkán találkozunk Itálián kívüli európai gyűjteményekben. (1. kép) Jelentőségét az adja, hogy ez az egyetlen fennmaradt, ismert részlete annak a *Gloria Celeste* jelenetnek, amely egykor Assisiben, a Szent Ferenc sírja föléd épített bazilika alsó templomának szentélyfalára festettek. Az egykori összetett kompozíció a Trecento idején és az azt követő évszázadokban a templom egyik legmonumentálisabb jelene volt, Szent Ferenc megdicsőülését ábrázolta és a bazilika teljes festészeti, ikonográfiai programjának egyféle tartalmi csúcspontját alkotta. A budapesti töredék festészeti részletei nem hagynak kétséget afelől, hogy egy első vonalbeli mester munkája, aki rendkívül gyakorlottan használta a reneszánsz idején legnehezebb festési technikának tartott freskó festészetet.

A félprofilból ábrázolt a női fej enyhén balra, felfelé tekint. A fejet fehér kendő veszi körbe, ami ugyanolyan fehér színű mint a ruhája, ami természetes módon gyűrődik a nyaka körül. Az arc és az orr kontúrja vörös vonallal van megerősítve, ami kiemeli ezeket a formákat a világos háttérből, a szemek barnák. Balra tőle egy fedetlen nyak részlete és egy rövid, vörös hajfürt. Feltűnik egy okkersárga színű nimbusz töredéke is, ami egykor kissé plasztikusan lehetett kialakítva. Ennek a töredék figurának a ruhájából nem maradt fenn festett felület.

A festmény Ipolyi Arnold tudós püspök és műgyűjtő ajándékként került a Szépművészeti Múzeum jogelődjének tekinthető Országos Képtár gyűjteményébe több más festménnyel együtt 1872-ben.<sup>1</sup> Ő Johann Anton Ramboux (1790 – 1866) híres kölni műgyűjteményének elárverezésén vásárolta meg 1867-ben.<sup>2</sup> Rambouxhoz nagy valószínűséggel Cav. Francesco Antonio Frondini (1759 – 1841) Assisiben lévő gyűjteményéből kerülhetett a freskótöredék néhány évtizeddel

korábban.<sup>3</sup> A Szépművészeti Múzeum gyűjteményében lévő falról leválasztott itáliai festmények sajátos módon általában a múzeumba való bekerülésük után meglehetősen későn váltak ismertté az itáliai művészettel foglalkozó szakemberek számára. Ez alól egy szerencsés kivételt jelent ez a portré. A festmény provenienciája, magas művészi kvalitása, finom kidolgozása hamar magára a vont a kutatók figyelmét: J. Archer Crowe és G. Battista Cavalcaselle az itáliai művészet történetéről szóló, az 1860-as években, több nyelven megjelent publikációja óta gyakran véleményt alkotnak a töredék ikonográfiai vagy az attribúciós kérdéseiről azok, akik kutatásaik során valamilyen megközelítésben érintik Giottónak az assisi bazilika altemplomában való működésének problémakörét.<sup>4</sup>

A töredéknek az assisi alsótemplomból való származása nem vitatott, azonban eltérő véleményekkel találkozunk avval kapcsolatban, hogy a festészeti dekorációnak pontosan melyik részéhez vagy jelenetéhez tartozhatott eredetileg a kép, illetve, hogy kit ábrázol. (2. kép) Alapvetően három



1. Női fej, Szépművészeti Múzeum, ovális tölgyfakereetre fesztett rézdróthálával erősített gipsz ágyba ültetett falkép, az ovális forma legnagyobb kiterjedése: 27x15,5 cm, Ltsz.: 30. fotó©Szépművészeti Múzeum 2019

1 | Amikor Ipolyi Arnold (1823 – 1886) beszercebányai püspök 1872-ben az Országos Képtár számára felajánlotta műgyűjteményének egy részét, a kellő szakértelem biztosítása érdekében felkért egy bizottságot a műtárgyak kiválasztására, melynek például Pulszky Ferenc, Ráth György és Henszlmann Imre is a tagjai voltak. Cséfalvay P.: Ipolyi Arnold, a műgyűjtő. In: *Ipolyi Arnold emlékkönyv*. Szerk.: Cséfalvay P. – Ugrin E., Budapest, 1989, 93 – 115.

2 | *Catalog der Nachgelassenen Kunst-Sammlungen des Herrn Johann Anton Ramboux, Conservator des städtischen Museums in Cöln*. Cologne, J. M. Heberle (H. Lempertz), 1867. 29.

3 | Ramboux maga írja 1862-es katalógusában, hogy Frondinitól került hozzá a festmény: „...kam aus dem Besitz des Sig. Cav. Frondini in den meiningen; ...” *Catalog der Gemälde alter italienischer Meister (1221 – 1640) in der Sammlung des Conservators J.A. Ramboux*, Köln, 1862, n. 29. 8. Ramboux 1835 és 1836-ban hosszabb időt töltött Assisiben, elképzelhető, hogy ekkor került hozzá a töredék.

4 | Crowe, J. A. – Cavalcaselle, G. B.: *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, London, 1864, I. 250, 2. lábjegyzet, 1869, I. 207 – 208.



2. A San Francesco bazilika alsó temploma Assisiben, Fotó: a szerző

elképzelés fogalmazódott meg: Johann Anton Ramboux halála után, 1867-ben Kölnben megtartott árverés katalógus leírása szerint az altemplom keresztboltozatáról származik a töredék, abból a jelenetből, amely Szent Ferenc fogadalmát jelenítette meg egykor. A nőalak e szerint a Szegénység, azaz *Sancta Paupertas* allegóriájának feje lenne.<sup>5</sup> Ezt az elképzelést a későbbi irodalom nem vette át.

Mindössze pár évvel később J. Archer Crowe és G. Battista Cavalcaselle fogalmazta meg azt az elképzelést, hogy a budapesti töredék annak a pálcatagú díszítménynek volt egykor a medalionja, amely az assisi altemplomban a jobb oldali kereszthajó alsó részén szerepel és Szent Ferenc életéről szóló sorozat egyik részét, a *Spini család gyermekének feltámasztása* című jelenetet keretezi.<sup>6</sup> Ez az elképzelés sem igazolódott be, például Boskovits Miklós hívta fel a figyelmet arra, hogy ebben a helyzetben, a jelenet keretezésén kizárólag férfi szentek szerepelnek nimbusszal.<sup>7</sup>

Bruno Zanardi mutatott rá először, hogy a Budapestre került töredék eredetileg az assisi altemplomban nem a kereszthajó díszítéséhez tartozott, hanem a szentély íves falát egykor borító híres *Gloria Celeste di San Francesco*, azaz Szent Ferenc mennyei dicsőségét ábrázoló kompozíciónak volt a része és

5 | *Catalog der Nachgelassenen* 1869 i. m. 1867. 29.

6 | Crowe – Cavalcaselle 1864 i. m.; Véleményüket később többen is átvették: Tschudi, H. – Pulszky, K.: *Die Landes-Gemälde-Galerie in Budapest vormals Esterházy-Galerie*, Wien, 1883, 1-2.; Lederer Sándor: A Szépművészeti Múzeum firenzei Trecento képei. In: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum évkönyvei*, 1. köt., 1918, 18-39.; Previtali, G.: *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967, (később: 1974, 1993), 392.; Rabinovszky M.: *Itália festészete. A Trecento*, Budapest, 1947, 150-151.

7 | Boskovits, M.: *Celebrazioni dell'VIII centenario della nascita di San Francesco. Studi recenti sulla Basilica di Assisi*, *Arte Cristiana*, 697, 1983, LXXI, 203 – 214.

a legutóbbi kutatások, későbbi tanulmányok szerzői is ezt a véleményt igazolták.<sup>8</sup>

A trecento elején készült *Gloria Celeste* jelenetről több forrás is megemlékezik, melyből tudjuk, hogy a festmény befejezetlenül maradt fenn és a 17. század elején megsemmisült, ma a helyén egy *Utolsó Ítélet* kompozíció látható, amit Cesare Sermei (1561 – 1668) orvietói művész festett 1623-ban.<sup>9</sup> (3. kép) Assisi 19. századi krónikásának is nevezett Cristofani ezt úgy írja le, hogy eredetileg a 14. században befejezetlenül maradt szentélyfreskók kiegészítésével bízták meg Cesare Sermeit.<sup>10</sup> Cristofani valószínűnek tartotta, hogy Sermei nem tudta megoldani a festést oly módon, hogy a régi mester stílusában egészítse ki és fejezze be a kompo-

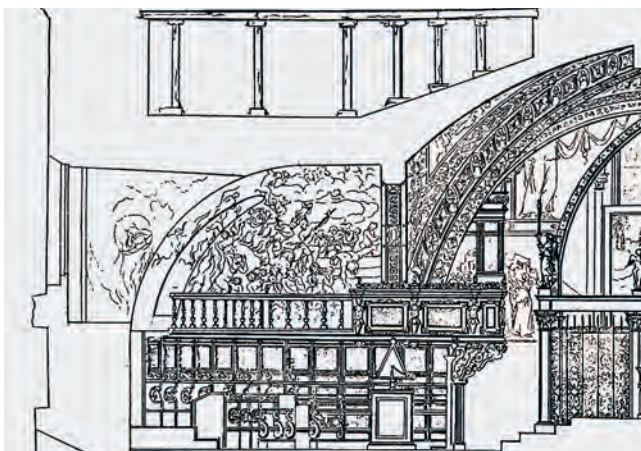


3. Assisiben az alsó templom szentélyének boltozata Cesare Sermei 1629-ben festett Utolsó Ítélet jelenetével, Fotó: a szerző

8 | Zanardi, B.: Da Stefano Fiorentino a Puccio Capanna, *Storia dell'arte*, 33, 1978, 115–127.; Todini, F. – Zanardi, B.: *La Pinacoteca Comunale di Assisi. Catalogo dei dipinti*, Firenze, Centro Di, 1980, 14.; Boskovits, M.: *Celebrazioni dell'VIII centenario della nascita di San Francesco. Studi recenti sulla Basilica di Assisi*, *Arte Cristiana*, 697, 1983, LXXI, 203–214.; Boskovits, M.: Giotto, Figura allegorica (?), Cat. 8. In: *Giotto. Bilancio critico de sessant'anni di studi e ricerche*. Szerk.: Tartuferi, A., kiállítási kat, Firenze, Galleria dell'Accademia, 2000, 124-126.; Todini, F.: *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*. In: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, ed. Castelnovo, E. vol.2. Milano 1986, 375–413.; Lunghi, E.: Puccio Capanna nella confraternita di S. Gregorio ad Assisi. *Arte Cristiana*, 754, 1993, LXXXI, 3-14.; Tartuferi, A.: Una mostra e alcune spigolature giottesche. In: *Giotto. Bilancio critico de sessant'anni di studi e ricerche*. Szerk.: Tartuferi, A., kiállítási kat, Firenze, Galleria dell'Accademia, 2000, 19–32.

9 | Barroero, L. – Casale, V. – Falcidia, G. – Pansecchi, F. – Toscano, B.: *Pittura del '600 e '700. Ricerche in Umbria 2*. Treviso, 1980, 393.; Picchiarelli, V.: Vasari e Assisi. Dalle fonte fiorentine al confronto con la tradizione storiografica locale nei casi esemplari di Cimabue, Giotto e Puccio Capanna. In: *Giorgio Vasari tra capitale medicea e città del dominio*. Szerk.: Lepri, N. –Esseni, S. – Pagnini, M. C., Firenze, 2012, 179 – 2001.; Saponi, G.: *Abside, Cesare Sermei (1581 – 1668), Il Giudizio Finale (1623)*. In: *La Basilica di San Francesco ad Assisi / The Basilica of St Francis in Assisi*, a cura di Bonsanti, G., *Mirabilia Italiae* 11., collana diretta da Settis, S., Modena, 2002, 413.

10 | Saponi 2002. i.m.



4. Az alsó templom szentélyét mutató rajz, melyen jól látható a falra 1623-ban felszerelt orgona. A rajzot közli: Kleinschmidt, B.: Die Basilika San Francesco in Assisi, II. Berlin, 1926–1928, Tafel 14 a és b.

fosse stata finita [fatto] maravigliare ogni gentile ingegno.” [...] „...fu egregissimo dottore [...] pare detta figura fuori dal muro rilevata [...] ove sono angeli cadenti in diverse forme e grandissimi [scorci] son fatti meravigliosamente [...] le opere di costui son molto mirabili e son fatte con grandissima dottrina.”<sup>12</sup>

Ghiberti szövegét később többen is átvették: 1537 – 1542 közt írt munkájában egy ismeretlen nevű szerző, akit az irodalom *'Anonimo Magliabecchiano'* vagy *'Anonimo Gaddiano'* néven említ és aki a Stefano Fiorentinóra vonatkozó „nominato lo Scimia” kifejezésen kívül megemlíti még:

„Et alcunj dicono, essere parente di Giotto”, valamint a munkái között megemlíti, hogy dolgozott Assisiben: „A 'Scesj' nella chiesa di San Francesco di sua mano comincio una historia con arte grandissima, alla quale se fine gli hauessi dato, sarebbe per quella tenuto non da meno degli altrj maestrj.”<sup>13</sup>

Majd nagyjából két évtizeddel később, Giovanni Battista Gelli (1498–1563) 1560 körül *Venti vite d'artisti* címmel írt művészéletrajzai között szintén ír a firenzei Stefano assisibeli működéséről: “Stefano,

11 | „...considerando, quanto malagevole, per non dire impossibile gli sarebbe stato l'accordarsi alla maniera di quell'antico maestro di guisa, che tutta l'opera riuscisse condotta con uniformità di stile, persuase ai frati di gittare a terra ciò che Stefano avea fatto.” Cristofani, A.: *Storie di Assisi*. Assisi, 1902 (korábbi kiadások: 1866, 1875) 403.

12 | Lorenzo Ghibertis *Denkwürdigkeiten (I Commentari) zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz*, vollständig herausgegeben und erläutert von Julius von Schlosser. Berlin, 1912, I, 37.

13 | Anonimo Magliabecchiano, 1542, 54, 91; Picchiarelli 2012, 198, 199; A forrásokban szereplő „Scesi” szó Assisi régi neve. Evvel a névvel szerepel a település például Danténál is: “Non dica Ascesi, ché direbbe corto, / ma Oriente, se proprio dir vuole.” Dante Alighieri: *La Commedia*, Paradiso, XI., 53 – 54.

ziciót, ezért inkább rábeszélte a ferenceseket, hogy a falképet verjék le a falról.<sup>11</sup>

A szentélyfal dekorációjáról több írott forrás is fennmaradt a 15-16. századból. Ezek közül ez eddig ismert első forrás Lorenzo Ghiberti 1450 körül írt *I Commentari* című műve, melyben az assisi szentélyfal kifestését Stefano Fiorentino művei között sorolta fel:

„Nella chiesa d'Assiesi è di sua mano cominciata una gloria fatta con perfetta e grandissima arte, la quale arebbe, se



5. A Szépművészeti Múzeum állandó kiállításán 1925 és 1934(?) között készült ff. fénykép, készítője ismeretlen, Fotó: Szépművészeti Múzeum

szerző 1563-ban Assisiben tett látogatása is befolyásolhatott. Vasari szövege szerint a szentély boltozatán a Keresztrefeszített Krisztus szerepelt az angyalok kórusával, Szent Ferencsel, más szentekkel és evangélistákkal körülvéve. Megemlítette az is, hogy néhány figurának csak a feje van megfestve:

„Andato poi ad Ascesi, cominciò a fresco una storia della gloria celeste, nella nicchia della cappella maggiore nella chiesa di sotto di San Francesco, dove è il coro; e, sebbene non la finì, si vede in quello che fece, usata tanta diligenza, quanta più non si potrebbe desiderare. Si vede in questa opra cominciato un giro di Santi e Sante, con tanta bella varietà ne' volti de' giovani, degli uomini di mezza età e de vecchi, che non si potrebbe meglio disiderare: e si conosce in queglii spiriti beati una maniera dolcissima, e tanto unita, che pare quasi impossibile che in que'tempi fusse fatta da Stefano, che pur la fece; se bene non sono delle figure in questo giro finite se non le teste; sopra le quali è un coro d'Angeli che vanno scherzando in varie attitudini, et acconciamente portando in mano figure teologiche; sono tutti volti verso un Cristo crocifisso, il quale è in mezzo di questa opera, sopra la testa d'un San Francesco, che è in mezzo a una infinità di Santi. Oltre ciò, fece nel fregio di tutta l'opera alcuni Angeli, de' quali ciascuno tiene in mano una di quelle chiese che scrive San Giovanni Evangelista nell'Apocalisse; e sono questi Angeli con tanta grazia condotti, che io stupisco come in quella età si trovasse chi ne sapesse tanto.”<sup>15</sup>

Az említett szerzőknél jóval részletesebb leírást készített az altemplom szentélyének jelenetéről 1570 körül Fra Ludovico Da Pietralunga ferences szerzetes, amelyből egy érdekes ikonográfiát ismer-

14 | Gelli, G. B.: *Venti vite d'artisti*. Szerk.: Mancini, G., Archivio Storico Italiano, serie V, tomo XVII, 1896, 21.

