

Sodics Dominika

AZ ARS HUNGARICA-KÖNYVSOROZAT (1932–1938) ÉS A GRESHAM-KÖR 1.¹

BEVEZETÉS²

Az 1932 és 1938 között megjelent *Ars Hungarica*-monográfiásorozat tizenkét megvalósult kötete a két világháború közötti művészettörténeti irodalom és könyvkiadás legrepresentatívabb produktumai közé tartozik. A sorozat szerzői között a húszas-harmincas évek magyar művészettörténet-írásának és műkritikájának legnagyobbjaival találkozunk, akik a korszak hasonlóan kiemelkedő művészeiről írtak esszézerű tanulmányokat: Genthon István Bernáth Aurélról, Oltványi-Ártinger Imre³ Egry Józsefről és Derkovits Gyuláról, Fenyő Iván Szőnyi Istvánról, Tolnai Károly⁴ Ferenczy Noémiről, Farkas Zoltán Medgyessy Ferencről, Kállai Ernő Czóbel Béláról, Nyilas-Kolb Jenő Farkas Istvánról, Körmendi András Kernstok Károlyról, Gombosi György Beck Ö. Fülöpről. Az *Ars Hungarica* programja az egész magyar művészettörténet monografikus feldolgozását tűzte ki célul, a kortárs alkotókról szóló kötetek mellett így került sor Fettich Nándor *A honfoglaló magyarság művészete*, illetve Horváth Henrik *A magyar szobrászat kezdetei* című kötetének megjelenésére. A sorozat rendkívül nagyigényű programjának kidolgozásában Genthon István vállalt meghatározó szerepet, a kötetek szerkesztői munkálatait pedig a harmadik kiadványtól kezdve Oltványi-Ártinger Imre végezte.

Már csak az előbbi illusztris névsor alapján is érzékelhető az a művészeti-esztétikai hovatartozás, melyet a könyvsorozat képviselt: a felsorolásban nagyrészt olyan művészek és szerzők szerepelnek, akik a harmincas évek egyik legjelentősebb, bár sok szempontból nehezen definiálható művésztszereplője, a szakirodalomba Gresham-körként bevonult csoport vonzáskörébe tartoztak. A források tanúsága

¹ A szerző a Szépművészeti Múzeum doktorandusz munkatársa (ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskola, Művészettörténeti Doktori Program). A szöveget folytatásokban közöljük, a rövidítés- és irodalomjegyzék a befejező rész végén található (- a szerk.).

² Ezúton szeretném megköszönni Gosztonyi Ferencnek, hogy felhívta a figyelmem a témában rejlő lehetőségekre, illetve folyamatos szakmai támogatásával segítette a dolgozat létrejöttét.

³ Oltványi-Ártinger Imre 1893-ban Ártinger Imre néven született, az Oltványi nevet édesanyja után 1935-től használta. A dolgozatban az összegyűjtött írásait szerkesztő Sümegi György nyomán az Oltványi változatot használom. Ld.: Oltványi 1991. (A rövidítésjegyzékben egységesen Oltványi-Ártingerként hivatkozom rá.)

⁴ A dolgozat szövegében a Ferenczy Noémi-monográfiának, illetve az ezzel kapcsolatos levelezés címzésének (a művész Dr. Charles Tolnainak címezte leveleit Párizsba) megfelelően a Tolnai névalakot használom. Ld.: Gosztonyi 2020. 112.: 1. jegyzet.

szint a Gresham-asztaltársaság állhatott a sorozat főbb igazodási pontjainak meghatározása mögött is. Ez az alaphelyzet, illetve a sorozat egészére vonatkozó egységes program és szerkesztői koncepció is feltételezi, hogy az *Ars Hungarica* célkitűzései nem „csak” a magyar művészettörténeti összefoglaló sorozat létrehozására vonatkozhattak: a monográfiák elsődleges jelentőségüket a harmincas évek kortárs művészetének, mindenekelőtt a „Gresham-kör” önmeghatározásának összefüggésében nyerik el. A könyvsorozat egyike volt azon fórumoknak, melyek lehetővé tették a csoport közös fellépését. Az *Ars Hungarica* köteteinek együttes olvasata nyomán egy olyan határozott és egységes elméleti értékrend és fogalmi háló bontakozik ki, melyet a kör maga alkotott saját művészetének jellemzésére. A szókészlet meghatározásának természetesen – tekintettel a szerzők és a művészek aktív publikációs tevékenységére – nem ez az egyetlen lehetséges módja, azonban a sorozat reprezentatív jellege és a szövegek koncentrált, programadó szándéka markánsan kiemeli az *Ars Hungaricát* a Gresham körüli terjedelmes szövegkorpuszból, egyúttal biztosítja az együttes olvasat létjogosultságát is. A továbbiakban a sorozatot egyrészt mint kollektív, a kör működésének belső dinamikáját megvilágító vállalkozást, másrészt mint elméleti-esztétikai állásfoglalást, „önvallomást” vizsgálom, melynek köszönhetően a Gresham-kör művészeti elvei is körvonalazhatókká válnak.

A GRESHAM TABLÓJA

Bernáth Aurél 1965-ben az egykor a Gresham kávéház asztalánál összegyűlő művésztársaság „összeállítására” mint „kodifikálatlan programra” hivatkozott.⁵ Először a Dunakorzó,⁶ majd a Gresham-palota földszintjén található Gresham-Venezia kávéház művészasztalánál Bernáth emlékezése szerint „hetente kétszer”,⁷ más beszámolók szerint heti egyszer⁸ találkoztak művészek, gyűjtők, művészettörténészek, kritikusok. (1. kép) A vélhetően a húszas évek végétől összejáró társaságot először 1937-ben Rózsa Miklós illetve az akkor még ideiglenesnek szánt „Gresham-kör” elnevezéssel a *Magyar Művészetben* Vass Elemérről írott cikkében.⁹ A Gresham első ismert említése Bernáth egy Fruchter Lajosnak címzett 1933 áprilisában kelt levelében szerepel.¹⁰ Az asztaltársaság kialakulásának konkrét körülményei kevésbé ismertek, bizonyosnak tűnik azonban, hogy 1943 vége, de legkésőbb 1944 márciusa után a háborút követő egy-két alkalomtól eltekintve a társaság már nem találkozott a régi keretek között.¹¹

⁵ Bernáth 1965. 111.

⁶ Kopócsy 2008. 40. *Pátzay Pál a Gresham-körről*, 1966. MI Adattár, MDK-C-II-484/6. [1]

⁷ Bernáth 1965. 108. A kávéházhoz lásd: Mányai-Szelke 2003. 49–50.

⁸ Genthon István visszaemlékezése szerint minden pénteken, Wertheimer Klára szerint hétfőnként és péntekenként találkoztak. *Genthon István a Gresham-körről*, 1966. MI Adattár, MDK-C-II-484/4. [4], *Wertheimer Klára a Gresham-körről*, 1966. uo., C-II-484/3. [1]

⁹ Rózsa 1937. 362.

¹⁰ Bernáth Aurél levele Fruchter Lajosnak, Pöstyén, 1933. április 13. Bernáth-Fruchter 2007. 147–148.

¹¹ Genthon 1943-ban már mint lezárt, illetve lezárandó jelenségként utalt a kör tevékenységére.