15 | Vasari, G.: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Firenze, 1568. (ed. Firenze 1906, I.) 450 – 451.

uno ancora egli de'discepoli di Giotto, [...] dipinse ancora assai nella Chiesa di Scesi et particolarmente una capella.”<sup>14</sup> Érdeemes észrevenni, hogy e két utóbbi forrás nem ad egyértelmű információt arról, hogy a festő hol dolgozott a San Francesco bazilikán belül.

Majd Giorgio Vasari is a *Le Vite...* második kiadásában (1568) meglehetősen részletes leírást ad az apszis *Gloria Celeste* jelenetéről, meghozza a Stefano Fiorentinóról szóló életrajzában, mely leírást a

hetünk fel.<sup>16</sup> Leírása szerint a szentélyfal fő jelenetét hat kerub keretezte a templom modelljeivel. Ő is leírja a kompozíció közepén a Keresztrefeszített Krisztust, a kereszt a két oldalán szárnyakkal, körülötte angyalokkal, majd kitér arra is, hogy lejjebb Szent Ferenc volt megfestve kitért karokkal és széles köpenyben: „con le braccia et manto largho”.<sup>17</sup> Szent Ferenc övének magasságában körülbelül negyven szerzetes és apáca feje volt megfestve, de volt köztük püspök, szerzetes nimbuszal, szerepelt köztük király, kelyhet tartó figura, egy alak, aki írt és sokan mások. Nyilvánvalóan azon hívők megjelenítése, esetleg portréi lehettek ezek, akik Szent Ferencről, mint patrónusuktól kértek védelmet. Da Pietralunga leírását megerősíti egy forrás a 17. század elejéről, amely ugyancsak széttárt karú, köpenyes Szent Ferenc

16 | „Nella cupola o nicchio over tribuna sopra al coro, gli è un Crucifixo con ale 2, che sopra la testa del quale sonno tre circoli, finiti in un campo di tanè chiaro, con l'ombra dal mezzo in su, et quasi tondo comme un mappamondi. Li ditti circoli sonno affoggia di astrolabio, commessi l'uno l'uno nel altro, ma quello nel mezzo gli è d'oro con 17 pietre pretioso ornato. Li altri doi sonno di colore di tanè scuro. Et ciaschedunocircolo dalle bande ha doi ale piccole del colore del suo cerchio. Ancora gli sonno littere: nel mezzo delli doi circoli I N R I; entro a quel d'oro gli è scritto Vi.ta; de fora a quel d'oro, che viene ad essere dentro alli doi, A et O overo Ω – A piedi del detto crucifixo è un tondo a foggia de un mondo, in mezzo del quale è un regno de similitudine de un coperchio de turibulo. Sonno doi angoli distesi, [che] dimostrano con le mane tenere il ditto tondo, solo con una mano per uno tengano il ditto tondo, uno de qua et di là. Sotto gli è un San Francesco con le braccia et manto largho. Al filo della cintura si dal lato dextro et si dal sinistro per ciascheduna parte sonno 40 busti, cioè teste di frati, sore, homini, femine, molti homini morlacchi. A man dextra gli è un Vescovo, cioè il 4° o 5°, ma assai giovane; et tutte con diadema. Ma un frate [è] a man sinistra con la diadema, al paro de l'episcopo in contro: sopra la mano o braccio dextro, par che venghi dal cielo, col capo in giù quasi: in manod extra ha un callice comme coppa. Poi un altro par che tenga una corona da re. Uno altro par che scriva con la penna in mano. Poi un tondo senza niente: nel fregio: da l'altro canto sinistro, nel medesimo modo et a un filo, gli è uno angiole che nella man dextra tiene una chiesa, et nella sinistra un tondo come uno specchio, come un volto sancto. L'altro un panigello. L'altro una sedia. Poi un tondo nel fregio con la figura a sedere in nuvola; la mano sinistra sopra del genocchio sinistro, porge la mano col pugno over braccio. Nel fregio che fa ornamento atorno, sonno nel partimento mezz angiole in foggia de cherubini, circa 6, tre per banda, et tutti tengano variate sorte de chiese nelle mano avanti il petto: et ancora nelle spalle anno 6 ale. Nel volto sotto il cordone, nel fregio che fa ornamento atorno sonno nel partimento mezze figure, quatri per traverso, sonno quattro per lato. Dal septentrionale un vecchio con le ale, un libro et specchio; più a basso un giovane con le belancie; sotto un vecchio armato; sotto et ultimo un giovane che mesce acqua. Verso il mezzogiorno, un vecchio con specchio et libro in mano; poi più a basso un giovane con le forche; più a basso una donna con torre in capo; più a basso et ultima una donna con ampolle in mano.

Questa opera nella Tribuna principiata, alcuni dicono non esser mano di Giotto, più presto di Puccio Cappanna di Ascesi, qual fu poco dopo Giotto; li ornamenti di Giotto esser questi medesimi. È ben vero che le teste sonno molto meglio che le altre che fecie Giotto, però se va debitando che siano de Giotto et non de Puccio; perchè Puccio Capanna pare venisse poco doppo Giotto, il che si dimostra che visse poco il dimostra per le poche opere che si vedano di lui.” Da Pietralunga, L.: Descrizione della Basilica di S. Francesco in Assisi, a cura di Cristofani, G., *Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, vol. XXVIII; Anno XXVIII., 1931, Fasc I – II – III., 47-48.

17 | Da Pietralunga 1931 i.m. 47 – 48.

figurát említ, aki mellett sok szerzetes és más figura volt látható.<sup>18</sup> Mindkét szövegben olyan ábrázolási típust ismerhetünk fel, amely már a 13. századi a Mária-kultusból is jól ismert: a *Madonna della Misericordia*, azaz a köpönyeges Mária ábrázolása, ahol Mária köpenye alá a védelemre szoruló hívek gyülekeztek. Az itáliai festészetben több példát is ismerünk, melyek azt mutatják, hogy Szent Ferenc is részesült ebben a különleges ábrázolási módban, annak kifejezésére, hogy a rend alapítója megóvja az ő követőit, ahogyan például Giovanni Battista di Giannofrio 1501-ben a norciai Szent Ferenc templomban megfestett falképén is láthatjuk. Tartalmilag nem áll távol ettől az Országos Széchenyi Könyvtár egyik, a 15. században, Itáliában készült antifonáljának miniatúrája sem, melyen Szent Ferenc, mint „alter Christus” látható a hozzá védelemért forduló tizenkét szerzetes társaságában.<sup>19</sup> A *Gloria Celestéról* fennmaradt írott források alapján az assisi falkép leghitelesebbnek tekinthető rekonstrukcióját Margherita Gabrielli közölte 1956-ban.<sup>20</sup> A Budapestre került *Női fej* tehát egyike lehetett azoknak a női figuráknak, nővéreknek vagy apácáknak, akik – a figura tekintete alapján – Szent Ferencről jobbra, és az öve vonalánál alacsonyabban helyezkedtek el.<sup>21</sup> Ez magyarázatot ad a fej elhelyezésére, kissé oldalnézetből való megjelenítésére és kendőjének szinte félköríves formába rendezett ívével keretezhette a mögötte álló szentet vagy angyalt. Ez az elképzelés egybeesik Boskovits Miklós megállapításával is, szerinte a budapesti töredék egy figura csoportból lett kivágva az apszis belső jelenetének figurái közül.<sup>22</sup>

Forrásokból tudjuk, hogy 1623-ban két énekes karzatot helyeztek fel a szentély két oldalára.<sup>23</sup> Valószínűleg ez nem sokkal az után történt, hogy Cesare Sermei ugyanebben az évben megfestette ide az *Utolsó itéletet*, ahogyan erről Antonio Cristofani beszámol.<sup>24</sup> Az egykori orgonák helyét egyértelműen tudjuk rekonstruálni a 19. század első feléből fennmaradt, a bazilika belső terét mutató ábrázolások alapján.<sup>25</sup> (4. kép) Nagyon valószínűnek tűnik, hogy a budapesti falképtöredék erről a

18 | A névtelen szerző leírását és a szöveg pontos forrását Elvio Lunghi közli a *Gloria Celeste* ikonográfiájáról szóló tanulmányában: Lunghi, E.: La perdita decorazione trecentesca nell' abside della Chiesa Inferiore del San Francesco ad Assisi”. *Collectanea Franciscana*, 66, 1996, 479 – 510.; Ismételt megjelenés: Lunghi, E.: *Immagini degli Spirituali. Il significato delle immagini nelle chiese francescane di Assisi*. Foligno, 2019, 15 – 52.

19 | OSZK, Clmae 462, 1440–1450 körül Lombardiában készült antifonárium. Berkovits I.: Az Iparművészeti Múzeum olasz antifonáriuma. *Szépművészet*, 1941/4, 213–218.

20 | Gabrielli, M.: La «Gloria celeste» di Stefano Fiorentino, *Rivista d'arte*, XXXI, 1956, vol. VI., 3 – 23.

21 | Melli, L.: Giotto (o Stefano Fiorentino?), Testa muliebre velata. In: *Giotto e il suo tempo*. Catalogo della mostra. Szerk.: Mirella Cisotto Nalon. Milano, 2000, cat. 2. 301 – 302.

22 | Boskovits, M.: Giotto, Figura allegorica (?), Cat. 8. In: *Giotto. Bilancio critico de sessant'anni di studi e ricerche*. Szerk.: Tartuferi, A., kiállítási kat, Firenze, Galleria dell'Accademia, 2000, 124 – 126.

23 | A két énekeskarzat felhelyezéséért egy bizonyos Stefano kőműves 88 forintot kapott 1623 decemberében. Kleinschmidt, B.: *Die Basilika San Francesco in Assisi*. I – III., Berlin, 1926 – 1928, III. 102.

24 | Cristofani, A.: *Guida d'Assisi e suoi dintorni*. Assisi, 1884, 296.

25 | Kleinschmidt 1926 – 1928, i. m. II. Tafel 14a és b.



helyről származik. A leválasztáskor a képet a falról bőrben, azaz vékony vakolatréteggel választották le és fémhálóra ültették.

Az alttemplomban a keresztboltozat szakaszaiba festett négy allegorikus jelenet közül a *Szent Ferenc megdicsőülése*, mely a nyugati, azaz közvetlenül a szentély íve feletti képmezőt tölti ki, szorosan kapcsolódott a *Gloria Celeste* ikonográfiájához, bizonyos értelemben a tartalmi, teológiai kiegészítését adta. A Szent Ferenc trónusát az égbe emelő angyalok kompozíciója a *Maestà* képtípust idézi fel, felette vörös zászló a kereszttel és egy szeráf szerepel. A szeráf, a zászló és a trónus egykor egy tengelybe esett a Da Pietralunga leírásából ismert Krisztus szárnyakkal ellátott keresztjével és lejjebb a köpenyt viselő Szent Ferencsel az apszis szentélyében. Ezen formai kapcsolatokon keresztül a két jelenet egy igen kifinomult és összetett ikonográfiát, teológiai-hagiografiai jelentést valósít meg, melyre az árka-dív külső részén lévő felirat is rámutat.<sup>26</sup>

A falképtörredék egykori, eredeti elhelyezésénél jóval összetettebb kérdéseket vet fel alkotójának meghatározása. Az assisi szentélyfal, a négyzeti tér boltozatának allegóriái és a kereszthajó kifestésének periodizálása, valamint a lehetséges festőkkel kapcsolatos elképzelések az egyik legtöbbet vitatott téma az itáliai Trecento első évtizedeivel foglalkozó művészettörténeti irodalomban.<sup>27</sup> Az utóbbi százötven év szakirodalmában a *Gloria Celeste* kompozíció mestereként több festő neve is felmerült, és a probléma ma is megosztja a kutatókat. Az utóbbi évtizedekben pedig – a korábban felmerülő lehetséges festők közül<sup>28</sup> – általában Giotto egy tanítványát, a firenzei Stefano mestert, mások pedig inkább Giottót nevezik meg a jelenet alkotójaként.

Ghiberti alapján Giorgio Vasari a *Gloria Celeste* kompozíciót a firenzei Stefano mester munkái között sorolta fel és igencsak dicsérte azt.<sup>29</sup> Vasaritól azt is megtudjuk, hogy Stefano nem tudta az elvállalt

26 | „[Christi secta]tor renovat / iam normam evangelicam, / Franciscus cunctis preparat / viam salutis celicam. // Ornatus hiis virtutibus / ascendit regnaturus, / hiis cumalatus fructibus / procedit iam securus, // cím angelorum cetibus / et Christo profecturus. / Formam quam tradit fratribus / [sit quisque secutus]” Giulia Ammanati átirását közli: Monciatti, A.: Gli esiti del cantiere della basilica di San Francesco in Assisi. In: Monciatti, A.: «E ridusse al moderno» Giotto gotico nel rinnovamento delle arti. Spoleto, 2018, 95.

27 | Példaként néhány írás: Volpe, C.: Il lungo percorso del “dipingere dolcissimo e tanto unito”. In: *Storia dell'arte italiana. Parte 2., Dal Medioevo al Novecento. Volume 1., Dal Medioevo al Quattrocento*, 5. Szerk.: Zeri, F. – Bertelli, C. – Volpe, C., 232 – 304.; Bonsanti, B. – Boskovits, M.: Giotto o solo un parente? Una discussione. *Arte cristiana*, 763, 1994, LXXXII, 299 – 310.; Zanardi, B.: Le principali fonti su Giotto e Pietro Cavallini ad Assisi. In: *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*. Milano, 2002, 189 – 247.

28 | Főként a korábbi irodalomban találkozunk még Puccio Capanna és egy név szerint nem ismert Giotto tanítvány, bizonyos „Parente di Giotto” megjelöléssel is, akik Giotto követői voltak: Previtali, G.: *Giotto e la sua bottega*, Milano, (1967, 1974) újabb kiadás: 1993.; Bonsanti, G.: La bottega di Giotto e la „Croce” di San Felice. In: *La „Croce” giottesca di San Felice in Piazza. Storie e restauro*. Szerk.: Scudieri, M. Venezia, 1992, 53 – 90.; Bonsanti, G.: La bottega di Giotto. In: *Giotto. Bilancio critico de sessant'anni di studi e ricerche*. szerk.: Tartuferi, A., kiállítási kat, Firenze, Galleria dell'Accademia, 2000, 55 – 73. Azonban az utóbbi évtizedek kutatásai nem igazolták egyértelműen, hogy ezeknek az alkotóknak valóban lett volna szerepük a szentélyfal megfestésében.