1. A Gresham kávéházat ábrázoló képeslap, 1909.
Magántulajdon. © Darabanth Aukciósház

Szinte az utolsó percben rögzíti a Gresham pillanatképét az a fényképes tabló, melyet az asztaltársaság tagjai a csoport talán legaktívabb szervező egyéniségének, a műkedvelő, bankárból lett szenvedélyes gyűjtő és kritikus Oltványi-Ártinger Imrének 1943 februárjában ünnepelt 50. születésnapjára ajándékoztak.¹² (2. kép) Oltványi, vagy ahogy a tabló felirata találóan nevezi, a „Bátyuska” közepén elhelyezett portréját körben a Gresham-kör tagjainak fotói keretezik. A tabló, illetve általában az összeállításának gesztusa az ajándék-érték mellett természetesen elsősorban önmeghatározó és reprezentációs funkcióval bírt. Az ily módon referenciapontként is értelmezhető tabló és más szöveges források összevetése szépen példázza azokat az ellentmondásokat, melyekkel a Gresham-kör névsorának összeállítása során szem-

Genthon István a Gresham-körről, 1966. MI Adattár, MDK-C-II-484/4. [4] Ld.: jelen dolgozat 124. oldal. Wertheimer Klára pedig úgy emlékszik, hogy az 1944. március 19-i német bevonulást követő napon találkoztak volna Bernáthéknál, azonban akkor „Vilték már nem értek be Budafokról”.
Wertheimer Klára a Gresham-körről, 1966. MI Adattár, MDK-C-II-484/3. [2]

¹² A tablóról egy fénykép ismert. MI Adattár, MKCS-C-I-152/581. A tablón szereplők: alsó sor, balról: 1. Hrabéczy Ernő 2. 3. Barcsay Jenő 4. Egry József 5. Czóbel Béla 6. Kmetty János 7. Jobbágyi-Geiger Miklós, második sor: 1. Vilt Tibor 2. Fruchter Lajos 3. Berény Róbert 4. Ferenczy Noémi 5. Szőnyi István 6. Radnai Béla 7. Szüdi Nándor, harmadik sor: 1. Novotny Emil Róbert 2. Bernáth Aurél 3. Basch Andor 4. dr. Oltványi Imre 5. dr. Rózsa Miklós 6. Bartha László 7. Vass Elemér, negyedik sor: 1. Diener-Dénes Rudolf 2. Hatvany Ferenc 3. Wertheimer Klára 4. Pátzay Pál 5. Schaár Erzsébet 6. Elekfy Jenő 7. Szobotka Imre. A tablóról készült fénykép reprodukciójához ld.: Sümei 1994. 39. kép; Benedek 1998. o. n. Molnos 2005. 17. A tabló feliratait legteljesebben Sümei György azonosította.



2. A Gresham-kör tablójáról készített fénykép. MTA, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattár, MKCS-C-I-152/581.
© ELKH BTKI MI Adattár, Budapest

besülünk. Bernáth Aurél 1967-es visszaemlékezésében a kör törzstagjai közé sorolta saját magán kívül Oltványit, Szőnyi Istvánt, Berény Róbertet, Pátzay Pált, Egy Józsefet és a Gresham legnagyobb és talán legelkötelezettebb gyűjtőjét, Fruchter Lajost, akiknek portréja egytől egyig szerepel a tablón. A később vagy csak alkalomadtán csatlakozók között Bernáth azonban említ olyan művészeket és műpártolókat is, akik, mint például Bornemisza Géza, Petrovics Elek, Farkas Zoltán, Genthon István vagy Cseh-Szombathy László, hiányoznak a tablóról.¹³ Radnai Béla gyűjtő pedig, bár mindkét helyen szerepel, más visszaemlékezésekben inkább, mint a csoporthoz szorosan nem tartozó, de a Gresham értékpreferenciáit vállaló figuraként jelenik meg.¹⁴ További „próbaként” hivatkozhatunk Elekfy Jenő visszaemlékezésére is, aki viszont a törzstagok névsorát a Bernáth-féle verzióhoz képest sajátjával, illetve Basch Andoréval bővítette, Fruchtert pedig kihagyta a felsorolásból.¹⁵ Az előbbieken ismertetett példák természetesen kiragadottnak tűnhetnek, illetve általában egy informálisnak tekintett baráti társaság esetében a szigorúan vett

¹³ Bernáth 1967. 80.

¹⁴ Ld.: Várkonyi 1993. 241.: 6. jegyzet.

¹⁵ Elekfy Jenő *A Gresham-kőről*, 1966. MI Adattár, MDK-C-II-483/1. [1]

„névsor” összeállítása sem feltétlenül indokolt (és jelen esetben nem is cél), mindazonáltal egyáltalán nem ártatlan kérdés. Bernáth a csoport belső dinamikájáról a következőket írta: „Asztaltársaság voltunk a szó legszimplább értelmében, anélkül, hogy limitáltuk volna a létszámunkat. Aki jött, barát vagy művészet körüli tisztviselő, ha jól érezte magát körünkben, máskor is eljött, ki rendszeresen, ki ritkábban, és amikor már az asztaltársaság erősen felduzzadt, valahogy magától alakult úgy, hogy azonos törekvésűek ülték körül az asztalt.”¹⁶ Annak azonban, hogy a Gresham működése során végig egy minden érdeklődő számára nyitott közösség lett volna, több forrás is ellentmond, a beszámolók némelyike pedig még csak nem is a körrel szemben kritikus személyektől, hanem a csoporton belülről származik. A vélhetően már a Gresham „alapításában” is szerepet játszó Rózsa Miklós például 1938-ban Vass Elemér Fränkel Szalonban rendezett kiállításának katalógusában „zárt és szűk körként”, „szigorú exkluzivitású” társaságként írta le a kört.¹⁷ A Greshamben szintén gyakran megforduló Wertheimer Klára is hangsúlyozta, hogy a tagok nagyon vigyáztak „exkluzivitásuk” megőrzésére. Felidézte az esetet, mikor a Gresham Biai-Föglein István nem kívánt társasága miatt ideiglenesen egy másik kávéházban találkozott.¹⁸ A Gresham minden bizonnyal nem volt „elit klub”, viszont tagjait kellő körültekintéssel választotta ki. A „névsor” tehát – bár maradéktalan meghatározására tett kísérletek túlmutatnak a jelen áttekintés keretein – egyáltalán nem tét nélküli.

Bernáth elhíresült megállapítása szerint a „Gresham-kör talán annak köszönhetette megalakulását, hogy a KUT ritkán ülésezett. A művészet problémái ugyanakkor elementárisak voltak, s ez szakadatlan gondolat-kicserélést igényelt. A KUT keretein belül ilyképp meghittség nem alakulhatott ki. A forrongásban levő művészet pedig vég nélküli megtagyargalásokat kívánt.”¹⁹ Az 1924-ben alapított Képzőművészek Új Társaságának taglétszáma az 1930 körüli időszakra radikálisan megnövekedett, az egyesület jóval heterogénebb csoporttá alakult, így természetesen a Bernáth által hiányolt „szellemi műhely” jellegéből is veszített.²⁰ Bár Bernáth a KUT-hoz viszonyítva határozta meg a Gresham pozícióját, a társaság művészei a harmincas években a fiatal művészek felkarolásának céljával 1920-ban alapított Szinyei Merse Pál Társaságban is fontos szerepet játszottak. Mondanunk sem kell, hogy a Gresham művészeinek és műpártolóinak egyesületi hovatartozása a harmincas években egyszerre esztétikai és politikai kategória volt. Így intézményi alapon határolódtak el a Gerevich Tibor szervező tevékenységével fémjelzett és „hivatalos” művészetként aposztrofált római iskola tevékenységétől, a szélsőségesen nemzetieskedő irányzatoktól és a kiüresedett múcsarnoki művészetétől. Kopócsy Anna kutatásai bizonyították, hogy indulásakor a Gresham elsősorban a KUT művészeinek és műpártolóinak közösségéből alakult, a harmincas évek második felére azonban a csoport művészei nemcsak a KUT, hanem

¹⁶ Bernáth 1967. 53.

¹⁷ Rózsa 1938. [3]

¹⁸ *Wertheimer Klára a Gresham-körrel*, 1966. MI Adattár, MDK-C-II-484/3. [2]

¹⁹ Bernáth 1967. 53.

²⁰ Kopócsy 2008. 39.

a Szinyei Társaság arculatát is markánsan meghatározták. Nem csupán a kiállításokon szerepeltek kiemelt számban alkotásaikkal, de a műgyűjtő-műpártoló tagokkal együtt szervezeti szinten is vezető pozícióba jutottak.²¹

Ugyan a kör működése mindvégig informális maradt, legkésőbb a harmincas évek közepére a tagok intenzív, egymást kölcsönösen megerősítő szellemi együttműködésének köszönhetően kialakultak azok a platformok, melyek biztosították a csoport számára az együttes fellépés lehetőségét, a „kodifikálatlan program” kinyilvánítását. Egyre határozottabb karaktert nyert az a Gresham meghatározó vizuális, fogalmi, művészet(történet)i referenciaháló is, melyet tulajdonképpen a tagok szőtték a csoport köré, nagy mértékben kisajátítva ezzel a tevékenységükről való beszédmódot.

Az ilyen fórumok megeremtésének lehetősége nem kis részben a Gresham művészei mögött felsorakozó műgyűjtők és műpártoló szervezők biztos bázisának volt köszönhető. Oltványi-Ártinger Imre nem véletlenül részesült a Gresham tablóján a „Bátyuska” címben: valóban ő atyáskodott legaktívabban a társaság felett. A húszas évektől folyamatosan vezető banki-pénzügyi és politikai²² tisztségeket is betöltő Oltványi neve először 1926-ban tűnt fel a művészeti közéletben, mikor az apósa, Rózsa Miklós²³ által újjászervezett KUT igazgatósági tagjává nevezték ki. 1928-ban a Tamás Galéria és Rózsa Miklós kooperációjából létrejött Modern Kiállítás-szervező Bizottság egyik legfontosabb tagja lett.²⁴ Művészeti szervezeteken belüli gyors pozícióhoz jutásában, művészeti preferenciái kialakulásában és rendkívül kiterjedt kapcsolatrendszerének kiépítésében vélhetően Rózsa Miklósnak tulajdonítható elsődleges szerep, bár Oltványi ízlése jóval homogénebbnek és óvatosabbnak bizonyult a mindig új bemutatására törekvő apósáénál. Ahogy azt későbbi aktív művészeti publikációs és szervező tevékenysége, valamint műgyűjteménye is kellőképp igazolja, Oltványi a már megtalált értékek minél szélesebb megismertetésére, a megjelenési lehetőségek kibővítésére helyezte a hangsúlyt.²⁵ A megtalált érték pedig a Gresham-közeli művészek, mindenekelőtt Egry József és Derkovits Gyula munkássága volt. Első művészeti tárgyu írása 1931-ben jelent meg,²⁶ ezt követően rendkívüli aktivitással kapcsolódott be az *Ars Hungarica*-könyvsorozat körüli szerve-

²¹ Kopócsy 2008.; Kopócsy 2015.

²² 1922-től 1944-ig a Magyar Jelzálog- és Hitelbanknál vállalt tisztséget, a szervezetnek 1925-től igazgatója, 1937-től ügyvezető igazgatója volt, 1930-ban ott találjuk a Független Kisgazdapárt alapítói, majd vezetői között. Politikai, közéleti témában folyamatosan publikált, 1931-ben az országgyűlési képviselőválasztáson is indult.

²³ A művészeti szervezőként és kritikusként már az első világháború idején is, többek között mint a Művészház alapítója, vezető szerepet betöltő Rózsa nevéhez köthető a KUT hivatalos művészeti egyesületként való újjászervezése, pártoló tagság létrehozása, gyűjtők beszerzése. Ld.: Kopócsy 2015. 25.

²⁴ Kopócsy 2008. 26., 37. Oltványi 1923-ban vette feleségül Rózsa Miklós lányát.

²⁵ Sümegi 1991. 219. Oltványi az *Ars Hungarica*-sorozat részeként megjelent Derkovits-monográfiáját Rózsa Miklósnak dedikálta. Oltványi-Ártinger 1934c.

²⁶ Oltványi-Ártinger 1931.

zói teendőkhöz, a harmadik kötettől a szerkesztői posztot is átvette. Egy évvel később, 1935 márciusától pedig a Szinyei Társaság hivatalos lapja, a *Magyar Művészet* főszerkesztője lett.²⁷ Bár a szerkesztőváltással a *Magyar Művészet* arculata nem igazán változott, hiszen már Majovszky Pál alatt is a régi művészeti tárgyú publicisztika mellett a Társaság által képviselt esztétikának – elsősorban a nagybányai festőknek, Rippl-Rónai és Szinyei munkásságának – volt fontos fóruma, és számos megjelenési lehetőséget biztosított a Gresham művészeinek is. Szerzői gárdája Oltványi szerkesztőségének idején nagyrészt a régi maradt, programja a nyitottság megőrzése mellett mégis határozottabban közvetítette a Gresham törekvéseit és a képzőművészeti témakör is túlsúlyba került.²⁸ Fontos hozzátenni, hogy az 1925 és 1938 között működő *Magyar Művészet* a KUT mindössze két évfolyamot megért saját folyóiratához, illetve a Rózsa Miklós nevével fémjelzett *Uj Szin* folyóirathoz képest – melyből a mutatószámokkal együtt három lapszám jelent meg – rendkívül stabil fórumnak bizonyult.²⁹

Oltványi nem csupán szervező tevékenységével, hanem példás műgyűjteménynek létrehozásával is nagyban hozzájárult kedvenc művészei propagálásához és a csoport kohéziójának megerősítéséhez. Tulajdonképpen publikációs tevékenysége is elválaszthatatlan a többek között Bernáth, Berény, Szőnyi, Egry, Ferenczy Noémi, Derkovits, Medgyessy Ferenc, Czóbel Béla műveiből álló kollekciójától.³⁰ Oltványi másik elévülhetetlen érdeme, hogy közvetlen inspirációs forrást jelentett a Gresham művészeinek alkotásait felvonultató talán legjelentősebb gyűjtemény létrehozója, Fruchter Lajos számára.³¹ Bernáth beszámolója szerint Fruchter a harmincas évekre

²⁷ A *Magyar Művészet* szerkesztését az egyre súlyosabb beteg Majovszky Páltól az 1935. 2. számtól vette át, és a folyóiratot egészen 1938. 12. számig szerkesztette. A lap további működését a szélsőjobb oldali propaganda akadályozta meg. Ld.: Vigil: A Magyar Művészet-folyóirat és lapengedélyezés. *Magyarság*, 1939. január 11. 11–12.; Sümegei 1991. 221.

²⁸ A *Magyar Művészet* repertóriumához ld.: Bardoly 2008. Olyan fontos teoretikus írások jelentek meg a *Magyar Művészet*ben mint például Bernáth Aurél A kompozíció sorsa az újabb festészetben című írása. Bernáth 1937. 137–168. De ugyanakkor itt „kért szállást” például Kállai Ernő *Ars privatissima* című munkája is. Kállai 1935. 308–311. Zádor Anna úgy emlékezett, hogy míg Majovszky fogadott építészeti tárgyú cikkeket is a lapba, Oltványi már nem. Zádor III. 2008. 33.

²⁹ A *KUT* folyóirat 1926–1927-ben jelent meg, az *Uj Szin* 1931-ben. A folyóiratok repertóriumához ld.: Kopócsy 2002.