29 | Vasari 1568 i. m. 450 – 451.

megbízást időre befejezni („fu forzato lasciarla imperfetta”) és hamar visszatért Firenzébe.<sup>30</sup> Ez a megjegyzés, hogy befejezetlenül maradtak a falképek, már Ghibertinél is szerepelt. Ghiberti és Vasari szövege alapján a budapesti falképtörredéket Bruno Zanardi csatolta elsőként Stefano Fiorentino munkái közé és ezt az elképzelését később több kutató is átvette.<sup>31</sup>

Stefano Fiorentino életéről több írott forrás is fennmaradt, melyek alapján több kísérlet is született életrajzának, festői tevékenységének megrajzolására.<sup>32</sup> Stefano Giotto tanítványa volt, és kortársak elsősorban különlegesen természetű ábrázolásai miatt tisztelték. Nagy valószínűséggel apját Ricciónak hívták és 1332 előtt halt meg. Egyes források alapján néhányan Stefanót Giotto unokájának is tekintik, mert talán apja azonos lehetett avval a Ricco di Lapóval, aki Giotto lányának, Caterinának volt a férje és festőként Giotto műhelyében dolgozott.<sup>33</sup> Ez számunkra azért



6. Giotto: Paupertas (Szegénység) allegóriája, részlet a San Francesco bazilika alsó templomának keresztboltozatáról, Fotó: E. Lunghi

30 | „Cominciò Stefano questa opera per farla di tutta perfezione, e gli sarebbe riuscito; ma fu forzato lasciarla imperfetta, e tornarsene a Firenze da alcuni suoi negozi d'importanza.” Vasari 1568 i. m. 450 – 451.

31 | Bruno Zanardi volt az, aki elsőként illesztette Stefano Fiorentino munkái közé a budapesti törredéket és pár évtizeddel később, néhány új dokumentum és alapos stíluskritikai megfigyelések alapján megváltoztatta véleményét és Giotto munkái közé sorolta a *Női fejét*. Zanardi 1978, i. m.; Zanardi 2002 i. m. 206, 235.

32 | Longhi, R.: Stefano Fiorentino. *Paragone*, II., 1951, n. 13., 18 – 40.; Zanardi 1978 i. m.; Lenza, A.: Stefano di Ricco: una precisazione documentaria. *Arte Cristiana*, XCVI, n. 249. 2008, 469 – 473.; Gregori, M.: Stefano fiorentino: itinerario da Assisi a Chiaravalle. In: *Un poema cistercense, Affreschi giotteschi a Chiaravalle Milanese*. Szerk.: Bandera, S., Milano, 2010, 11 – 30.; Ravalli, G.: Rileggere Ghiberti: Stefano fiorentino, Orcagna e altri fatti pittorici a Santa Maria Novella. In: *Ricerche a Santa Maria Novella. Gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e gli altri*. A cura di Bisceglia A., Firenze, 2016, 145 – 171.

33 | Giotto és Stefano családi kapcsolatát először Antonio Billi 16. század első évtizedeiben keletkezett könyve említi: *Libro di Antonio Billi*. ed. Benedettucci, F., Roma, 1991., 118., majd ezt megismétli a 17. században Filippo Baldinucci: Baldinucci, F.: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. 6 vols, Florence 1681 – 1728, bővített kiadás: ed. F.Ranalli, Firenze, 1845 – 1847, I kötet, 212 – 213. Legutóbb: Bonsanti 1992 i. m. 86 – 87.; Tartuferi, A.: La nuova visione pittorica di Giotto a Firenze e in Toscana: giotteschi, non-giotteschi. In: *Giotto e il Trecento “Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”*. Kiállítási kat., Szerk.: A. Tomei, 2009, Milano, Roma, 78.; Bár meg kell jegyezni, hogy Giotto és Stefano Fiorentino rokoni kapcsolatát a kutatók nagy része nem fogadja el. A kétségek alapjául azok a dokumentumok szolgálnak, amelyeket Alberto Lenza publikált: Lenza 2008 i. m.

érdekes, mert ebben az esetben kronológiai okokból ő semmiképp nem vehetett részt az altéplom dekorálásában,<sup>34</sup> mivel az altéplom – a jobb oldali kereszthajó, a keresztboltozat és a szentély – kifestése legkésőbb 1319 szeptemberében lezárult.<sup>35</sup> Stefano túlélte az 1348-as nagy pestist és egy 1349-ben írt dokumentum Taddeo Gaddi mellett a legjobb firenzei festőként említi őt, aki ekkor már nyilvánvalóan érett művész lehetett.<sup>36</sup> Stíluskritikai vizsgálatok alapján a kutatók éppen ezért több firenzei, a 14. század első feléből származó falképpel is kapcsolatba hozzák a nevét.<sup>37</sup> Nagy valószínűséggel 1360 előtt halhatott meg.<sup>38</sup> Filippo Villani 1400-1405 körül úgy említi őt, mint Taddei Gaddival és Maso di Bancoval együtt Giotto festészetének a legkiválóbb folytatóját és hozzáteszi a „nature simia” kifejezést is, amelyet aztán a későbbi életrajzírók is rendszerint átvettek.<sup>39</sup>

Vasari előtti források alapján Stefanónak tulajdonítjuk a pisai Camposanto 1944-ben megsemmisült *Assunta* falképét, amit ezért ma már csak fotókról ismerünk.<sup>40</sup> A pisai freskó Máriájának arcán a plasztikus részletek kialakítása véleményünk szerint kissé más felfogást mutat, mint a budapesti *Női fej*. Mária homloka, ornyerge, orra egy síkban van tartva és a szemöldökkel együtt éles ívet mutat. A budapesti töredéken ezek a részletek érzékenyebben vannak megfestve, az ornyereg enyhén bemélyed, a szemöldök viszont kissé kiemelkedik és az orr alsó részén is finomabb az árnyékolás – már amennyire egy fekete fehér fotó alapján ez megítélhető. Roberto Longhi 1951-es tanulmánya után a kutatók nagy része Stefanónak tulajdonítja a Milánóban lévő Chiaravalle apátságában a Mária életét bemutató jeleneteket is, a pisai falképek stílusa, valamint a festőnek egy Vasari által említett milánói utazása alapján.<sup>41</sup> A chiaravallei falképeket nagy valószínűséggel helyi, lombard festők

34 | Ravalli 2016 i.m. 149.

35 | Volpe, A.: Il transetto settentrionale. In: *La Basilica di San Francesco ad Assisi / The Basilica of St Francis in Assisi*, a cura di Bonsanti, G., Mirabilia Italiae 11., collana diretta da Settis, S., Modena, 2002, 419 – 421.

36 | Zanardi 1978 i. m. 116.; Ravalli 2016 i. m.

37 | Boskovits, M.: Ancora su Stefano fiorentino (e su qualche altro fatto pittorico di Firenze verso la metà del Trecento). *Arte Cristiana*, XCI, 2003, 816, 173 – 180.; Ravalli 2016 i.m.

38 | Travi, C.: Per Stefano fiorentino: problemi di pittura tra Lombardia e Toscana intorno alla metà del Trecento. *Arte Cristiana*, XCI, 2003, 816, 157 – 171.

39 | „Stefanus, nature simia, tanta eius imitatione valuit, ut etiam a phisicis in figuratis per eum corporibus humanis arterie, vene, neme, queque minutissima liniamenta propria colligatur et ita, ut imaginibus suis aeri attraccio atque respiratio videatur.” Villani, F.: Liber de originibus Civitatis Florentiae et eiusdem Famosis Civibus. In: *Il Libro di Antonio Billi*. Szerk.: C. Frey, Berlin, 1892, Appendix, 75.

40 | A forrásokról és az attribúciókról bővebben: Bucci, M. – Bertolini, L.: *Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie*. Pisa, 1960, 66 – 68.; Travi 2003, i. m.; Boskovits 2003 i. m.; Ravalli 2016 i.m.

41 | Longhi, R.: Fatti di Masolino e di Masaccio. In: *La Critica d'Arte*, 25 – 26, 1940, 145 – 191, főként: 180 – 181; Di Simone, P.: Profughi toscani nella Milano viscontea. In margine al problema di Stefano Fiorentino. In: *Art fugitium. Estudios d'art medieval desplaçat*. Ed.: Alcoy, R., Universitat de Barcelona, 2014, 461 – 483.; Gregori 2010 i.m. ; A pisai Camposanto megsemmisült *Assunta* falképének attribúciója vitatott, Vasari meghatározását nem minden kutató fogadja el. Pl.: Bucci – Bertolini 1960, i.m., 66 – 68.

együttműködésével készíthette Stefano.<sup>42</sup> A chiaravallei freskók stílusa nem áll távol a budapesti *Női fej* megfogalmazásától, azonban az arcok kidolgozása, a formákat határoló vonalak szerepe és főként a drapériák megfestése más mesterre utalnak.<sup>43</sup> Egyet kell értenünk Boskovits Miklóssal, aki szerint a budapesti töredék és a pisai Camposanto Assunta festménye között felismerhető hasonlóság csak a fiziognómiai karakterre vonatkozik, azonban a formák kidolgozása, azok felületének kialakítása, a következetes, stabil formakezelés és a drapériák ritmikus és lágy kezelésére már nem.<sup>44</sup>

A Ghiberti majd a Vasari hagyományon alapuló attribúció, miszerint Stefano Fiorentino lenne a *Női fej* alkotója azért sem tűnik egyértelműen igazolhatónak, mivel nem maradt fenn egyetlen olyan festmény sem, ami biztosan az ő munkája lenne, és amivel összevethetnénk a budapesti töredéket. Egy olyan középkori festőről van szó, akinek a tevékenységét gyakorlatilag csak írott forrásokból, illetve a pisai falképekről készült fotók és stíluskritikai párhuzamok alapján tudjuk rekonstruálni. Érdemes figyelembe vennünk azt is – ahogyan erre Bruno Zanardi is felhívta a figyelmet -, hogy Stefano jelenlétét az assisi altéplom dekorálásával kapcsolatban a legalább négy, szentélyfreskóról szóló ferences forrás közül egyetlen egy sem említi, és inkább azon elmélkednek, hogy Giotto vagy egy pár évtizeddel később alkotó követője, Puccio Capanna dolgozott-e a szentélyben.<sup>45</sup>

Az említett véleményekkel szemben, más kutatók viszont Giottót tartják a *Gloria Celeste*, illetve a budapesti töredék alkotójának. Közéjük tartozik néhány 19. századi szerző (Ramboux, 1862; Crowe-Cavalcaselle, 1869) és a Szépművészeti Múzeum műtárgyjegyzékeinek első összeállítói. A falképtöredékről szóló első részletesebb elemzést adó, a budapesti képtár 1883-ban Pulszky Károly és Hugo von Tschudi által összeállított katalógusában a szerzők elsősorban a hosszú keskeny orr, a metszett szemek és a fejkendő redőzése alapján tartották Giotto munkájának a töredéket. Később mások – Meller Simon, Lederer Sándor, Pigler Andor – pedig inkább egy ismeretlen Giotto követő munkáját látták a festményben és így is szerepelt a kép a múzeum kiállításain is.<sup>46</sup> (5. kép)

Tanulságos összevetni a budapesti *Női fejet* az assisi bazilikában *in situ* lévő falképekkel a jobb oldali kereszthajóban és a keresztboltozaton. Nyilvánvaló, hogy a *Női fej* technikája és stílusa közel

42 | Ravalli 2016 i.m., 147.

43 | A chiaravallei falképeket 1992-ben publikáló Carla Travi inkább egy „Chiaravallei második Mester” megjelöléssel határozta meg a Mária életét bemutató jelenetek alkotóját, akinek stílusa eltér az assisi alsó templom falképeinek felfogásától. Travi, C.: I dipinti medievali. In: *Chiaravalle. Arte e storia di un'abbazia cistercense*. Szerk.: Tomea, P., Milano, 1992, 329 – 373.

44 | Boskovits 1983, i.m. 213.; Legutóbb, 2016-ban Gaia Ravalli is más-más mesternek tartotta a chiaravallei (Stefano) és a budapesti (Giotto műhelye) freskókat. Ravalli 2016 i.m., 149.

45 | Zanardi 2002 i.m., 135.

46 | Meller, S.: A Trecento festészete és szobrászata. In: Berzeviczy A. – Divald K. – Meller S.: *A művészetek története a legrégebb időktől a XIX. század végéig*, III. köt., Budapest, 1912, 67 – 96.; Lederer S.: A Szépművészeti Múzeum firenzei Trecento képei. In: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum évkönyvei*, 1. köt., 1918, 18 – 39.; Pigler A.: *Az olasz falfestmények kiállítása*. Vezető, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1956, 5.; Pigler, A.: *Katalog der Galerie Alter Meister*. Budapest, 1967, 270 – 271.

áll ezekhez a falképekhez: a legszembetűnőbbek talán a világos háttér elé helyezett fehér formák melletti vékony vörös vonalak használata. Azonban a budapesti töredéknek a *Ferences allegóriákkal* való szoros stíluskapcsolatait főként az *Obedientia* és *Castitas* fejével való stíluskritikai vizsgálatok teszik egyértelművé: a hasonlóság a fej tömegének megfogalmazásában, plasztikai részleteinek kialakításában szembe-tűnő, ahogyan a száj, a szem árnyékosabb részletei vannak megfestve. (6. és 7. kép) Azonos festői felfogást mutat a homlok és a szemgödör között húzódó keskeny világos sáv, és a szemzug alatti árnyékos rész. *Obedientia* alakján hasonló festői eszközökkel van kialakítva a vörös hajtincs is, ami a budapesti töredék felső részén tűnik fel egy másik figura részleteként. Véleményünk szerint a *Női fej* és a *Ferences allegóriák* ugyanannak a műhelynek, nagy



7. Giotto: Castitas (Tisztaság) allegóriája, részlet a San Francesco bazilika alsó templomának keresztboltozatáról, Fotó: E. Lunghi

valószínűséggel ugyanannak a mesternek a munkája, és így időben is egy festési periódushoz tartoznak, amint stíluskritikai vizsgálatok alapján Boskovits Miklós, technikai megfigyelései alapján pedig Bruno Zanardi mutatott rá, több más kutató egyetértésével.<sup>47</sup> Nagyon valószínű, hogy a *Gloria Celeste* monumentális kompozícióját és a *Szent Ferenc megdicsőülése* jelenetet összekapcsoló teológia programot ugyanaz a műhely valósíthatta meg. Nem zárhatjuk ki, hogy Fra Ludovico Da Pietralunga ferences szerzetesnek éppen e miatt nem volt határozott véleménye a szentélyről adott részletes leírása mellett annak szerzőségéről.<sup>48</sup> A szöveg a szerző zavaráról árulkodik, hogy a stílusa miatt sem Giottónak, sem Pucciónak nem tulajdoníthatja a festést, mert Puccio „fu poco dopo

47 | A budapesti falképtöredéknek az eddigi legátfogóbb stíluskritikai elemzését Boskovits Miklós adta 1983-ban és 2000-ben, a festményt Giotto munkájaként publikálta. Kiemelve a kép kvalitását, az arc különösen finom kidolgozását, a fátyol formagazdag megfestését, Boskovits olyan elemekre hívta fel a figyelmet, amelyek igazolják a kifejezőmódot és a színvonalat, a nyilvánvalóan giottói festői minőséget. Boskovits 1983 i. m.; Uő 2000, i. m.; Zanardi 2002 i. m. 197.

48 | „... Questa opera nella tribuna principiata, alcuni dicono non esser mano di Giotto, più presto di Puccio Cappanna d'Ascesi, qual fu poco dopo Giotto; li ornamenti di Giotto esser questi medesimi. È ben vero che le teste sonno molto meglio che le altre che facie Giotto, però se va debitando che siano de Giotto et non de Puccio; perchè Puccio Capanna pare venisse poco doppo Giotto, il che si dimostra.” Da Pietralunga 1931 i. m. 47 – 48.