³⁰ Oltványi-gyűjtemény védetté nyilvánított darabjainak jegyzékét közli: Sümegei 1994. Oltványi a két világháború közötti kortárs gyűjtemények létrejöttében Petrovics Elek inspiráló hatását emelte ki. Oltványi-Ártinger 1943. 140.

³¹ Fruchter így emlékezett az Oltványi-gyűjteményre: „Meglátogattam Oltványiékat. Lakásuk nagyon szép volt, de ennél jobban érdekelt, sőt egyenesen lebilincsel a benne lévő festmények soha nem látott újszerűsége. A falon olyan művészek alkotásai, akiknek a nevét ez ideig sohase hallottam, vagy ha hallottam is, nem maradtak meg emlékezetemben, Egry, Bernáth, Berény, Szőnyi, Szobotka, Derkovits. A gyűjtemény legjelentékenyebb részét Egry József gyönyörű képeinek sorozata alkotta. [...] Teljesen megfeledeztem mindenről. Úgy el voltam merülve a képek nézésében, mintha más nem is lett volna



3. Radnai Béla Cimbalom utcai villájának részlete Derkovits Gyula, Szőnyi István, Medgyessy Ferenc és Pátzay Pál műveivel, 2005. © Kieslbach Archívum

a 19. század végi és századfordulós darabokból álló gyűjteményét a „Gresham-kör szellemében szervezte át”, mely így – a művész szavaival élve – „mindannyiunk ügye lett”.³² Bernáth Oltványi és Fruchter mellett Cseh-Szombathy László, Radnai Béla és Szilágyi Sándor gyűjteményéről szólva írta ugyanitt: „mindnyájan, pár év alatt, hatalmas gyűjtőszennedéllyel olyan képtárakat hoztak létre, amelyek segítettek érzéketlensé tenni az úgynevezett modern művészet profilját, s így ezek a gyűjtemények már a Gresham-kör arculatát tükrözték”.³³ (3. kép) Bernáth előbbi kijelentésével a gyűjtemények modern értelemben vett imázs-teremtő funkciójára is rámutatott.

a világon.” Idézi: Sümegi 1994. 172.

³² Bernáth 1967. 60.

³³ Bernáth 1967. 57. A névsort természetesen ki kell egészítenünk Márton Ödön, Köves Oszkár és Völgyessy Ferenc gyűjteményeivel. Az itt felsorolt gyűjtők tevékenységére vonatkozóan további kutatások szükségesek. Ld.: Ébli 2005. A Fruchter-gyűjteményhez ld.: Péter 1931. Rockenbauer 2003.



4. Aba-Novák Vilmos, Berény Róbert, Bernáth Aurél, Csók István, Czóbel Béla, Diener-Dénes Rudolf, Egry József, Fényes Adolf, Iványi-Grünwald Béla, Szőnyi István, Vass Elemér festőművészek kiállításának katalógusa. Fränkel Szalon, Budapest, 1936. július 5–augusztus 31., kiállítási katalógus címlapja

Fruchter Lajos és a Gresham közreműködése állt amögött is, hogy Fränkel József édesapjától örökölt, 1935-től kezdve Fränkel Szalon, előtte „Szépművészeti Kiállítások” néven futó műkereskedelmi vállalkozását a kortárs alkotók és elsősorban a Greshamhez tartozó művészek reprezentálásának szentelte.³⁴ (4. kép) A Tamás Galéria konkurenseként fellépő Fränkel Szalon nyolc művésszel, Aba-Novák Vilmos-sal, Bernáthtal, Berénnyel, Czóbellel, Egryvel, Szőnyivel, Diener-Dénes Rudolffal és Vass Elemérrel kötött havi fix bérezésre vonatkozó szerződést. „Elhatároztam, hogy én ezeket a festőket fogom magamhoz venni és ezeknek fogom megcsinálni a kiállítását, de nem úgy, hogy ők hozzák a képeket nekem, hogy állítsam ki, hanem én lekötöm őket anyagilag [...]”³⁵ Rajtuk kívül képviselt olyan alkotókat is, mint például Ferenczy Noémi vagy Kmetty János, akikkel állandó szerződése nem állt fent.³⁶ A rendszeres egyéni kiállítások mellett számos külföldi tárlatot³⁷ is rendező Fränkel – a jól szervezett, tudatos sajtópolitikának is köszönhetően – a harmincas évek második felére a folyóiratok kiállítás-kritikáinak fókuszába került, ezzel átvéve a vezető pozíciót a Tamás Galériától.³⁸ Fränkel a kiállításokkal kapcsolatos eseményekre és a „rendezésre” minden művészt meghívott, és visszaemlékezése szerint nem hivatalosan is rendszeresen találkozott az alkotókkal, gyűjtőkkel, kritikusokkal, sőt egyenesen, mint a „baráti társaság alapítója” jellemezte önmagát. Bernáth, Berény, Szőnyi, Oltványi, Pátzay, Fruchter rendszeresen megjelentek, alkalmanként Kállai Ernő is feltűnt a társaságban. A társasági eseményekkel és a közös fellépéssel kapcsolatosan Fränkel még hozzátette: „az egy állandó, bevett szokás volt, hogy ez a társaság mindig egy homogén egyesület képét mutatta.”³⁹

A Fränkel Szalon kiállítási programja túlnyomó többségében az egyéni kiállítások köré épült, a művészek csoportos kiállítási lehetőséget elsősorban a KUT és a Szinyei Társaság éves tárlatainak keretében kaptak. Ezek közül a demonstratív fellépés szempontjából egyértelműen kiemelkedik az 1934 című tárlat, melyen tizennyolc, a

Radnaihoz: *Dr. Radnai Béla műgyűjtő beszél a grafikagyűjtésről a két világháború között*. MI Adattár, MDK-C-II-30. Várkonyi 1993. Molnos 2005.

³⁴ Tamás 2004. 136. Fränkel 1984-es visszaemlékezésében felidézte az alkalmat, mikor Péter András a Fruchter-gyűjteményről a *Magyar Művészetben* megjelent cikke után a műgyűjtő naphegyi villájában először láthatta a Derkovits-, Bernáth-, Egry-főművekből álló kollekción. Ezt követően aztán „Jött a többi. Jött az Oltványi, jött a Pátzay, ez a baráti körhöz tartozott, a Fruchternek a főembere, a Bernáth, azt imádta, és aztán jött Czóbel.” *Interjú Fränkel Józseffel*. Budapest, 1986. MI Adattár, MKCS-C-150/119.

³⁵ *Interjú Fränkel Józseffel*. Budapest, 1986. MI Adattár, MKCS-C-150/125.

³⁶ *Ferenczy Noémi gobelinjeinek és vízfestményeinek gyűjteményes kiállítása*. Fränkel Szalon, Budapest, 1937. szeptember 26–október 11. *Kmetty János festőművész gyűjteményes kiállítása*. Fränkel Szalon, Budapest, 1937. november 7–21.

³⁷ Milánó és Róma (1931), Bécs, London, New York (1936), Bukarest, Oslo (1937). Tamás 2004. 136.: 77. jegyzet. Az olaszországi kiállítások kapcsán Fränkel Gerevich Tibor támogatását is kiemelte. *Interjú Fränkel Józseffel*. Budapest, 1986. MI Adattár, MKCS-C-150/119.

³⁸ Tamás 2004. 136.: 77. jegyzet.

³⁹ *Interjú Fränkel Józseffel*. Budapest, 1986. MI Adattár, MKCS-C-150/174.



5. Berény Róbert: 1934. Tizennyolc magyar művész kiállításának plakátja, 1934.

Litográfia, papír, 125 x 95 cm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: XY91.46.

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

KUT törzstagjainak sorába tartozó művész munkáit mutatták be.⁴⁰ (5. kép) A generációs alapon történő, ideiglenes kiválást megelőzte a kezdetben 12, majd 1934

⁴⁰ 1934. Tizennyolc magyar művész kiállítása a Nemzeti Szalon Művészeti Egyesületben. Budapest,

februárjára 18 tagúra bővített „Híd” művészcsoport vélhetően nem-hivatalos megalakulása.⁴¹ A kiállító alkotók, Aba-Novák, Berény, Bernáth, Bornemisza, Czóbel, Derkovits, Egry, Farkas István, Ferenczy Noémi, Kmetty, Márfy Ödön, Perlrott-Csaba Vilmos, Szobotka Imre, Szőnyi, Csorba Géza, Medgyessy Ferenc, Pátzay és Bokros Birman Dezső a KUT-tól kvázi független bemutatkozása és az 1934-es évszám kisajátítása meglehetősen ellenállást váltott ki a KUT-on belül.⁴² A tárlat ennek ellenére rendkívül jó sajtót kapott, a nagy érdeklődésre való tekintettel nyitva tartását meg is hosszabbították.⁴³ A közös generációs alapálláson túlmutató összetartozásra mutatott rá Szőnyi István a tárlathoz fűzött megjegyzésében: „Az »1934« nemzedék-kiállítás volt; egy java alkotó erejében lévő festő-nemzedéket vonultatott fel s a rendezés is arra törekedett, hogy a művészekben és művekben jelentkező közös törekvéseket kiemelje s a szóródást más irányok felé ezek körül csoportosítsa.”⁴⁴ Oltványi számára a kiállítás ugyan túl heterogén képet nyújtott, a „régibb stílustendenciákhoz” ragaszkodó alkotókat leválasztotta egy „szűkebb csoportról”, akiket „elvitathatatlanul közös eszmények hevítenek.”⁴⁵ Bár a cikk során Oltványi nem definiálta pontosan mely művészeket tekinti a szűkebb csoport részének, sejthető, hogy a fiatalabb generációra, a Greshamhez legszorosabban kötődő alkotókra gondolt.

A művészek összetartozására és potenciális későbbi hivatalos csoporttá alakulásukra utalt Genthon István is a kiállítás kapcsán a *Napkeletrbe* írott kritikájában: „Egyelőre nem lehet tudni, hogy a társaság egyesületté alakul-e át, tovább is együtt marad-e, vagy csak egyetlen alkalomra talált egymásra. Annyi bizonyos, hogy szükség lenne összetartásra.”⁴⁶ Bár Oltványit tarthatjuk a Gresham egyik legfontosabb szervező és társasági egyéniségének, és bár egyes szövegei esetében rendkívül jó tollú írónak és jó szemű kritikusként bizonyult, alapvetően intuitív, szinte egész pályájára jellemző gyűjtő-műértő szemlélete nem minden esetben biztosította számára a kellő művészettörténeti és elméleti felkészültséget, mellyel a Gresham mint esztétikai kategória meghatározható lett volna. Ez a feladat mindenképp Genthon Istvánra várt, az ő kezén vált a csoport tevékenyége (kortárs) művészettörténeté. (6. kép) A Budapesten Gerevich-, Bécsben Schlosser-tanítvány Genthon műkritikusi pályáját az avantgárd mozgalmak elítéléséről szóló cikkekkel indította,⁴⁷ és kezdettől ott találjuk a Gresham tőrszasztalánál is. Az *1934* című kiállítás kapcsán hangsúlyosan felmerülő generációs különállás elméleti előzményei is Genthon publikációiban szerepelnek, mindenképp a sokat idézett *A harmincévesek festészete* című szövegben, mely a

1934. február 24–március 16.

⁴¹ Kopócsy 2008. 142.

⁴² Kopócsy 2008. 143–144.

⁴³ Kopócsy 2008. 144.

⁴⁴ Szőnyi 1934. 71.

⁴⁵ Oltványi-Ártinger 1934b. 19–20.

⁴⁶ Genthon 1934b. 136.

⁴⁷ Ld.: Gosztonyi 2004.



6. Genthon István, 1936. magántulajdon

Magyar Szemle hasábjain 1932-ben jelent meg.⁴⁸ „E harmincevesek között negyvenévesek is akadnak, sőt még olyan is, ki nem töltötte be az adott korhatárt. Közös születési évszámoknál erősebben fűzi össze őket a kérdés felvetésének sajátos módja, ha a felelet, amit adnak reá, különbözik is, mint ahogy egyéniségük is különböző.”⁴⁹ A kiválasztott művészek: Kmetty, Berény, Medveczky, Egry, Szőnyi, Aba-Novák, Derkovits, Bernáth, Ferenczy Noémi. Ugyanez a „generáció” lesz a majd három évvel később, 1935-ben publikált fő mű, *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig* című kötet tulajdonképpeni fináléja is, mely a szakirodalom egybehangzó véleménye szerint a Gresham-ideák esszenciáját és a csoport esztétikájának elméleti megalapozását nyújtja.⁵⁰

Az előbbieik alapján, körvonalalaiban ugyan, de kirajzolódhat a Gresham működésének kettőssége: miközben a csoport végig ragaszkodott informális jellegének megőrzéséhez, viszonylag stabil intézményi háttér alakult ki körülöttük. Az egyre határozottabb egyesületi jelenlétnek köszönhetően a csoport tagjai döntéshozó pozíciókba kerültek, a Fränkel Szalon állandó kiállítóhelyet és egy újabb társasági fórumot, a *Magyar Művészet* pedig biztos publikációs lehetőséget biztosított az alkotóknak és a körükbe tartozó kritikusoknak. A Gresham mint csoport különösen jól artikulálhatóvá vált az említett, 1934 című tárlat alkalmával is, illetve a művészek aktív részvételével, programszerűen kialakított kortárs magángyűjtemények esetében. Azt azonban, hogy a Gresham működése túlmutatott a sokat emlegetett generációs szolidaritáson, a római iskolától és az absztrakt irányoktól való együttes elhatárolódáson és az egymáshoz többé-kevésbé közelíthető vizuális jegyeken, mindenekelőtt a rendkívül koncentrált elméleti tevékenységük – többek között az *Ars Hungarica*-könyvsorozat – bizonyítja. A szövegek szintjén kialakított csoportkohézió szándéka nem merült ki a csoport jelenre vonatkoztatott elveinek kidolgozásában, erőteljesen épített a történetiség dimenziójára, mely az önigazoló szándékon kívül természetesen a magyar művészettörténeti hagyomány folyamatosságának bizonyítására is irányult.⁵¹

Úgy vélem, az *Ars Hungarica* megvalósítása a fentiekhez hasonló reprezentatív platform, demonstratív tett, melyben a Gresham működése több szempontból is jól megragadható. A könyvsorozat a közös fellépés lehetőségét biztosította a csoport számára, és mint vállalkozás is kollektív: művészek, művészettörténészek, kritikusok, műpártolók és nem utolsósorban a kiadó együttes, aktív közreműködésével jött létre.

⁴⁸ Genthon 1932b. A generációs alapon történő elkülönítés már az 1930-ban, a Corvin áruház kiállítóhelyiségének megnyitásáról szóló cikkében is felmerült. Genthon István: Képzőművészeti Szemle. *Napkelet*, 8, 1930, 6. 605.

⁴⁹ Genthon 1932b. 239.

⁵⁰ Genthon 1935. Genthonhoz ld. még: P. Szücs 2007.

⁵¹ A Gresham-kör működésére vonatkozó legfontosabb történeti források közé tartoznak a Művészet-történeti Dokumentációs Központ által a társaság egykori tagjaival 1966-ban készített interjúk átiratai (MI Adattár, MDK-C-II-484). A fenti, mindössze a főbb ellentmondásokra rávilágító bevezetés során ezeket csak példaként idézem, szisztematikus feldolgozásuk készülő doktori disszertáción témája.