Giotto”, azaz azért nem lehet Puccio a *Gloria Celeste* alkotója, mert Giotto Assisi-beli jelenléte után dolgozott itt.<sup>49</sup>

A boltozati *Ferences allegóriák* mesterének meghatározása hosszú ideig az egyik legvitatottabb téma volt az itáliai Trecento művészettel foglalkozó kutatók között. Alapvetően két vélemény áll egymással szemben, amely egyik oldalon Giottót, a másik oldalon egy őt követő, név szerint nem ismert, korábban említett 'Parente'-t látta a képek alkotójában. Ezeknek a vitáknak, érveléseknek jó összefoglalását adta Boskovits Miklós és Sandro Bonsanti 1994-ben.<sup>50</sup> Az utóbbi években általában Giotto nevét fogadták el a kutatók<sup>51</sup>, ami nyilvánvalóan megoldást kínál a budapesti *Női fej* mester meghatározására is.

Nincs konszenzus a kutatók között az altemplom keresztboltozat és az északi kereszthajó datálásával kapcsolatban sem. Kifizetési dokumentumok szerint Giotto 1309 januárjától 1311 augusztusáig Assisiben dolgozott az altemplomban.<sup>52</sup> A Magdaléna-kápolna megfestését általában elfogadottan az 1305-12 körüli évekre tehetjük. Kutatók egy része általában az ez utáni évekre, 1314. szeptember és 1320. októbere közötti időszakra teszi az északi keresztház és a keresztboltozat kifestését, amely datálás abból is adódik, hogy nincsenek Firenzében olyan dokumentumok, amelyek Giotto ottani működését tanúsítanák ebben az időszakban.<sup>53</sup>

Az altemplom keresztházában és a szentélyben lévő falképek datálásánál figyelembe kell vennünk azt is, hogy a tematikailag, ikonográfiailag talán a legfontosabb terület, a szentélyfal az, ami a források szerint befejezetlenül maradt. Ahogy láttuk, Vasari ezt azzal magyarázta, hogy Stefanónak hirtelen el kellett mennie Firenzébe. Bruno Zanardi az okot inkább valamiféle, a szerzetesek részéről érkező „spirituális

49 | Egy másik, kortárs ferences szerzőnél is megismétlődik ez a fajta bizonytalanság, hogy Giotto vagy Puccio Capanna a *Gloria Celeste* jelenet mestere: „In choro Capella maioris est quedam egregia pictura quam dicent fuisse manus et ingenii Pricci Cappanne (...) communis tamen est omnia sententia ab eodem Giotto fuisse expressam, quamvis praeseferat nescio quid maioris elegantiae et dignitatis”. Da Tossignano, P. R.: *Historiarum Seraphice Religionis*. Venezia, 1556. libro II, 248 – 249.

50 | Bonsanti – Boskovits i. m. 1994.

51 | Lunghi 1996 i. m. 107 – 111.; Zanardi 2002 i. m.; Volpe 2002 i. m., 421.; Tartuferi, A.: *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340 – 1375*. In: *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340 – 1375*. Kiállítási kat., szerk.: Tartuferi, A., 2008, 16 – 37.; Tartuferi 2009, i. m. 78.; Volpe 2002 i. m. 421.

52 | 1309. január 4-éről fennmaradt kifizetést Valentino Martinelli publikálta: Martinelli, V.: *Un documento per Giotto ad Assisi*. *Storia dell'Arte*, 19, 1973, 193 – 208, különösen: 199. Az 1311-es dátumot olyan kifizetés igazolja, amely egy elvégzendő nagyobb munka előlegének a részleteként kapott meg Giotto. Giotto: *Figura femminile*. In *Arnolfo di Cambio, una rinascita nell'Umbria medievale*. Kiállítási kat., szerk.: Garibaldi, V. – Toscano, B., Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia, 2005, 250, cat. 45.; Lunghi, E.: *Per la fortuna della Basilica di S. Francesco ad Assisi: i corali domenicani della Biblioteca "Augusta" di Perugia*. In: *Bollettino della Deputazione Storia Patria per l'Umbria*, LXXXVIII, 1991, 43 – 68.

53 | Volpe 2002 i. m. 420.

változásban” látta. Elvio Lunghi magyarázata szerint inkább egy 1311 augusztusában történt váratlan és drámai esemény során kellett hirtelen abbahagyni a munkát, dokumentumok szerint ugyanis viharos esőzések miatt ekkor elárasztotta a víz az altemplom szentélyét és a falak átmedvedtek.<sup>54</sup> Egyet kell értenünk Alessandro Volpével, aki szerint ez a datálás a Stefaneschi oltár megfestésének idejével kapcsolatban is kézenfekvő, mivel akkor azt 1312-re helyezhetjük, amikor Giotto biztosan Rómában tartózkodott.<sup>55</sup>

## Resume

ILDIKÓ FEHÉR

# Giotto or Stefano Fiorentino?

THE WALL PAINTING FRAGMENT FROM ASSISI IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF FINE ARTS IN LIGHT OF RECENT RESEARCHES

One of the most valuable items of the collection of Italian wall paintings in the Museum of Fine Arts is a fragment depicting a female head that originally adorned the apse of the lower church of the Basilica of San Francis in Assisi. The fragment is of particular importance, since it is the only surviving detail of the now destroyed *Gloria Celestedi di San Francesco*, the scene depicting the apotheosis of Saint Francis, painted in the first decades of the 14<sup>th</sup> century. Based on written sources from the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, scholars have been able to reconstruct the original composition, but there is but there is no agreement among them as to who the master was to who the master was. The study examines two of the most clearly formulated views on its attribution: is The Museum of Fine Arts either possesses a wall painting by Giotto, which in this case would be the only fresco attributed to Giotto currently outside of Italy, or it is the work of a little-known master, Stefano Fiorentino, to whom not a single work is currently indisputably attributed.

54 | Lunghi 1996 i. m.; Zanardi 2002 i. m. ; Volpe 2002 i. m. 421.; Cooper, D. – Robson, J.: Pope Nicholas IV and the Upper Church in Assisi. In: *Apollo*, 492, 2003, 31 – 35.; Legutóbb Serena Romano is 1312 előttre helyezi az északi keresztház kifestését. Romano, S.: Per la data della Crocifissione nel transetto nord della chiesa inferiore di Assisi. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3 – 4, 2015, (Jahrgang 78.), 345 – 355.

55 | Volpe 2002 i. m. 421.

STURCZ JÁNOS

# Gyónástól az önmenedzselésen át a politika „rehumanizációjáig”

A „BORSOS LŐRINC BRAND” KEZDETEI<sup>1</sup>

*Borsos Lőrinc* indulásakor valóban gyökeresen új nézőpontot hozott a kortárs magyar képzőművészeti életbe, mindenekelőtt a hatalom legkülönbözőbb formáihoz, a politikához, a pénz- és médiavilághoz, a fogyasztói társadalomhoz és az egyházakhoz való viszonyulásban.<sup>2</sup> Borsos Lőrinc sajátos szemléletmódjának alapját a transzcendencia és a spiritualitás újfajta felfogása adja, melyben szétválaszthatatlan egységben áll szent és profán, a jelen hétköznapi valóságáról alkotott tudás és a tágabb perspektívájú, szakrális, keresztény tapasztalat.

Profán és szent egységére már voltak példák a kortárs magyar képzőművészetben. Lovas Ilona például a legsúlyosabb anyagi, biológiai valóságból vagy a hétköznapi életből veszi művészetének anyagait, tárgyait, s az alantas szférákban mutatja meg az isteni teremtés csodáját. Ám Lovas spirituális, misztikára hajló attitűdjével szemben Borsos Lőrinc szemléletmódja jóval szikárabb, gyakorlatiasabb, s ebben a Biblia új, a mai kaotikus, harcias világhoz igazodó, pragmatikus olvasata vezet. A szent nála nem pusztán a tér és az idő fölött álló transzcendens elv, a bibliai hely nem pusztán elmélkedésre, belső megtisztulásra, a földi létből való kilépésre, az Istennel való egyesülésre szolgáló szöveg. Több is és – a hagyományos nézőpont felől nézve - kevesebb is annál. Konkrét útmutató, eszköz egy-egy hétköznapi élethelyzet megoldására. Mert a Biblia valóban nemcsak a transzcenciával való kapcsolatteremtésre alkalmas tudást, hanem egy hatalmas, a történelemben felhalmozódott

1 | Az egyetemi oktatói munka része – s itt kapcsolódik előadásom Végvári Lajos professzor tanszékvezető elődöm munkásságához – hogy a maga eszközeivel a tanár segíti hallgatóit induló művészi pályájukon. Így történt ez mintegy tíz évvel ezelőtt a Borsos János – Lőrinc Lilla páros esetében, akik legelső, *Diákhitel tartozásom forintban* (2009) című projekt művek esetében kérték segítségemet. A későbbiekben egy hosszabb, sajnálatos módon meg nem jelent tanulmányt írtam korai műveikről. Jelen szöveg ennek egy átdolgozott részlete.

2 | Az nem teljesen új, hogy Borsos János és Lőrinc Lilla művészpárként illetve házaspárként dolgozik együtt, hiszen erre a Christo, a Beecher vagy a Kienholz házaspár esetében volt már nemzetközi példa. A formáció egyediségét két további tényező adja. Egyrészt, hogy emberi és művészi egységük szakrális alapokon nyugszik, másrészt, hogy éppen a házasság mindennapi gondjainak művészetben keresztül történő szublimálására, megoldására alakult. „Házasságunk mindennapjainak művészetként való megélésére jött létre, a problémák és kihívások művészet által, közös erővel történő leküzdésére.” Vezetékneveik „természetes”, „véletlenszerű” egymás mellé helyezéséből származó művész alteregójuk is új spirituális-intellektuális lényüket, egységüket, ahogy ők fogalmazznak, brand-jüket jelképezi.

hétköznapi élettapasztalatot is hordoz, ahogy Pilinszky mondja, „semmi, ami emberi, nem idegen tőle.”<sup>3</sup> Nem véletlen, hogy Jézus példabeszédeiben, paraboláiban szinte mindig valamely mindennapos élethelyzet, döntési szituáció, közösségi vagy családi konfliktus és nem valamilyen elvont filozófiai kérdés megoldásán keresztül világítja meg az ember földi küldetését, Istenhez való viszonyát. A „hétköznapi” világ gyötrelmeivel való szembenézés korántsem mond ellent a szakralitásnak. Erről tanúskodik, hogy a Biblia szereplői gyakran meglehetősen „profán” kérésekkel fordulnak Istenhez. Magyarán a Szent Írás szelleme által irányított életben nem választható szét és főleg nem állítható szembe profán és szent. Ez csak a sokban kenetteljes és prűd 19. illetve az individualista 20. század találmánya, amely az életproblémákban való segítségkérés az egyénhez és Istenhez méltatlan dolognak tartotta.

Borsos Lőrinc felismerte, hogy a bibliai életelvek talán éppen azért hatékony, kreatív erők akár a mindennapi kérdések megoldásában is, mert abszolút értékhez kötődő tudást hordoznak. Már legelső közös, *Diákhitel tartozásom forintban* (2009) című projekt műveket is ez a szemléletmód határozta meg. Akciójukban gátlástalanul egyesült a nyílt gyónás és a már-már pimasz kéregetés, amiben a „koldulás” szégyenét éppen a feltárulkozás nyíltsága semlegesítette. A kérés náluk – Nagy Lászlóval ellentétben – nem szégyen, hanem természetes, hívőhöz méltó reakció. Hiszen Jézus maga hirdette: „...ha imádkoztok és könyörögtök valamiért, higgyétek, hogy megkapjátok, és akkor valóban teljesül kérésetek.” (Mk 11,24)<sup>4</sup> Az akció általuk idézett „alap motiváló igéje” szerint: „Minden lehetséges annak, aki hisz!” (Mk 9,23) A szakrális kiinduló pont mellett azonban egyből ott volt a profán is, a *Varázsceruza* című rajzfilm, melyben a segítőkész kisfiú – igazi festő mintaképként – úgy old meg vészhelyzeteket, hogy egy törpe által neki adott varázsceruzával lerajzolja azokat az eszközöket, amelyek csodásan megelevenedve alkalmasak a bonyolult szituációk kezelésére. A Iodzi SE-MA-FOR stúdióban 1964-76 között készült filmsorozat alkotói elvként való felidézése nemcsak enyhén nosztalgikus kelet-közép-európai kulturális kötődést, de a gyermekkor

3 | Pilinszky János: Levél az unalomról. In: *Szög és olaj*. Budapest, Vigília, 1982. 114.

4 | Költőibb megfogalmazását adja a Zsoltárok könyve: „Gyönyörködjél az Úrban, és megadja néked szíved kéréseit.” (Zsoltárok könyve:37,4)



Boros Lőrinc (Borsos János – Lőrinc Lilla): *Diákhitel tartozásom forintban*, 2009

kreativitásához, csodára való nyitottságához való ragaszkodást is mutat.<sup>5</sup> Borsos Lőrinc „varázsceruza” azonban nemcsak a csodát, de a gyónást is profanizálja, hiszen projektművében nem Isten felszentelt szolgájának, hanem a legszélesebb társadalmi nyilvánosságnak, a művészeti és üzleti életnek gyón, melyre a legkevésbé sem jellemző az ön- vagy spirituális célú jótékonykodás. Lelki feloldozásra nincs szüksége, azt már nyilván közvetlenül Istennel intézte el. Anyagi támogatást kér, de nem a szokásos módon, a mecénás által sokszor érthetetlen művészetének értékeire vagy a bankár szempontjából indifferens szociális helyzetére hivatkozva. Borsos Lőrinc már nem játsza el a felsőbbrendűségében hívó, ám önmagát megalázó, meg nem értett, bankokat, nagyvállalatokat pumpoló, lúzer művész szerepét, mint oly sok hazai elődje. Nem annyira művészként, mint inkább megtévedt diákként, tékozló fiúként, „gyermekként” kér segítséget, elismerve és a legszélesebb nyilvánosság előtt vállalva vétkét, s mivel megváltoztatta életmódját, tiszta szívvel várhatja a vállalkozói szféra támogatását. Nem is (csak) műalkotást,<sup>6</sup> hanem „bűnét”, korábbi „léha” életformáját adja el, ilyen módon teljesen új, spirituálisan megtisztított viszonyt teremt mecénás és művész között; s ebben látszólag ambivalens módon keveredik őszinteség és manipuláció, tisztaság és ravaszság, gyermeki ártatlanság és a jelen valóságához illő dörzsöltség. A moralizáló szembeállítások a végső elszámolásban mégis értelmetlenné válnak, mivel a gyónás nyíltsága erkölcsi alapot teremt a segítségkérésre, a kőkemény, már-már indiszkrét és lefegyverző őszinteség, a vállalt naivitás szétzúzza a művészeti menedzselés körül kialakult hierarchikus viszonyokat. Itt már nem a „pénz” és a „szellem” embere, adakozó és kéregető, hanem ember és ember áll egymással szemben. A művészt éppen önmegalázása emeli a szokásos szerepek fölé, míg a mecénást az az üzleti logikán kívül eső belátás, hogy ilyen ifjúkori botlás bárkivel, akár vele is előfordulhatott volna. Az adományozót nem alacsonyítja le, hogy csak pénzt ad, ráadásul valami olyasmért, aminek értékéről nem teljesen van meggyőződve, vagy azzal a hátsó szándékkal teszi, mert a művészettámogatásnak jó PR, hír-, illetve imázs teremtő értéke van. Borsos Lőrinc akció műve az emberi viszonylatok transzformálásának – ha úgy tetszik „manipulációjának” az eszköze. De mivel a „manipuláció” teljesen áttetsző, túl is lép azon.