Az alábbiakban a szakirodalmi áttekintést követően az *Ars Hungarica*-sorozatot egyrészt mint a csoport belső dinamikáját élesebb megvilágításba helyező vállalkozást, másrészt mint esztétikai-történeti állásfoglalást vizsgálom, melyben a Bernáth-féle „kodifikálatlan program” bizonyos értelemben mégis megfogalmazódott.

TUDOMÁNYTÖRTÉNET

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a „Gresham-kör”, illetve az ezzel szorosan egybekapcsolódó „posztnagybányai iskola” terminusa a magyar művészettörténet-írás legrugalmasabb fogalmai közé tartoznak. A fenti bevezető jellegű összefoglaló is mutatja, hogy a Gresham pozíciójának meghatározása az intézményrendszer és a képzőművészeti nyilvánosság tekintetében sem egyértelmű. Tudománytörténeti összefüggésbe helyezésük, a vonatkozó szakirodalom áttekintése azonban nem csupán a fogalmi bizonytalanságok miatt problematikus. „Még Nagybányán induló folyamat következménye a Gresham-kör, melynek a hatása még ma is tart. Mindenesetre in floribus kellett volna feldolgozni. Most már 1943-ban le kell zárni, és legfeljebb a jegyzetben megemlíteni a végén, hogy az illető művészek még ez után is dolgoztak.” – emlékezett vissza Genthon István voltaképp a későbbi szakirodalom problémáit is összegezve a Greshamre.⁵² Bár Genthon kijelentése lezárt jelenségként hivatkozott rá, a csoport működése a kijelölt végponton nem vált történelemmé. A harmincas évek művészetének átfogó értékelésére első alkalommal 1945 után kerülhetett sor, azonban a fordulat éveit követő időszak kultúrpolitikai közegéből való visszatekintés nem csupán a történelmi pozíció általános meghatározottsága miatt elfogult, hanem azért is, mert az elvárt beszédmód és szempontrendszer kialakításában az érintett művészek is tevékeny részt vállaltak. A Gresham egykori tagjai a szocializmus időszakában fontos művészeti-politikai pozíciókhoz jutottak, így a háború előttről átmentett esztétikai elveik a hivatalos kultúrpolitikai diskurzus fontos, bár nem kizárólagos tényezőivé váltak. Természetesen ebben a helyzetben az érintett művészek korábbi pályájának megítélése közvetlen, az aktuális jelenre vonatkozó elvi-egzisztenciális következményekkel bírt. A témakör tárgyalása ugyan túlmutat a fogalomtörténeti vizsgálaton, mégis fontos megjegyezni, hogy a Gresham, mint élő hagyomány értelmezése és válsága, a túllépés lehetőségei, különösen a hetvenes években problematizálódtak. Előbbiek alapján nem meglepő, hogy a csoport tevékenységének objektívebb igényű feldolgozása a kilencvenes évek második felére tehető.

A „Gresham-kör” és a „posztnagybányai iskola” fogalmaival való „küzdelem”, olykor mint kikerülhetetlen feladat, végigvonul az 1945 után megjelent, a két világháború közötti korszakot tárgyaló szakirodalomban. A Gresham művészkörének behatárolása, a „Gresham-stílus” vagy „posztnagybányai iskola” létjogosultságára való rákérdezés, az alternatív fogalmak próbálgatása, az időbeli határok tágítása vagy szűkítése rendszeresen megjelenik az összefoglaló művekben. A tradicionálisan a

⁵² Genthon István *a Gresham-köréről*, 1966. MI Adattár, MDK-C-II-484/4. [4]

csoporthoz sorolt (vagy más csoporthoz határozottan nem sorolható) művészekről szóló publikációkban a Gresham-körhöz való viszony meghatározása, illetve a posztnagybányai stílusjegyek (néha önkényes szempontrendszer szerinti) definiálása, majd kimutatása, igenlése vagy elhárítása állandó elem. A szövegekben a Gresham történeti fogalomként, elsősorban politikai és csak másodsorban művészi állás-foglalásként vagy stratégiaként való értelmezésének lehetőségei is hangsúlyosan megjelennek. Hasonlóan kiemelt szempont a Gresham és a nagybányai hagyomány viszonyának, illetve a sajátosan magyar művészeti tradíció meghatározásának kérdése, mely az ítéletalkotást szükségszerű módon a magyar művészet egészére kiterjeszti. Fontos megjegyezni, hogy a szakirodalom olykor előszeretettel él a fogalmak elméleti tisztázatlanságából következő leegyszerűsítés, esetenként a pusztá jelzőhalmaz eszközeivel. Az alábbiakban az 1945 után keletkezett irodalom áttekintése során elsősorban azokkal a szövegekkel foglalkozom, amelyekben a Gresham- és posztnagybánya-fogalmak használata túlmutat egy-egy művészpálya leíró jellemzésén, tágabb művészettörténeti kontextusban értelmeződik.⁵³

A „posztnagybányai” kifejezés első ismert említése Pogány Ö. Gábor 1947-es *A magyar festészet forradalmairai* című munkájában Berény Róbert harmincas években keletkezett műveinek értékelésekor szerepel.⁵⁴ Pogány a posztnagybányaiság megjelöléssel a tényleges festői problémáktól való menekülés egyik stratégiáját, a konfliktusmentes, olvatag, naturalis érzékenységhez való megtérést illetve. A Gresham-kör működését kirekesztő, elit társaságnak írta le, melynek arculatát elsősorban Bernáth konzervatívnak minősített elméleti tevékenysége és – egyébként nagyra tartott – „szinkultúrában végletekig kifinomult” művészete határozza meg és aminek „egyoldalúsága” a csoport felbomlásához is vezet majd.⁵⁵ „A Mednyánszky-Derkovits-Barcsay vonal két irányba fut, az absztraktok és az új realisták felé.” – hangzik Pogány végkövetkeztetése ekkor, 1947-ben.⁵⁶

Lyka Károly *Festészetünk a két világháború között* című, 1956-ban megjelent munkája egyedi helyet foglal el a harmincas évek művészetéről írott publikációk között.⁵⁷ Lyka nem vállalkozott a korszak művészetének minden aspektusra kiterjedő, akkurátus elemzésére, átfogó helyzetkép felvázolására. Pozíciója deklaráltan szubjektív, visszaemlékezéseszerű.⁵⁸ Lyka a Gresham körébe sorolható festők tárgyalását a Genthon Istvántól kölcsönzött „derékhad”⁵⁹ fogalma alá sorolta. A „művészek társasélete” kapcsán Lyka kulcsfontosságú megállapítást tett, melyet már csupán

⁵³ A fogalmak tudománytörténeti „utóéletének” rövid összefoglalását adja: Fintor 2020.

⁵⁴ Pogány 1947. 18.

⁵⁵ Pogány 1947. 23–24.

⁵⁶ Pogány 1947. 26.

⁵⁷ Lyka 1956.

⁵⁸ Lyka egyúttal a kortárs viszonyokra is hangsúlyosan reflektált: „ne feledjük, hogy ez a művészet legnagyobbbrészt messze belenyúlik a jelenbe, még jócskán benne van az alakulásban. [...] az új stílus még teljes mozgásban van.” Lyka 1956. 9.