A performatív alkotás – ahogy többi megélhetési projektjük – posztkommunista kultúránk társadalmi helyzetének gyökerét ragadja meg. A mai magyar kultúra kulcskérdése ugyanis nem a jól fizetett megmondó emberek, a privilegizált értelmiségiek és propaganda művészek által unos-unatlan hangoztatott „anyagi támogatás” szükségessége, így a megoldás kulcsa sem a pénzben, hanem a szemléletváltásban volna. A művészet és a kultúra súlytalanná válásának, perifériára kerülésének, a pénz egyedüli értéként való elfogadásának és az érte folytatott gyilkos hajszának, s a „szellemi

5 | A gyermek nézőpontja sem áll távol a hívőétől. „A nemes emberről” szóló prédikációjában Eckhart Mester a lélek Istenhez tartó útjának hat fokozatát különbözteti meg. Míg az elsőtől az ötödikig a lélek fokozatosan eltávolodik a külső dolgoktól és egyre inkább az isteni szeretetben hisz és gyökerezik, a hatodikban elszakad a képektől és Isten gyermekévé válik. Eckhart Mester: *Útmutató Beszéd*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1993, 117.

6 | Annak ellenére, hogy az akció, a festmény, a videós riportsorozat, a dokumentumok, stb. elemeit egyesítő konceptuális mű igen sok munkával jött létre és komplex módon értelmezi újra a műalkotás fogalmát.

élet” ebből következő átpolitizáltságának a jelenségei túlmutatnak önmagukon, és az egész anómiás magyar társadalom alapproblémáit, az anyagiakhoz, a spiritualitáshoz és az erkölcsöz való torz viszonyait jelzik. Ezt kell legelőször is megváltoztatni, s Borsos Lőrinc projektművei is ezt a torz társadalmi konszenzust, ezt a gordiuszi csomót metszik keresztbe. A feje tetejére állott helyzetben abnormálisnak tűnő, őszinte emberi gesztusaival és kéréseivel nemcsak saját életproblémáit igyekszik megoldani, de óhatatlanul provokálja a magyar társadalmat, az ellentmondások lényegére mutatva. Nem pusztán kritizálja művészet és pénz viszonyát, mint ahogy kortársai közül például Mécs Miklós, hanem

legszemélyesebb gondolatait feltárásával, látszólag naiv kéréseivel, jóhiszeműségével fel is oldja kultúra és hatalom feszültségét, szembenállását. Ugyanez jellemzi politikai életünkre reflektáló műveit is.

Borsos Lőrinc nem szenved szereptévesztésben, nem hiszi, hogy a – jó áron eladható vagy nálunk éppen semmibe vett – művészet képes a társadalom megváltoztatására. Nem játssza el sem a forradalmár, sem a szalon-anarchista, sem a hidegfejű szociológus, sem a „mindenek fölött álló”, a „nemzetközi” tutit megmondó gazdasági elemző szerepét. De felelősséget érez szellemi és fizikai hazájáért, a magyar kultúráért és társadalomért, s ragaszkodik a véleménynyilvánítás jogához és függetlenségéhez. Úgy, hogy közben megmarad a művészet keretein belül, s annak „logikáján” keresztül értelmezi az őt személyes életében is mélyen érintő társadalmi, politikai kérdéseket.

Politikus és művész, jelen és jövő viszonyának felforgatása jellemzi *Szoborterv pályázat, avagy: hogyan lesz lakásunk?* című „megélhetési projekt” művét, amelyet 2010-ben a Belváros-Lipótvárosi Önkormányzat Kulturális, Emberi Jogi és Kisebbségi Bizottságához nyújtott be. Célzatosan nem a lakásosztályhoz és nem egy eleve reménytelen, „szomorú” anyagi helyzetét felpanaszoló kérvényt. Így zárta ki itt is a kéregető-művész és az adakozó-politikus képletét, s a döntési kompetencia kérdését exponálva elébe ment a jövőnek, azt javasolva, hogy az önkormányzat fogadja el szoborként emléktáblájukat és a hozzá tartozó 75 négyzetméteres, két és félszobás, harmadik-negyedik emeleti, erkélyes műteremlakást, melyet bérleményként az önkormányzat bocsátana rendelkezésére a kerület új főutcáján. A lakás és műterem pontos beosztását is kidolgozta és profi makettjét is elkészítette. A műnek megint csak van egy vállaltan naiv magja, látszólag infantilis, mesei eleme, melyben a mesebeli köleveshez hasonlóan ő adja a követ, s az önkormányzat az összes többi belevalót. Pedig a szellemi értékek szempontjából éppen a „kő”, az ő felajánlása a legértékesebb. Gesztusa két tökéletesen jogos és ésszerű kérdést vet fel: 1. Miért döntenek művészeti kérdésekben politikusok? 2. Miért nem inkább életükben, s nem a haláluk után becsüljük meg művészeinket? Borsos Lőrinc szakmai kompetenciájára hivatkozva jogosan előlegezi meg önmagának a szakmai sikert és az ezzel járó elismerést, hiszen művészként nyilvánvalóan többet ért a művészethez, mint a hivatalnokok. Az emlék-



Borsos Lőrinc (Borsos János – Lőrinc Lilla):  
*Szoborterv pályázat, avagy: hogyan lesz lakásunk?*, 2010

tábla szövegének jelenidejűsége pedig arra valóban abszurd helyzetre hívja fel a figyelmet, hogy tevékenységükből leggyakrabban nem a művészek, hanem örököseik, gyűjtőik és galériásai húznak hasznot.<sup>7</sup> Az anomália megszüntetésére a páros egy korrekt üzletet javasol. Az önkormányzat a bérleti jogot, míg a kilátástalan lakáshelyzetben lévő, akkor már 10 éve 9 albérlésben a fővárosban, 5 éve az V. kerületben élő művészpár szellemi tőkéjét, felfelé ívelő karrierjét, leendő hírnevét viszi apportként a tranzakcióba.

Első megélhetési projektünkben lényegében kiprovokálták a csodát, a másodikban is bevették a csoda és a mese elemeit, kísérletet tettek az idő kerekének előre fordítására. Az Esterházy Magánalapítvány még „belement” a játékba, s megvette a Diákhitel tartozásom című képet. A szoborállítási pályázatokat udvariasan elutasító önkormányzati politikusoknál azonban falba ütköztek.

Borsos Lőrinc politikát érintő, de azon kívül maradó művei közül a *4 egyperces csend + Uniform* című videó installációt emelném ki, melyben a penitencia motívuma kerül a középpontba. A frappáns alkotásban a négy akkori politikai párt szóvivőit Borsos Lőrinc arra kérte fel, hogy egy percig nyilvánosan hallgassanak. Lehetne ez akár törlesztés az évtizedek óta hallgatott mellébeszélésért,<sup>8</sup> vagy egyperces néma gyász az elvesztegetett időért, hiszen az emberek többsége a rendszerváltás utáni időszakot nem felemelkedésként élte meg. Az akció valószínűbb célja az lehetett, hogy a felkért szóvivőket elgondolkodásra, meditációra kényszerítse, s újra emberként mutassa meg. Ebben a szituációban, dobogóra – de nem pellengérré – állítva és hallgatásra kárhozotva, már nincs közöttük különbség, újra azonos emberi mivoltukban, esendő, a néző tekintetének kiszolgáltatott magánszemélyként jelennek meg. Egy kis lecke demokráciából, de gyengéden, erőszakmentesen, elgondolkodtatóan, éppen a csend által! Borsos Lőrinc ismét egy „csodás”, mesei elemmel gondolkodtatja el a közszereplőket és a nézőt. Az akcióban a szerzőpáros „politikai stratégiájának” lényege válik világossá; kilépés a szűken értelmezett politika területéről a valódi, transzcendens megértés terepére. A politikában való éleslátást éppen a hitből fakadó nézőpont pártokon kívülisége biztosítja. A szóvivők politikai állításaival ugyanis nem egy ellentétes politikai vélekedést, hanem a



Borsos Lőrinc (Borsos János – Lőrinc Lilla):  
*4 egyperces csend + Uniform*, 2010

7 | „Ebben a házban él és dolgozik a Borsos Lőrinc művészpár. [www.borsoslorinc.com](http://www.borsoslorinc.com) A táblát állították ők maguk Belváros-Lipótváros Budapest Főváros V. ker. Önkormányzatának hozzájárulásával - első műteremlakásuk öröme 2010-ben”

8 | A politikai információ elsőkélyesedésének globális folyamatáról közöl meggyőző adatokat a neves norvég szociálintropológus, Thomas Hylland Eriksen, akinek felmérései szerint 1945-ben a norvég politikusok percenként 584 hangzót ejtettek ki, 1980-ban 772-t, 1995-ben pedig már 863-at. (Thomas Hylland Eriksen: *A pillanat zsarnoksága*. Budapest, L'Harmattan, 2009.)



Boros Lőrinc (Boros János – Lőrinc Lilla): MMÖT: Magyar Művészi Öntudat Tréning, 2009

csendet állítja szembe, ami nemcsak minden gondolkodásnak és megértésnek az alapja, de egy sor gondolkodó szerint is megoldás lehet az ember ontológiai és spirituális válságára.<sup>9</sup> A karthauzi lelki gyakorlatnak szintén az Isten megtalálását szolgáló hallgatás a lényege. Boros Lőrinc akciójában is a megtisztulás eszköze, amely megóv a befolyásolás, a tévedés veszélyétől és lehetővé teszi a másik meghallgatását, megértését.

Boros János MMÖT: Magyar Művészi Öntudat Tréning (2009) című akciójában azt az egyéni felelősségvállaláson alapuló, öntevékeny cselekvésformát demonstrálja, ami a magyar társadalom megváltoztatásához is szükséges volna. A két akciófotó első látásra a hazával kapcsolatos negatív közhelyeket idéz, ambivalens érzéseket ébreszt, hiszen a képeken az ország hiányként, földbevált lyukként jelenik meg, melyben a tornadresszbe öltözött alkotó szalutál, illetve fekszik. A gödör lehet többek között lövészárk, sír vagy a földhöz ragadtság szimbóluma. Boros fotóin és videóin azonban a „magyar veremben” a művész nyilvánvalóan él, energiától duzzad, erősítő gyakorlatokat végez és rendelkezésre állva szalutál. „Sírja” így inkább menedék vagy odú, amely jól illeszkedően öleli

9 | Egy sor modern gondolkodó és író érzékelt a tágabban értelmezett zajártalom, a fölösleges beszéd veszélyeit, a nyelv elértéktelenedését és javasolta a hallgatást, a csendet, mint gyógyírt. Nemcsak az egzisztencialisták, Sartre, Camus, Adorno, Beckett vagy Wittgenstein, hanem már jóval korábban élt írók és gondolkodók, legelőször talán Blaise Pascal, aki azt írta: „Minden nyomorúságunk annak tudható be, hogy képtelenek vagyunk csendben, egymagunkban ücsörögni egy szobában.” George Bernard Shaw szerint: „A nyelv minden félreértés forrása.” Sören Kierkegaard az egész mai, beteg világ és élet kezelésére a csendet javasolja, melyben az ember meghallhatja Isten szavát. Alexandre Dumas szerint: „Minden bajra két orvosság van: az idő és a csend.” Ödön von Horváth ezt így fogalmazta meg: «Ne beszéljetelek olyan sokat; Isten akkor is hall benneteket, ha hallgattok.» A sokáig istentagadó Zelk Zoltán ezeket a sorokat vetette papírra halálos ágyán: „Már hallgat a szív. Felhangosodnak / Isten léptei” (Akkor) Ady istenélménye is a csöndhöz kötődik: „csöndesen és váratlanul átölelt az Isten” (Az Úr érkezése) A 20. századi alkotók közül John Cage csend fogalmának, illetve Marcel Duchamp gesztusértékű, kultúrákritikai élő elhallgatásának volt a legnagyobb ereje és hatása. Nincs itt tere és értelme a csend teológiai fogalma értelmezésének. Mégis jelzesszerűen néhány idézet: „Légy csendben, és várj az Úrra” (Zsolt 37,7) - tanácsolja a zsolttáros. Kalkuttai Teréz anya szerint: „Az Úr a csend barátja. A fák, a virágok, a fű csendben nőnek. Nézzetek a csillagokra, a Holdra, a Napra – milyen hangtalanul járják útjukat.” És utalni kell Pilinszky János folyamatos visszatérésére a csönd kérdéséhez, például a *Rejtekedő Isten* című írásában.

körül, a *Szózatban* szereplő bölcsőt és sírt idézve. Boros ironikusan és metaforikusan saját méretére szabott Magyarországot formálja, ássa meg. Ez ugyan szűkös, de az övé. A bölcső asszociáció annál is inkább érvényes, mivel Boros gödre a családhoz kötődik, édesapja segítségével a szülői kertben készítette, egy személyes sorsforduló, 30. születésnapja alkalmából. Egyfajta önbeavatási szertartásként, „ünnepélyes fogadalomtételként” megígérte, hogy a megélhetési gondok ellenére nem hagy fel a művészettel, hanem éppen a nehéz körülmények megerősítő hatását kihasználva folytatja addigi művészi útját.<sup>10</sup> A „magyar gödörnek” Boros művében tehát nagyon is személyes, identitását megerősítő és előremutató jelentése van, egyfajta edzőterem, testi-lelki sportpálya, melyben az akció során is gimnasztikai mutatványokat végzett, mindegyikből harmincat, a kerek évforduló tiszteletére. A gyakorlatokról videót készített, a pesszimista ország toposzon ironizáló címmel: *Gimnasztika egy Magyarország alakú gödörben Schubert: Temetési induló c. művének midi változatára*. (1', 2009) (Világos, hogy itt nem az ország, hanem éppen a pesszimista nemzettudat temetéséről van szó.) Az ország testi-lelki nevelő(hely)ként való értelmezését hirdeti *ars poeticaként* megfogalmazott jelmondata is: „Országom a nevelőm, az emberek az edzőim, Isten pedig a kiképzőtisztem.” Ezt az erősítő, a kudarcokon átrendítő életgimnasztikát ajánlja honfitársainak Boros a két kép címével is: *Az ország lélekben erős embereket képez. Az ország lélekben meggyötört embereket képez.*

Boros Lőrinc egyedülálló szemléletmódját indulásakor éppen a generációján belül ritka politikai érdeklődés, tudatosság, tabukat sem kímélő szellemi önállóság és éleslátás jellemezte. Nem ragadt le a pártpolitizálásnál, de nem is óvatoskodott, taktikázott a véleménynyilvánításban, mint sok rejtőzködő vagy kétkulacos kollégája. Nála mindenki megkapta a magáét. De nem számításból, nem a „kiegyensúlyozottság”, a „függetlenség” hazug látszata és nem is az öncélú, népszerűséget hajhászó kritizálás miatt. Boros Lőrinc politikai műveinek volt kritikai éle, de nem személyek vagy csoportok, hanem társadalmi jelenségek ellen irányult. Ami mögött azonban mindig ott látta és tisztelte az embert, s ami még fontosabb, hogy a negatívumok mellett mindig fölmutatta az emberi értékeket is. Ahogy ők pontosabban megfogalmazták: „Az elmúlt években néhány emblemikus világpolitikai kritikától eltekintve, főleg az aktuális magyar társadalmi közérzet vizsgálatával foglalkoztunk: az önellentmondó folyamatok, túlzások vagy hiányosságok mellett emberi értékek megtalálására és felmutatására törekedtünk humorosnak szánt médiumválasztással és megfogalmazásokkal.”<sup>11</sup>

Boros Lőrinc tartózkodott az ítélekezéstől, különösen az elítéléstől és a moralizálástól. „Mert

10 | „Elhatároztam, hogy nem hagyom magam eltántorítani a művészettől az országban tapasztalt negatív élmények hatására, hanem tudatosan, az ezen tapasztalatok általi megerősödést választom. Azt gondolom, hogy a nehéz körülmények hatására az emberből egyre mélyebb felismerések és motivációk törhetnek elő az alkotásra, ami megfelelően forgatva képes ellenpontoszni az átélt szenvedést.”

11 | A művészekről származó idézetek rendelkezésemre bocsátott kéziratukból származnak, amiért ezúton mondok köszönetet.

a milyen ítélettel ítélték, olyannal ítéltettek, és a milyen mértékkel mérték, olyannal mérnek néktek.” (Mt 7,2) Ezért is játszott „stratégiájában” alapvető szerepet a humor és az irónia.