⁵⁹ Genthon 1935. 246.

forrásértéke miatt is érdemes hosszabban idézni: „Korszakunkban az új művészet legfontosabb mestereinek kedvelt főhadiszállása a Duna-parti Gresham-kávéház lett. Ez a művészársaság szinte zártkörű volt, sokkal kevésbé népes, mint az előző korszakban a Japán-kávéház művésznegyede. Ennélfogva könnyebben ölthetett határozottabb művészeti arcélt. A kis csoport törzstagjai voltak: Szőnyi István, Bernáth Aurél, Egry József, Pátzay Pál, Barcsay Jenő, Vass Elemér, Domanovszky Endre, Berény Róbert és idővel mások is, de sohasem volt nagyon népes. Bizonyára nem egészen véletlen az elszigetelődés, talán szerepe volt benne a védekezésnek is, mindenesetre bizonyos, hogy éppen ennek révén a Gresham-kávéház művészasztala szakmabeli fogalomként is változott: hamarosan szokásossá lett bizonyos stílusbeli törekvéseket ezzel a névvel jelölni. Ez is mutatta, mekkora súlyt tulajdonítottak a művészet barátai e kis társaság tagjainak.”⁶⁰ A „szakmabeli fogalom” alkalmazását azonban Lyka nem érezte magára nézve kötelezőnek. Érezhető, hogy a Gresham asztala körül összegyűlő alkotók közösségét inkább társadalmi jelenségnek tartotta: a továbbiakban, az irányzatok kijelölésénél egyáltalán nem próbálkozott esetleges összekapcsolásukkal. Az új nemzedék alapállását az impresszionizmussal való szembehelyezkedésben határozta meg, és művészetükben két adekvát irányt regisztrált: a párizsi igazodású alkotók (nagyreszt az egykori Nyolcak, köztük a „zászlótartó” Czobel és a rendkívül kifinomult színekultúrájú Berény) mellett a hazai hagyományban gyökerező és/vagy külső hatástól nagyreszt független, individuális életműveket tárgyalta. Lyka szerint Szőnyi és körének a „látott jelenségből kiinduló” művészete „az első eset, hogy egy hazánkban született festői stílus, a nagybányai, mint hagyomány él és folyamatosan továbbfejlődik.”⁶¹ Külön fejezetben tárgyalta Egry drámai fényfestészetet és Bernáth lírai, a valóságot költői szintre emelő alkotásait, mint a magyar művészet egyedülálló tetteit.⁶² A derkovitsi életmű bemutatását Lyka az előbbiektől függetlenül, tematikus-politikai alapon *A munkáselet munkásfestői* fejezetbe rendezte.⁶³

Németh Lajos írta az 1958-ban megjelent művészettörténeti összefoglaló kötet a két világháború közötti időszak művészetét tárgyaló fejezetét.⁶⁴ A Gresham-kört – mely Németh értelmezésében elsősorban festészeti kategória – a harmincas években a humanista-intellektuális alapállás megőrzésében, a jelen problémái fölé emelkedésben, így a szükségszerű elszigetelődésben, befelé fordulásban látta megragadhatónak.⁶⁵ A Greshamhez sorolt művészek lírai felfogását a korai évek avantgárd kísérleteinek tanulságaival gazdagított, de alapvetően az impresszionizmusban, illetve magyar tekintetben a nagybányai hagyományban gyökerező, kifinomult művészetként határozta meg. Stílus értelemben a Márffy-Szőnyi-Egry-Berény-Bernáth

⁶⁰ Lyka 1956. 51.

⁶¹ Lyka 1956. 53.

⁶² Lyka 1956. 65–68.

⁶³ Lyka 1956. 70–72.

⁶⁴ Németh 1958.

⁶⁵ Németh 1958. 449.

csoporthoz sorolta, bár külön tárgyalta Farkas István, Derkovits és Ferenczy Noémi művészetét is.⁶⁶

Körner Éva 1963-ban megjelent rövid korszakmonográfiájában a nagybányai hagyományok húszas évek végi felelevenítéséhez kötötte a korábban az expresszionizmus és kubizmus formanyelvéhez kapcsolódó vezető magyar művészek stílusában bekövetkezett változásokat.⁶⁷ A „par excellence” magyar művészetnek kikiáltott, „a világ érzékletes látása” jelszóval illetett irányzat vezéregyéniségének Bernáth Aurélt tartotta. Körner szerint az intellektuális problémákkal való küzdelmet a „szép passzív felfogására” cserélő, „kényelmes”, a naturalizmust költőivé formáló, a szerkezetet feloldó, „posztnagybányai” művészet határozta meg Szőnyi és Berény harmincas évekbeli stílusát is. Hatása alól nem vonhatta ki magát Egry és Derkovits sem, azonban esetükben festészeti értékeik gazdagodását, a természettel való új harmóniát, a realitás és elvonatkoztatás megnyerő egységét eredményezte.⁶⁸ Az egyes művészeket Körner tehát stiláris alapon közelíti, az izmusok nyugtalanságából a Nagybánya-tradíció inspirálta „természetelvűséghez” való megtérés Lyka koncepciójával ellentétben azonban már nem minden esetben kap pozitív előjelet. Ezt a „visszakanyarodást” a szerző – nem meglepő módon – részben társadalmi-történeti okok, a Horthy-rendszer kirekesztő kultúrpolitikájának, a kispolgári ízlés előtérbe kerülésének összefüggésében értelmezte. A szobrászat terén szintén a harmincas évekre meghatározóvá váló klasszicizálódást, a plasztika immanens értékeit előtérbe állító monumentalitást (Pátzay, Medgyessy) Körner jóval szerveesebb fejlődés következményének tartotta.

Az összefoglaló művek sorát egy kis kitéréssel kell megszakítanunk. Genthon István 1964-ben publikálta Bernáth Aurélról szóló monográfiáját *A művészet kiskönyvtára* sorozat 58. köteteként.⁶⁹ Bár Genthon személyes érintettsége miatt a monográfia tudománytörténeti és forrásértéke nehezen szétválasztható, a tárgyalt terminusok szempontjából mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül. A szöveg ugyanis túlmutat a művész életművének rövid ismertetésén: egyszerre fogalomkeresés és a Gresham programjának utólagos, koncentrált összegzése, a csoportképzés, a Nagybánya–Gresham-kapcsolat megszilárdításának egyértelmű szándéka érezhető a sorok mögött. Az itt felvetett gondolatok, nem véletlenül, Genthon egy évvel korábban, 1963-ban kiadott Ferenczy Károly-monográfiájának záró fejezetében is megjelennek.⁷⁰ Genthon a Bernáth-szöveg bevezető soraiban rögtön a Gresham-kör fogalmának létjogosultságát vitatta, és hasonlóan elítélte a „posztnagybányai” megne-

⁶⁶ Németh 1958. 430., 452–462.

⁶⁷ Körner 1963. 39.

⁶⁸ Körner 1963. 40–49.

⁶⁹ Genthon 1964.