Hogy Borsos Lőrincnek az azóta eltelt időben sikerült-e megőriznie önállóságát, pártokon kívüli és fölötti szellemi pozícióját, vagy bedarálta a politikai magas feszültségbe helyezett magyar kulturális erőter, azt további elemzéseknek kell kimutatnia. És ezzel már amúgy is önmagának kell elszámolnia.

(2010–2019)

## Resume

JÁNOS STURCZ

# From Confession to Self-Management and the “Re-Humanization” of Politics

## THE BEGINNINGS OF THE “LŐRINC BORSOS BRAND”

*Lőrinc Borsos* brought a radically new perspective to contemporary Hungarian art, above all in its relationships to various forms of power, including politics, the world of money, the media, consumer society, and various Churches. At the heart of this unique approach is a new concept of transcendence and spirituality, in which there is an inseparable unity between the sacred and the profane, between knowledge of present-day reality and a broader view of sacred Christian experience.

LÁZÁR ESZTER

## A művészetoktatás lehetséges modelljei<sup>1</sup>

A művészetoktatás modelljeinek és kortárs vonatkozásainak a bemutatásához *Thierry de Duve* belga művészetelméleti 1994-ben megjelent *When Form Has Become Attitude – and Beyond* című szövegét veszem alapul.<sup>2</sup> A munka részben átdolgozott változatát pár évvel később egy braunschweigi konferencián adta elő, amelynek magyar fordítása *A Bauhaus-modell vége. Elemzés* címmel a *Balkon* művészeti folyóiratban 1999-ben jelent meg.<sup>3</sup>

A szerző az európai intézményesített művészetoktatást a 18. századtól az 1990-es évek elejéig elemzi. Három modellt körvonalaz, amelyekhez különböző fogalmakat társít: időrendben az elsőt, az ún. akadémiai modellt a tehetség (talent), a mesterség, a szaktudás (métier) és a természethűségre való törekvés (imitation) határozta meg.<sup>4</sup> Az ókori mesterművek és a természet másolása volt a művészetoktatás meghatározó irányvonala; az értékelés alapkritériumait pedig a mesterségbeli tudás és a veleszületett – tehát tanítás útján nem elsajátítható – tehetség határozta meg.

1 | A tanulmány első változata közölve: Lázár Eszter: A művészetoktatás lehetséges modelljei Thierry de Duve szövegei és azok utóélete. *Balkon* 2018/11-12, 24-30. Átdolgozott verziója a szerző disszertációjának vonatkozó fejezeteiben olvasható: Lázár Eszter: *Oktatási fordulat a kortárs művészetben és a művészetoktatásban*. Doktori disszertáció. Pécsi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Kultúratudományi Program, 2019.

2 | Thierry De Duve New Yorkban élő belga művésztörténész. A modern művészet és a filozófiai esztétika összefüggéseivel foglalkozik több könyvében. Munkásságának hazai recepciója (Hornyik Sándor és Házás Nikoletta írásai) elsősorban a *Duchamp After Kant* vagy a *Pictorial Nominalism* (képi nominalizmus) írásaihoz kapcsolódik. A művészetoktatással de Duve az 1990-es években foglalkozott, amikor Párizs városvezetése egy művészeti iskola alapítására kérte fel, az ehhez végzett kutatómunkát összegzi a *When Form Has Become Attitude – And Beyond* című tanulmánya, amelynek létrehozása végül pénzügyi okok miatt meghiúsult.

3 | Thierry De Duve: *When Form Has Become Attitude – And Beyond*. In: Ed.: Foster, S. – de Ville, N. *The Artist and the Academy: Issues in Fine Art Education and the Wider Cultural Context*, Southampton, John Hansard Gallery, 1994, 19–31; Újraközlés: Thierry De Duve: *When Form Has Become Attitude – And Beyond*. In: *Theory in Contemporary Art Since 1945*. Ed. by Zoya Kocur – Simon Leung, Blackwell, Madden, MA, 2005. 19-31. A szöveg a *Nüchternheit und Nähe. Philosophie und Kunstgeschichte an der Kunsthochschule* című konferencián hangzott el, Braunschweigben, 1997-ben. Megjelenés: *Balkon*, 1999. In: <http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/01duve.htm>, utolsó letöltés 2020. január 2.

A fordításhoz használt szöveg előadászöveg, de Duve nem publikálásra szánta, ezért hiányoznak a lábjegyzetek.

4 | A *Bauhaus-modell vége* című szövegben a két első modell karakterjagaiból állít fel ellentétpárokat de Duve: tehetség-kreativitás, mesterség-médium, utánzás-eredetiség.



A Bauhaus-modellt olyan kulcsfogalmak jellemzik, mint a kreativitás (creativity), a médium (medium) és az eredetiség (invention). A kreativitáshoz nem szükséges előzetes tudás vagy született képesség, a művészet tanítható, ezért a Bauhaus alapokra építő oktatás a tanulmányok első évét a művészeti (általános) minimumok elsajátításának szentelte.<sup>5</sup>

A Bauhaus-modell népszerűsége egybeesett az alternatív pedagógiai irányzatok elterjedésével. Montessoritól, Rudolf Steineren át John Dewey-ig, képviselik a szabályokat és a konvenciókat nélkülöző „kreativitási gyakorlatokra” építették módszertanukat.<sup>6</sup> A vizualitás elméletével és az észlelés pszichológiai vonatkozásaival foglalkozó szakemberek sem a hagyományokra helyezték a hangsúlyt, hanem az észlelési vizsgálatokból vontak le a vizuális fogalomalkotáshoz kapcsolódóan következtetéseket.<sup>7</sup> Ernst Gombrich amellet érvel, hogy a képi észlelést nem befolyásolja az előzetesen megszerzett tudás, valamint, hogy a képek interpretációja folyamatos kísérletorozat eredménye. Rudolf Arnheim szerint sem a konvencionálisan meghatározott jelek, hanem a rendezett formák hordozzák a vizuális fogalmakat, amelyek által olvashatóvá válnak a képek.<sup>8</sup>

De Duve a harmadik, a posztmodern művészetoktatási modellt az attitűd (attitude), a gyakorlat (practice) és a dekonstrukció (deconstruction) fogalmihoz társítja. Míg az első két modell karakterjegyeit illetően többnyire konszenzusról beszélhetünk, azok hangsúlya a kortárs művészetoktatásban már nem annyira egyértelmű. Bizonytalanság van a harmadik modell kezdetét, sajátosságait és relevanciáját illetően is. Talán ez a bizonytalanság az oka, hogy a szöveg későbbi verziójában<sup>9</sup> a harmadikról már nem is tesz említést de Duve, hanem inkább a Bauhaus-modell összeomlásához vezető okokat boncolgatja.

Az 1990-es években a művészetoktatásban érzékelhető változások a művészeti intézményrendszer érintő összefüggő folyamatoknak, változásoknak az eredménye (az ún. nyugati és a kelet-európai művészeti intézményeknél, beleértve a művészetoktatási területet is, a rendszerváltó folyamatoknak köszönhetően felállíthatunk analógiákat, azonban 1990-es évek előtti időszak eltérő oktatási modelljeinek átalakítása más-más stratégiák mentén történt, amelyek részletes bemutatása nem tárgya a jelen tanulmánynak).

Új típusú, gyűjteménnyel nem rendelkező kortárs művészeti intézmények nyílnak például Skandináviában, az Egyesült Királyságban, vagy Németországban, amelyek profiljukat a kortárs

5 | Uo. 22.

6 | Németh András: *A reformpedagógia múltja és jelene*. Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996.

7 | De Duve 1994 i. m. 23.

8 | Rudolf Arnheim: *A vizuális élmény – Az alkotó látás pszichológiája*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1979 [1974]; Ernst H. Gombrich: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1972 [1959]

9 | Ld 4. lábjegyzet

művészeti gyakorlatban érzékelhető változásokhoz igazítják.<sup>10</sup> A diszkurzív műfajok, az együttműködésen és részvételen alapuló, folyamat alapú munkák egyre gyakrabban veszik birtokba a kiállítótereket. Ezek a gyakorlatok, tendenciák a hagyományos művészetoktatás számára is egyre nagyobb kihívást jelentenek, és amennyiben a kortárs piacon „versenyképes” kíván maradni egy művészeti akadémia, az eddig alkalmazott módszertani és értékelési szempontokat újra kell gondolnia.

## A (KRITIKAI) ATTITŰD MINT MŰVÉSZETOKTATÁSI MODELL

De Duve szerint a művészetoktatás harmadik modelljében a mesterséget és az akadémiai szaktudást (akadémiai-modell), illetve a mediális kísérletezést és a kreativitást (Bauhaus-modell), az attitűd és a gyakorlat váltja fel. De Duve írásának címe (*When Form has Become an Attitude*) a berni Kunsthalléban 1969-ben Harald Szeemann által rendezett ikonikus kiállításra utal.<sup>11</sup> *A Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information* (Éld meg fejben: Amikor az attitűdökből formák lesznek. Munkák – Koncepciók – Folyamatok – Helyzetek – Információk) kiállításra Szeemann olyan alkotói módszerekkel kísérletező művészeket hívott meg, akik a galéria terének / felületének kitöltését tekintették elsődleges feladatnak: egy falra fröccsentett gesztussal (Richard Serra), egy lépcsőházi faldarab akkurátusan lemért és kiemelt darabjával (Lawrence Weiner) vagy akár egy térberendezéssel (Mario Merz), assemblage-zsal. A résztvevő művészek munkamódszerei számos rokonságot mutattak Szeemann-nak a kurátori munkáról alkotott elképzelésével: nemcsak mint házigazda, hanem mint együttműködő (kreatív) partner dolgozott együtt a művészekkel a kiállításon. A hangsúly a kész műtárgy helyett, létrejöttének folyamatára helyeződött, olyan helyzetekre, amelyek a kiállítóterrel, a kurátorral, a közönséggel egyaránt kommunikálnak, és amelyek rákérdeznek a műtárgy fizikai határok közé szorított kereteire is.

Amennyiben a művészetoktatás területéről keresünk példákat de Duve harmadik modelljére, érdemes felidézni egy másik «gesztust», amelyet de Duve is említ írásában.<sup>12</sup> Itt nem egy Kunsthalé, hanem egy londoni főiskolai könyvtár a kritikai hozzáállás (attitűd) helyszíne. A *Saint Martin School of Art* egykori rész munkaidős tanára, az *Artists' Placement Group* egyik tagja, *John Latham* 1966-ban, a formalista művészetelméleti papájának Clement Greenbergnek 1961-ban kiadott *Art and Culture* című, az intézmény könyvtárából kikölcsönzött könyvét «dolgozta fel» a diákjaival: lapjait kitépték, megrágták, majd a nyálas galacsinokat visszaköpték egy kémcsőbe, ami aztán

10 | Claire Doherty: Új intézményesség és a szituatív kiállítás. In: Uő: *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*, [http://www.situations.org.uk/media/files/New\\_Institutionalism.pdf](http://www.situations.org.uk/media/files/New_Institutionalism.pdf) (2006), Magyarul: Uő: Új intézményesség és szituatív kiállítás. In: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János Szerk. *A gyakorlatról a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2012, mke.hu. MKE, <http://www.mke.hu/adat/szovegyujtemeny.pdf>

11 | *Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information*. Kiállítási katalógus, Kunsthalle Bern, 1969.03.22 – 04.27.

12 | A *Bauhaus-modell vége* című szövegben ez az utalás nem szerepel

a kémia reakciók következtében erjedésnek indult.<sup>13</sup> El lehet képzelni, hogy milyen felháborodást keltett, amikor ebben a „képlékeny” formában került vissza a „kötet” a könyvtárba. Lathamet ezért, vagy talán ennek az esetnek az ürügyén, ki is rúgták az iskolából. Pár évnek kellett azonban csak eltelnie ahhoz, hogy ez a gesztus és annak „végterméke” legitim művészeti akcióként kerüljön be a 20. századi művészettörténetbe: a szétrágott «könyv-mű» a new yorki MoMA gyűjteményébe<sup>14</sup>, az eventek, happeningek, performanszok pedig a legtöbb művészeti iskola diplomamunka-kompatibilis műfajainak listájára.

1969-ben az *Art & Language* csoport elindítja Elméleti kurzusát (Art in Theory Course) a *Coventry School of Art*-ban, némi zavart okozva az intézmény mindennapi működésében. A csoport a műtermi munka keretein belül tartotta kurzusát, a Művészettörténet Tanszék óráival párhuzamosan futó elméleti órák azonban nem kronológiai, életrajzi, műfaji felkészítést nyújtottak, hanem elméleti megalapozottságú szövegek „készítésére”, ilyen típusú művek létrehozására ösztönözték a diákokat.<sup>15</sup> A művészettörténet tanárok személyes támadásként, pedagógiai munkásságuk erős kritikájaként élték meg a csoport „szubverzív” tevékenységét.

Ahhoz, hogy valaki progresszív művésszé váljon, nem(csak) kreatívnak vagy tehetségesnek kell lennie; nélkülözhetetlen a kritikai attitűd gyakorlása is, de mivel a jelenlegi művészetoktatás az első két modellből nem tartott meg semmilyen követendő kritériumot, nem igazán tud milyen alapra, modellre támaszkodni, ezért fennáll annak a veszélye, hogy önmagában a kritikai attitűd üres pózzá válik- összegzi de Duve.<sup>16</sup> A posztmodern modell harmadik pillére a dekonstrukció is csak az első két modell (imitáció, invenció) integrálását követően tud megvalósulni.

A harmadik modellben a gyakorlat (*practice*) is kiemelt szerepet kap, ami de Duve-nél nem technikai értelemben vett manuális, hanem társadalmi gyakorlatot jelöli. A gyakorlat egy olyan társadalmi folyamat része, amelyben a művész aktív kapcsolatban áll a való világgal a társadalmi elköteleződés jegyében. A fogalom árnyalására a szerző a festői gyakorlatot (*pictorial practice*) említi annak alátámasztására, hogy a festészetet nem egy speciális tudáson alapuló kifejezési formának, még csak nem is egy médiumnak, sokkal inkább egy történeti intézménynek kell tekinteni.<sup>17</sup>

13 | Magyarul: Clement Greenberg: *Művészet és kultúra*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013.

14 | <https://www.moma.org/collection/works/81529>

15 | A kurzus ötlete egy reakció is volt az 1960-as években bevezetett, úgynevezett Coldstream Jelentésre (*Coldstream Report*), ami a művészeti iskolák diplomához kötött tanulmányait alakította át az elméleti órák arányának növelésével. Ez a váltás a „piacképesebb” művészek számát és elhelyezkedési lehetőségeit szeretne volna kiszélesíteni, beleértve az alap- és középszintű művészet (és művészettörténet) oktatást, vagyis a művészek és a művésztanárok képzésének összehangolása is cél volt.

16 | De Duve az attitűddel kapcsolatban megjegyzi, hogy az 1960-as végén a művészet kevésbé politikai elköteleződését hirdetőik is használták a kifejezést pl. Jerome Stolnitz (esztétikai attitűd) - De Duve 1994 i. m. 27.

17 | De Duve 1994 i. m.

A posztmodern modellben a kritikai attitűd szükségszerű velejárója a politikai elköteleződés – írja de Duve *Louis Althusser* idézve.<sup>18</sup> Az elköteleződésnek akkor van értelme, amennyiben annak nem pusztán a társadalomba való integrálódás az eszköze és célja, hanem a reflexió is. Ennek pedig az a biztosítéka, ha a művész a kulturális mező sajátos értékei nevében avatkozik bele a politikai mezőbe.<sup>19</sup>

A művészeti elköteleződésre Seregi Tamás esztéta három típust különböztet meg: az első a már említett reflexív, a második, amit *Jean-Paul Sartre* reszponzív elköteleződésnek nevezett, abban különbözik az elsőtől, hogy itt nem az alkotó, hanem a befogadó az alany.<sup>20</sup> A reszponzív elköteleződés a művész felhívására adott (befogadói) reakció.<sup>21</sup> „A művészet elkötelezése tehát az olvasó szabadságának felélesztését jelenti, az arra való rámutatást, hogy minden alkotott, és ezért minden megváltoztatható.”<sup>22</sup> A harmadik az expanzív elköteleződés pedig, Peter Bürger megfogalmazásában nemcsak a művészet kiterjesztését, hanem annak átvezetését is jelenti a gyakorlatba.<sup>23</sup> Az elköteleződésnek ez a típusa kizárólag a teljes művészeti rendszer struktúrájának és működés módjának megváltoztatásával érhető el. Az expanzív elköteleződésnek a művészetoktatásban nehezen kivitelezhető verziója Brecht színházi művészeti módszere és az intézményiség teljes elutasítása.<sup>24</sup>

De Duve a művészeti attitűd kritikai vonatkozását hangsúlyozza, amelynek gyökerei az 1960-as évekig nyúlnak vissza. A kritikai hozzáállás Szeemann esetében gesztusokban, művészi magatartásokban, és művészeti kifejezésmódokban nyilvánul meg. A „műteremben rekedő” festészet és szobrászat kritikájaként jelennek meg és terjednek el az új médiumok (különösen performatív, diszkurzív formáik). Ezzel egy időben a több-kevesebb sikert jelentő változások reményében a művészeti iskolákba is elérnek a különböző politikai, társadalmi mozgalmak. Innen már nem tűnik olyan távolinak de Duve azon elképzelése, hogy a kritikai művészeti gyakorlat számára talán alkalmasabb egyetemi terepnek bizonyul a kommunikáció szak, mivel a tárgya (bármilyen téma, intézmény, személy) kritikai megközelítést tartja egyik legfontosabb feladatának. A kortárs művészet kritikai attitűdjének gyakorlása (illetve az arra való felkészítés), inkább a bölcsészképzés kompetenciája –

18 | I. m.; Az althusseri kritikai attitűd kortárs újragondolásához lásd: Jacques Rancière: A politikus művészet paradoxonjai. In: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2011.

19 | Seregi Tamás: Esztétikai kötődés - ontológiai lehorgonyzás - művészeti elköteleződés. *Híd*, 2018. január, 91-121. Bourdieu, Pierre: *A művészet szabályai*. Ford.: Seregi Tamás. Budapest: Budapesti Kommunikációs Főiskola, 2013.

20 | Jean-Paul Sartre: *Mi az irodalom?*, Nagy Géza és Vigh Árpád fordítása. Budapest, Gondolat, 1969.

21 | Seregi 2018 i.m.

22 | I. m.

23 | I. m., Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*. Ford.: Seregi Tamás. Szeged, Universitas Kiadó, 2010.

24 | Seregi 2018 i.m.

vonja le következtetését a szerző, amely kritikai gondolkodásra és politikai tudatosságra készíti fel a hallgatót.

Amennyiben a harmadik modell megjelenését a posztmodern időszak kialakulásának idejére tesszük, akkor az attitűdöt (attitűdöket) és a hozzá kapcsolódó gyakorlatot (gyakorlatokat) nemcsak egyfajta interdiszciplináris gondolkodásmódként, hanem a kritikai elméletek művészetoktatásba való integrálásaként is értelmezhetjük (pl. az Art & Language csoport tevékenysége). Kritika illi egyaránt a (formalista) művészetet és az előtte fejet hajtó intézményt, ahogy azt Latham akciójában láttuk, és a művészeti intézmények feladatának és társadalmi felelősségvállalásának a tudatosítását, amit az Artists' Placement Group a művészeti gyakorlatában is megvalósított. Lehetne folytatni a sort olyan pedagógus-művészek tevékenységével, mint például *Joseph Beuys* vagy a lengyel építész *Oskar Hansen*.<sup>25</sup> Ez a posztmodern művészeti gyakorlat nem technikai tudást vagy interdiszciplináris művek létrehozásának folyamatát jelöli, sokkal inkább a társadalmi közegre és kérdésekre fogékony, gyakorlaton alapuló (practice-based) hozzáállást jelenti.<sup>26</sup>

### ANALÓGIÁK ÉS ANOMÁLIÁK – AMI DE DUVE MODELLJEIBŐL KIMARADT

De Duve tanulmányában a művészetoktatási modellek átalakulásának társadalmi és művészeti hátterei részletesen nem tér ki, így a váltások összefüggéseinek nagy része is rejtve marad.<sup>27</sup>

A művészetoktatásban „kanonizált” irányok és a hagyományos műfajok, tendenciák mellett nem említ más, releváns művészeti irányokat, oktatási intézményen kívüli gyakorlatokat (performasz, akció, happening).<sup>28</sup> Modelljei a nyugati művészeti intézményrendszer változásaihoz igazodnak, a szocialista, illetve a posztoszocialista, vagy a globális dél országokban lezajlott modellváltásokra, ahol a kultúrpolitika erősen, erősebben átitatta (vagy ideológiai tekintetben homogenizálta) az oktatás területét is, nem tér ki de Duve a szövegében. A művészetoktatás mikéntjét nem teszi függővé az ideológiai alapú, lokális kultúrpolitikai hatásoktól sem, pedig a művészetoktatási modellek kialakulása és átalakulása nemcsak Európa különböző térségeiben mutathat azonos időszakban eltérő mintázatot, hanem, amennyiben több művészeti akadémián folyik oktatás egy országon

25 | Oskar Hansen (1922-2005) építész, tanár. 1959-ben fogalmazta meg a „nyitott forma kiáltványát (Open Form)”, amely a tervező individualizmusát hirdető „zárt” építészet helyett, az egyének különböző igényeit kívánta figyelembe venni. A Varsói Képzőművészeti Akadémia tanáraként pedagógiai gyakorlatában is alkalmazta elképzelését: nyitott alkotói folyamatokon és kollektivitáson alapuló módszereket vezetett be a műhelymunkába.

26 | De Duve 1994 i.m. 29.

27 | De Duve 1994 i.m. 18.

28 | Szőke Annamária a *Negyedik modell?* című esemény-sorozathoz tartott moderátori szövegében szintén említ a de Duve szöveg kapcsán hiányosságokat (kreativitás definiálásának hiánya, kizárólag a hagyományos műfajokban való gondolkodás), In: [http://intermedia.c3.hu/anegetdikmodell/doku/sza\\_kreativitas.pdf](http://intermedia.c3.hu/anegetdikmodell/doku/sza_kreativitas.pdf)

belül, az intézményi preferenciákban különbségek figyelhetőek meg. A művészetoktatásban nem egymást követő modellekről, hanem különböző modellek egymás mellett éléséről és hibrid verzióiról beszélhetünk inkább.

De Duve egy későbbi írásában, amely az *Art School: (Proposition for the 21<sup>st</sup> Century)* című kötetben jelent meg 2009-ben,<sup>29</sup> többek között arról ír, hogy egy művésznövendék többé már nem kizárólag a mesterétől szerzi meg tudását, mert a művészeti iskola mellett a művészeti mező más egységei, mint például a múzeumok, a kortárs művészeti intézmények, a kereskedelmi galériák, a magángyűjtők, vagy akár a katalógusokban megjelenő tanulmányok mind-mind részt vállalnak a rendszer (és a követendő modell) megismeréséhez szükséges ismeretek átadásában és működtetésében.

Az elmúlt évtizedekben – egy-két kivételtől eltekintve – mintha a művészeti iskolák egyre nehezebben tudnának a világ kortárs kihívásaira reagálni. A kivételek például az 1970-es években a halifaxi *NSCAD (Nova Scotia College of Arts)*, az 1980-as években a *CalArts (California Institute of the Arts)* vagy a londoni *Goldsmith College*, az 1990-es években a *Jan Van Eyck Academie* Maastrichtban vagy a *Villa Arson* Nizzában.<sup>30</sup>

A művészetoktatás utolsó nagy paradigmaváltása, ha beszélhetünk egyáltalán ilyen mértékű fordulatról, nagyjából a 2000-es évek első évtizedére lezárult. Ez nem azt jelenti, hogy a művészeti felsőoktatási intézmények újból gyökeres változáson mentek át, egy következő modell felállításán fáradozva, sokkal inkább egy olyan kínálati listáról beszélhetünk, amelyből a választás lehetőségét, vagy inkább annak lehetetlenségét, összefüggések rendszere határozza meg, mint például az intézményes hagyományok, az intézményben oktató tanárok „attitűdje”, valamint a mindenkorai kultúrpolitikai viszonyok. Mindezek együttes és komplex hatása, illetve a tényezők arányainak eltolódása hosszabb távon eredményezhet átalakulásokat a művészetoktatásban.

Az elmúlt tíz évben talán sokkal inkább beszélhetünk egységesebb, az oktatás minden területét érintő váltásról (válságról), ami nem csak a művészetoktatás sajátja: miközben egy fiatal számára adott a szakok, intézmények, sőt akár az országhatárok közötti átjárás lehetősége, valójában egy olyan, különböző üzleti stratégiák által vezérelt kompetitív helyzetről beszélhetünk, amely éppen a hallgatók szabad mozgása elé gördít akadályokat. A piaci tényezőnek tekintett oktatási rendszer egyre érzékelhetőbben körvonalaz egy újabb modellt, amely sokkal inkább elemezhető gazdasági szempontok mint az intézményesített művészeti tendenciák alapján.

29 | ed. Steven Henry Madoff: *Art School: (Propositions for the 21st Century)*, MIT Press, 2009, 17.

30 | De Duve 1994, i.m.

## Resume

ESZTER LÁZÁR

# Potential Models of Art Education

This essay examines the periods of institutional art education based on a 1994 text by Belgian art historian Thierry de Duve entitled *When Forms Have Become Attitude*. De Duve outlines three models in the period beginning with the formation of art academies and ending with the 1990s: the academy model, the Bauhaus model, and the postmodern model. He associates the characteristics that were typical of the expectations and practices of all three models with the institutions of the period under study. The essay examines these specific aspects, while also considering in ample detail how the distinctive features of contemporary art education models can be defined.

## SZERZŐINK

**Fábián Zoltán Imre**, Dr. habil., PhD, (1954), egyiptológus, a Károli Gáspár Református Egyetem és a Magyar Képzőművészeti Egyetem docense. 1983-tól vesz részt egyiptomi régészeti kutatásban, 1995-től vezeti a thébai el-Hoha domb déli lejtőjének feltárását. Fő kutatási területei: az ókori egyiptomi halotti szövegcsoporthok és illusztrációik, elsősorban a Halottak Könyve feldolgozásai a murális sírművészetben, papiruszokon, koporsókon; az ókori Egyiptom története, vallástörténet, művészettörténet, epigráfia, régészet. Kákosy L. – Bács T. A. – Bartos Z. – Fábián Z. I. – Gaál E.: *The Mortuary Monument of Djehutyemes (TT 32)*. Vol. 1–2. Studia Aegyptiaca, Series Maior I. Szerk. Fábián Z. I. Budapest, Archaeolingua, 2004.; Fábián Zoltán Imre: Nefermenu (TT 184), April 2003. *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 79. 2005. 41–59.; Fábián Zoltán Imre: The Opening of the Mouth Ritual in the Theban Tomb of Nefermenu (TT 184) and Other Post-Amarna Monuments (The “El-Khokha Tomb-Group”). In: *Cultus Deorum: Studia religionum ad historiam: De Oriente Antiquo et Regione Danuvii praehistorica: In Memoriam István Tóth*. Szerk. Szabó Ádám–Vargyas Péter. Budapest, Pécsi Tudományegyetem, Ókortörténeti Tanszék, 2008. Vol. 1. 29–96.; Fábián Zoltán Imre: Attempts of Reconstruction of an Eighteenth Dynasty Mud Brick Mortuary Chapel in the Theban Necropolis. In: *Publications of the Office of the Hungarian Cultural Counsellor in Cairo 2014–2015: Current Research of the Hungarian Archaeological Mission in Thebes*. Szerk. Bács Tamás A.–Schreiber Gábor. Cairo, The Office of the Hungarian Cultural Counsellor in Cairo, 2015. 23–41.; Fábián Zoltán Imre: Re-use and Modification of a Saff-tomb on the South Slope of el-Khokha, Thebes. In: *Burial and Mortuary Practices in Late Period and Graeco-Roman Egypt: Proceedings of the International Conference held at the Museum of Fine Arts, 17-19 July 2014*. Szerk. Kóthay Katalin Anna. Budapest, Museum of Fine Arts, 2017. 85–92.

**Fehér Ildikó**, Dr., habil., PhD, (1968), a Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészettörténet tanszékének habilitált docense, reneszánsz és barokk művészetből tart előadásokat és szemináriumokat. Fő kutatási területe az olaszországi gyűjteményekben lévő magyar művészek munkái, valamint az itáliai 14-16. századi festészet, ezen belül a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében lévő itáliai falképek. Fontosabb publikációk: *Az Uffizi Képtár magyar önarcképei*, Bevezető tanulmány, kat. tételek, Budapest, MKE, 2013; *Károly Pulszky and the Florentine acquisitions for the Szépművészeti Múzeum in Budapest between 1893 and 1895*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, (Firenze) n. 54. 2010 – 2012, 2, 319 – 364; *Three 15<sup>th</sup> century Murals from the area of Foligno in Budapest*. In: *Arte Cristiana*, (Milano), XCIX, 2011, 865, 271 – 280; *Una collezione sconosciuta di opere d'arte ungheresi nel magazzino della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma*. In: *Rivista di Studi Ungheresi* (Sapienza Università, Roma), 16. 2017, 175 – 191; *A visegrádi Keresztelő Szent János oltárkép*. In: Fehér Ildikó – Görbe Katalin: *A visegrádi Keresztelő Szent János oltárkép. A plébániatemplom újonnan restaurált barokk festménye*. Budapest, 2018, 5 – 12.

**Jernyei Kiss János**, Dr., habil., PhD, (1970). PPKE, Művészettörténet Tanszék, egyetemi docens. Kutatási terület: kora újkori művészet. Fontosabb publikációk: *Barokk freskófestészet Magyarországon*. I. Fejér, Komárom-Esztergom és Veszprém megye. (szerkesztő) Budapest, 2019; *Az erények nemessége: Topozok, exemplumok, teleologikus történelemolvasat Dorffmaister szigetvári mennyezetképén*. Ard

Jungarica, 44, 2018, 17-28; *Ingeniosa divinae Providentiae symbola: Die Wand- und Deckengemälde von Franz Anton Maulbertsch im Festsaal des Bischofspalastes in Szombathely / Steinamanger*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 42. 2014, 181-211.; *Itália festészete a 17–18. században*. In: Dobos, Zsuzsanna (szerk.): *Caravaggiótól Canalettóig: Az itáliai barokk és rokokó festészet remekművei*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2013, 19-39; *Barokk mennyország: vallásos képzelet és festett valóság: Maulbertsch freskói a váci székesegyházban*. Budapest, 2009

**Köpöczi Rózsa**, (1955), művészettörténész, 1988-ban az ELTE-BTK művészettörténet szakon végzett. 1981-2017 között a zebegényi Szőnyi István Emlékmúzeumban művészettörténészként, múzeumvezetőként dolgozott. 2009 óta a Szőnyi István Képzőművészeti Szabadiskola művészeti vezetője. Kutatási területe: Szőnyi István és Gorka Géza életműve. Legfontosabb publikációk: „*A grafikus Szőnyi*”, *aquarellek és gouache-ok*. PMMI, Zebegény, 1994; „*A grafikus Szőnyi*”, *rajzok, vázlatok, tanulmányok*. PMMI, Zebegény, 1996; „*A grafikus Szőnyi*”, *rézkarcok*. PMMI és a Szőnyi Alapítvány közös kiadásában. Zebegény, 2000; *Bory Jenő*. Szerk.: Péntek Imre. Árgus Művészeti Kiadó, Székesfehérvár, 2001; *Maróti Géza és Zebegény*. In: Maróti Géza 1875-1941, „Mi vagyunk Atlantisz” Vederemo! Szerk.: Ács Piroska, Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2002;

*Levelek otthonról*. Szőnyi István és Bartóky Melinda levelei Szőnyi Zsuzsához és Triznya Mátyáshoz (1949-1960). Szerkesztés, szöveggondozás, képválogatás. PMMI, Szentendre, 2009; *Levelek Rómából*, Szőnyi Zsuzsa és Triznya Mátyás levelei a Szőnyi és Triznya szülőkhöz (1949-1956). Szerkesztés, szöveggondozás, képválogatás. PMMI, Szentendre, 2011.

**Lázár Eszter**, Dr., PhD, (1973), művészettörténész, kurátor, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszékének oktatója. Egyetemi tanulmányait az ELTE Művészettörténet és Kulturális Antropológia szakokon végezte. A Pécsi Tudományegyetem Kultúratudományi Programján szerezte meg doktori fokozatát (*Oktatási fordulat a kortárs képzőművészetben és a művészetoktatásban*). Különböző hazai és nemzetközi kiállításokat szervezett (Trafó, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Múcsarnok, OFF Biennálé 2015, 2017 társkurátor: Nagy Edina; tranzit.sk 2017, Kiscelli Múzeum 2019). Közreműködött *A gyakorlattól a diszkurzusig* című művészetelméleti on-line kötet szerkesztésében, valamint a tranzit.hu *A kurátori gyakorlat és diszkurzus* szótár- projektjében. 2016 és 2018 között a RomArchive nemzetközi online archívum filmes szekciójának kutatója, 2019-től az OFF Biennálé kurátori csapatának tagja.

**Mélyi József**, (1967), művészettörténész, műkritikus, kurátor. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszékének egyetemi tanársegédje. 2006 óta a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem óraadója. A kilencvenes évek közepe óta publikál tanulmányokat és kritikákat magyar szakfolyóiratokban. Fő kutatási területe a 20. századi és a kortárs művészet, a köztéri művészet és az intézménykritika. Számos kiállítás kurátora, többek között: *Kempelen – Ember a gépben*, 2007, Múcsarnok, Budapest és ZKM, Karlsruhe; *Amerigo Tot – Párhuzamos konstrukciók*, 2009, Ludwig Múzeum Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest; *Nagyítások, 1963 – Az Oldás és kötés kora*, 2016, Új Budapest Galéria; *Kibékülés, 2018*, Pannonhalmi Főapátság. Fontosabb publikációk az elmúlt évekből: *Abstract boundaries: the changing principles of art policy in 1958-68*. In: Sasvári, Edit; Hornyik, Sándor;

Turai, Hedvig: *Art in Hungary, 1956–1980. Doublespeak and Beyond*, London, Thames and Hudson, 2018, 161-177. ; *Az emlékezet műszaki rajza. Albert Ádám művészi szemléletmódja*. (The blueprint of memory. Ádám Albert's artistic approach) In: *Melancholy of the Deconstructed Meaning*. Paksi Képtár, 2017, 47-69.; *Hivatalos iránykeresés. Képzőművészeti hagyomány és jövőkép Magyarországon 1958-ban*. In: *Mutató nélkül – B.A. úr X-ben*. BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest, 2016, 81-90. *Törekény nézetek. Gerbes Gábor ideológia-archívuma*. In: *Jelentés. Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ*, Budapest, 2016, 86-97. *Dekadencia és progresszió. A hivatalos művészet határvonalai (1968, Magyarország)*. Acta Historiae Artium, 56, 2015, 243-254.

**Pirint Andrea**, (1971), művészettörténész-muzeológus. 1996-tól a miskolci Herman Ottó Múzeumban dolgozik, 2009-től a Képzőművészeti Osztály vezetője. Diplomáját az Eötvös Loránd Tudományegyetemen szerezte. Fő kutatási területe a 20. század első felének magyar képzőművészete, kiemelten Miskolc képzőművészeti múltja. Doktori kutatásai a magyarországi Napóleon-kultusz szellemi és tárgyi emlékeire irányulnak. Legfontosabbnak tartott publikációk: *Genius loci vagy emlékméntési szándék? Miskolc két világháború közötti városképei a Herman Ottó Múzeum gyűjteményében*. In: *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve LII*. Miskolc, 2013. 345–356.; *Törekény karrier. Napóleon-jelenetes tányérsorozat magyar gyűjteményekben*. In: *Történet – muzeológia. Tanulmányok a múzeumi tudományok köréből a 60 éves Veres László tiszteletére*. Szerk.: Gyulai Éva–Viga Gyula. Miskolc, 2010. 231–243.

**Révész Emese**, Dr., PhD, (1967), művészettörténész. Tanulmányait az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében végezte (PhD 2008). Kutatási területei: korai modernizmus magyar festészete, 19-20. századi grafikatörténet, könyvillusztráció története, felsőfokú művészképzés története. Önálló kötetek: *Firkaforradalom (Grafikatörténeti tanulmányok)*, 2019; *A művészet kertje*. Gross Arnold művészete, 2019; *Kép, sajtó, történelem. Illusztrált sajtó Magyarországon 1870-1870*, Bp., 2015; *Fényes Adolf*. Bp., 2014; *Csók István*. Bp., 2010; *A magyar historizmus*. Bp., 2005. Fontosabb kurátori munkák: *Szigorúan ellenőrzött nyomatok. Magyar sokszorosított grafika 1945-1961 között*. Miskolci Galéria, 2018; *Nyomatás – nyombagyás. Maurer Dóra grafikai munkássága*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay-terem, Budapest, 2017; *Gyermek/Kor/Kép. Gyermek a magyar képzőművészetben*. Budapest Történeti Múzeum, 2016; *Forradalom előtt. Képzőművészeti Főiskola 1945-1956*. Magyar Képzőművészeti Egyetem; *Bálványok és démonok. Csók István (1865-1961) életmű-kiállítása*. Csók István Képtár – Városi Képtár, Székesfehérvár, 2011

Weboldal: [www.revart.eoldal.hu](http://www.revart.eoldal.hu)

**Sturcz János**, Dr. habil., PhD (1958) művészettörténész, kritikus, 1982-1990 között az ELTE, 1994 óta a Magyar Képzőművészeti Egyetem oktatója, 2005 óta Művészettörténeti Tanszékének vezetője, egyetemi tanár. 1988-ban Soros, 1994-ben Fulbright ösztöndíjas a New York Universityn. 2003 - PhD ( *Posztmodern stratégiák a kortárs magyar képzőművészetben, 1970-2002*, summa cum laude) 2011-ben habilitáció a Pécsi Tudományegyetemen. 2006 - Németh Lajos díj. 2014-16 a Nemzeti Kulturális Alap Vizuális Kuratóriumának elnöke, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja. 1999-ben a velencei biennálé, 2005-ben az Új-Delhi Triennálé magyar nemzeti biztosa és kurátora. 2007-ben a European Attitude kiállítás (Shanghai, Doland Museum of Modern Art) társkurátora, katalógus szerzőjének szerzője. 2013-ban *A lélek fénye* című kiállítás kurátora (Róma, Palazzo Falconieri). Fontosabb

hazai kurátori munkák: *A szín önálló élete* (2002, társkurátor, Múcsarnok). Bukta Imre retrospektív kiállítása (2007, Debrecen, MODEM), *Istenem. Keresztény nézőpont a kortárs magyar képzőművészetben* (2011, Debrecen, MODEM). Fontosabb könyvei: *Janus félúton* (1999), *A heroikus ego lebontása* (2005), *Bukta Imre* (2008), *Lovas Ilona* (2009). Több mint 170 kortárs művészetről szóló, könyvekben, katalógusokban, folyóiratokban megjelent tanulmány, elemzés, kritika szerzője. Kutatási területe: 20. századi és kortárs magyar illetve nemzetközi képzőművészet, a közép-európai régió, Észak-Amerika, Skandinávia művészete, nőművészet, természet és kortárs művészet viszonya, testművészet és a művésztest jelenésváltozásai, szakralitás és kortárs művészet viszonya, kortárs festészet és szobrászat, Fülep Lajos és a 19-20. század fordulójának művészetelmélete.

**Szinyei Merse Anna**, Dr., PhD, (1942), művészettörténész. 1960-65: ELTE BTK művészettörténet-olasz szak. 1966: a római Galleria Nazionale d'Arte Moderna önkéntes muzeológusa. 1975: bölcsészdoktor, 1993: MTA kandidátus. 1973-2007: Magyar Nemzeti Galéria főmuzeológus főtanácsosa, 1977-től számos hazai és külföldi kiállítás kurátora és katalógusszerzője, magyar-francia, magyar-holland, magyar-belga, magyar-olasz cserekiállítások szervezője, az 1987-től több évtizedig fennálló 19. századi állandó kiállítás koncepciójának kidolgozója és társrendezője. Fő kutatási területe az 1860 és 1920 közötti magyar és egyetemes festészet összehasonlító vizsgálata, ennek kapcsán tanulmányutakat tett és helyenként előadott a legtöbb európai országban, Amerikában és Japánban. Több száz tanulmány, katalógus és önálló kötet szerzője, számos munkát szerkesztője. Jelen cikkében pontosított publikációi mellett még kiemelendők: *A magyar tájfestészet aranykora 1820-1920* (Bp., 1994); *Pleinair-Malerei in Ungarn* (Osnabrück, 1994); Rippl-Rónai Franciaországban és kapcsolata a Nabis csoporttal, in: *Rippl-Rónai gyűjteményes kiállítása*, MNG katalógus, 1998; *Alla ricerca del colore e della luce. Pittori ungheresi 1832-1914* (Firenze, Palazzo Pitti, 2002); Mednyánszky kapcsolata kora művészetével, in: *Mednyánszky* (kiállítás katalógus, MNG, 2003); *Periods, Masters, Styles, Themes...: 19th-Century Painting in the National Gallery*, in: MNG Évkönyv, 2008; Rippl-Rónai, „a magyar nabi” és barátai. A pozitív példa, in: *Hungarian Review* VI/4. (2015), és *Magyar Szemle* XXIV/7-8. (2015); stb. Monográfiái: Kerényi Jenő (1974), Marino Marini (1977), Szinyei Merse Pál (1990), Koszta József (2014), Mészöly Géza, Dósa Géza (2015).

**Tóth Károly**, Dr., PhD, (1984), művészettörténész. Egyetemi tanulmányait 2002 és 2007 között az Eötvös Collegium tagjaként a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetemen végezte művészettörténet-történelem szakon. 2013-ban itt doktorált a hódmezővásárhelyi művészcsoporthoz 1900-1914 közötti történetéről írott értekezésével, amelyet 2015-ben önálló kötetként publikált. A budapesti MissionArt Galéria munkatársa. Érdeklődési területe a 19-20. század magyar és európai művészete, ezen belül a századfordulós magyar művésztelepek és az alföldi festészet története, illetve a 20. századi magyar művészettörténet-írás története. Egy könyve mellett számos tanulmánya, katalóguscikke, műkritikája és ismeretterjesztő írása jelent meg szakterületéről és a modern, illetve kortárs művészetről. Főbb műve: *A hódmezővásárhelyi művészcsoporthoz, 1900-1914*. Budapest, L'Harmattan, 2015.

**Végyvári György**, Dr., Prof., CSc, egyetemi tanár, Kaposvári Egyetem, Agrár és Környezettudományi Kar, Élettan, Biokémia és Állategészségügyi Intézet, intézetigazgató, korábban rektorhelyettes.

Fő kutatási irány: biológiailag aktív szerves vegyületek kimutatása. Fontosabb publikációk: Andreas, Spornberger ; Elisabeth, Schüller ; Edina, Vidéki ; György, Végyvári: *Einfluss verschiedener Unterlagen auf vegetative und generative Parameter bei der Apfelsorte 'Topaz' unter biologischen Anbaubedingungen in Ostösterreich*. Erwerbs-Ostbau, 2018, 60: 3 pp. 231-238; O, Dóka ; D, Bicanic ; M, Stéger-Máté ; Gy, Végyvári: *Application of photothermal methods for quantification of carotenoids in apricot jams*. International Journal of thermophysics, 2015, 36 pp. 2370-2379; Hajagos, A ; Végyvári, G: *Investigation of tissue structure and xylem anatomy of eight rootstocks of sweet cherry (Prunus avium L.)*. Trees-structure and function, 2013, 27 : 1 pp. 53-60.

**Végyvári Zsófia**, (1974), Miskolcon született, Végyvári Lajos művészettörténész és Máger Ágnes festőművész gyermekeként, így a képzőművészet, festészet és a művészettörténet kisgyermekkorától része az életének. A Képzőművészeti Egyetem elvégzése után (1998) látványtervezőként dolgozott, de már az egyetemi évek alatt megszerezte az „Év Jelmeztervezője” kitüntető címet. A színházi sikerek után a film és televízió műfaja felé fordult. 2001-től díszleteivel a modern televíziózás látványvilágának alapjait tette le az MTV és a TV2 csatornáknál. Az MTV „Az Este” díszletét Pulitzer-díjjal jutalmazták. Édesapja halála után életre hívta a Festményvizsgáló Labort, ahol multidiszciplináris eszközökkel, de elsősorban egzakt, kémiai és fizikai kutatásokkal kerülnek a festmények elemzésre, és amely 2008-tól működik saját gépparkkal. Végyvári Zsófia vezetésével több, mint 30 ezer mérést végzett el a Labor, az eredményekről több tudományos publikáció is született kémikusok és fizikusok társszerzőségével. Végyvári vezetésével nemcsak magyar, hanem külföldi szerzők munkáinak objektív vizsgálata zajlik; a munka során a természettudományos anyagvizsgálatot művészettörténeti kutatás is kiegészíti. A Festményvizsgáló Labor tevékenysége Magyarországon egyedülálló. Végyvári 2012-ben szerzett abszolutóriumot az ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Doktori iskolájában, jelenleg az ELTE TTK Kémiai Intézetének doktorandusz hallgatója. Kutatásai során kiemelten foglalkozik festéstechnikai kérdésekkel, úgy, mint a Munkácsy Mihály festmények sötétedésének problémája és Csontváry Koszta Tivadar különleges anyaghasználata. Csontváry festészetének témakörében folyamatosan jelennek meg írásai, munkája során kiemelt figyelmet tulajdonít a művészek kultúrtörténeti közegének bemutatására is a művészettörténeti elemzések mellett. Főbb publikációk: *Festmények boncasztalon: a tetten érhető művészet*. In: Visszatekintés a 19–20. századra; Tanulmányok. ELTE Történelemtudományok Doktori Iskola Új- és Jelenkori Magyar Történeti Program. Főszerk.: Erdődy Gábor. Budapest, 2011; *Csontváry Koszta Tivadar titokzatos műzsája: Isadora Duncan*. In: Tánc és Társadalom; V. Tánc tudományi Konferencia a magyar táncművészeti Főiskolán 2015. november 13–14. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2016; B. Breuckmann, L. Bereczky, Zs. Vegvari: *High Definition 3-dimensional Scanning and printing Technologies in Arts and Cultural Heritage, Archaeology and Palaeontology*. EVA 2007 Berlin, 95-100; Bernd Breuckmann, Hubert Mara, Zsófia Végyvári: *Combined 3D and Multispectral Fresco Documentation of the Villa Oplontis, Pompei - High-Resolution and High-Performance Digitization of Cultural Heritage. VISAPP, 2009, 615-620*; *Csontváry titokzatos műzsája: Isadora Duncan*. Szerk: Borus Judit. Magánkiadás. Budapest, 2019; Zs. Végyvári, O. Kárpáti, L. E. Aradi, I. Varga: *Spectrochemical investigation of a painting dated to the end of the 19th century reveals an early use of titanium dioxide as artists' pigment*. HISS (Hungarian-Italian Symposium on Spectrochemistry), Budapest, 2018



INNOVÁCIÓS ÉS TECHNOLÓGIAI  
MINISZTERIUM



FELADATUNK A JÖVŐ