⁷⁰ „Ferenczy nem egyszer és nem egy kortársára hatott [...] örököseinek a hajdani Gresham-kávéházban gyülekező művészek elég népes csoportja tekinthető, melyet egyes kutatóink »posztnagybányaiaknak« neveznek [...] A festők közül Bernáth, Szőnyi, Egry, Czóbel, Berény [...] tartozott ebbe a csoportba, mely valóban összefüggő csoport volt, és nem alkalmi társulás.” Genthon 1963. 210.

vezést is. Szőnyi egy 1957-es levelére (és közvetetten Petrovics Elekre) hivatkozva a „budapesti iskola” mellett tette le a voksát, és idézett is Szőnyi szövegéből: „Mert mégiscsak Pestre hordtuk be vidékről az anyagot, ott fejeztük be és ott állítottuk ki, ott találkoztunk egymással.”⁷¹ A rövid esszé végén Genthon ismét visszatért a Gresham problémaköréhez, határozottan állította, hogy a köztudatba egyszerű asztaltársaságként bevonult művészeket mélyebb vonások is összekötik. Ezt egyrészt a „nagybányai szellemben” látta, melyet a folyamatos, szerves egymásra hatásban, együtt fejlődésben határozott meg. Szintén Nagybánya örökségeként hivatkozott arra, hogy a művészek tartózkodtak „mindennemű tűzijátéktól, hatvágástól és virtuózkodástól”. Közösséget vélt felfedezni „színkezelésükben és előadási módjukban” is – bár utóbbi esetben inkább csak a negatív igazodások kijelöléséig jutott, így értelmezésében a Gresham különbözik a Rippl-Rónai-féle „egyszerre-festéstől”, a Vadak világos és az alföldi festők sötét színeitől. Nemzetközi összefüggésben pedig sem a posztimpreszionizmusban, sem az avantgárd izmusokban, sem pedig a szürrealizmusban nem látott adekvát párhuzamot: „Ez az új csoport [...] sajátos magyar hagyományokhoz kapcsolódik, Nagybányához. [...] Nagybányának és a Gresham-körnek köszönhetjük, hogy immár hat évtizede olyan magyar festészet van, amelynek szekerét nem időnkénti francia segítség rángatja ki a sárból. Korszerű, bár szervesen, önmagából épül.”⁷²

Pernecky Géza 1967-ben megjelent szöveggyűjteményének bevezető tanulmányában első alkalommal vizsgálta a Gresham tevékenységét szorosabban a szöveges források tükrében, így jóval árnyaltabb, bár inkább negatív képet festett a kör művészetéről.⁷³ Pernecky a Nagybánya-tradícióra való hivatkozásokat nem pusztán az alkotások vizuális jegyeivel, hanem a Gresham-tagok elméleti munkásságának elemzésével is alátámasztotta, illetve felismerte ezek önigazoló-retorikai funkcióját. A Gresham (elsősorban Bernáth, Szőnyi, Pátzay és Berény) pozícióját a két világháború közötti időszak kultúrpolitikai közegében a tartózkodó, védekező magatartásban határozta meg, az általuk képviselt polgári humanista eszmék megfelelőjét pedig az esztétikai és politikai szempontból is kockázatmentes impresszionizmus „rehabilitálásában” jelölte meg.⁷⁴ Az impresszionizmus a szerző értelmezésében egyenértékű a posztnagybányai terminussal: „A posztnagybányai stílus a magyar viszonyok közt az egyetemes művészet posztimpreszionista áramlatainak felel meg, nem a posztimpreszionizmus klasszikusainak – Cézanne-nak, Van Gogh-nak, Gauguinnak –, hanem a XX. században továbbélő impresszionista és késő-impresszionista törekvéseknek.”⁷⁵ A

⁷¹ Szőnyi István levele Genthon Istvánnak. 1957. szeptember 4. Idézi: Genthon 1964. 5.

⁷² Genthon 1964. 22–23. Genthon a csoport jellegét meghatározó festőkként a következőket említi: Barcsay Jenő, Basch Andor, Berény Róbert, Bornemisza Géza, Czóbel Béla, Diener-Dénes Rudolf, Egry József, Elekfy Jenő, Hrabéczy Ernő, Jobbágyi-Gaiger Miklós, Kmetty János, Novotny Emil Róbert, Szobotka Imre, Szőnyi István, Vass Elemér.

⁷³ Pernecky 1967a.

⁷⁴ Pernecky 1967a. 31–33.

⁷⁵ Pernecky 1967a. 285.: 64. jegyzet.

stílus kérdése Perneckzy írásában határozottan politikai színezetet ölt. Bár alkotásaik művészi kvalitásait messzemenőkéig elismerte, a kompromisszumos álláspontot, a passzív magatartást, a „visszakanyarodást” nem tartotta elfogadhatónak.

Perneckzy szöveggyűjteményének megjelenésével egy időben, 1967 őszén nyílt meg *Gresham és köre* címmel a csoport művészetét bemutató első tematikus kiállítás a székesfehérvári Csók István Képtárban a 20. század magyar művészetét bemutató sorozat ötödik tárlataként. Pataky Dénes a katalógus előszavában említett művészeket (már a cím alapján is érzékelhető módon) két kategóriába sorolta: Szőnyi, Egry, Bernáth, Berény, Czóbel, Márfy, Vass Elemér, Szobotka, Elekfy, Bornemisza, Ferenczy Noémi, Ferenczy Béni és Pátzay a szorosán vett, stílusosan is összekapcsolható *Gresham-csoport* tagjai, az *asztaltársaságot* azonban egy sokkal vegyesebb összetételű gárda alkotja, amelyhez természetesen kritikusok és gyűjtők is tartoztak. A Gresham-csoportot Pataky szerint összeköti „a közös művészi célkitűzés: csak a festő eszközeivel, a megfestés szépségével és magasrendűségével művészetet teremteni, és közös bennük az erre a nemzedékre oly jellemző líraiság, az öröm és gyengédség, mellyel a látvány szépségét műveikben újjáteremtették”.⁷⁶ A csoport művészetét Pataky a Szinyeitől induló, majd Nagybányán és a fiatalok művészetében kiteljesedő szervesen magyar, idegen hatásoktól függetlenül létrejött stílusként értékelte, melynek leírására a posztnagybányai fogalom használatát ajánlotta, „hiszen művészetük poszt-impresszionista volt, kiinduló pontjuk pedig a nagybányai impresszionizmus.”⁷⁷ A „posztimpresszionizmus” Pataky értelmezésében a látványnak a kép, a kompozíció törvényeit szem előtt tartó átírására vonatkozik. A korábbi szövegekben is megfigyelhető elképzelés – az izmusoktól, expresszív képkalkotástól való elfordulás, a természeti látványhoz, a festői értékekhez való fokozatos közeledés – Pataky szövegében vált határozottabban „modellé”, amelybe a szerző még Egry piktúráját is beleilleszthetőnek tartotta. A lírai képkalkotás és festőiség Pataky szerint a körhöz kapcsolja Farkas István és Derkovits művészetét is.⁷⁸ Perneckzy Géza a kiállításról írott kritikájában éppen a Gresham fogalmának túlzott kiszélesítését, stílus kategóriaként való használatát kifogásolta, mely szerinte például Egry, Ferenczy Noémi vagy éppen Derkovits esetében túlzott egyszerűsítéshez vezet.⁷⁹

A „posztnagybányai iskola” fogalmát a Gresham-körrel hozta összefüggésbe Németh Lajos 1968-ban megjelent *Modern magyar művészetében*.⁸⁰ Teljes azo-

⁷⁶ Pataky 1967. 8.

⁷⁷ Pataky 1967. 8. Pataky Dénes 1971-ben kiadott Szőnyi-monográfiájában a fogalomkészség leegyszerűsödik: a festőivé váló stílus a „posztimpresszionista” címkét kapja, a Gresham-kör megnevezés el sem hangzik a szövegben. Ld.: Pataky 1971. Egy évvel később publikált Bernáth-monográfiájában azonban ismét részletesen ír a Gresham-csoportról, újra hangsúlyozza a „posztnagybányai stílus” és a Gresham-társaság szétválasztásának szükségességét. Ld.: Pataky 1972.

⁷⁸ Pataky 1967. 5.

⁷⁹ Perneckzy 1967b. 4. A Gresham-fogalom túlzott kiszélesítését kritikájában M. Kiss Pál is szóvá teszi a *Látóhatár* lapjain. Ld.: M. Kiss 1968. 344.

⁸⁰ Németh 1968.

nosításukat azonban elutasította: „Jóllehet e baráti asztaltársaság némiképp eszmei közösséget is jelentett, mégis Bernáthtól Egryn át Barcsayig olyan széles a skála, hogy önkényes lenne egy nevezőre hozni e baráti kör művészetét.”⁸¹ A korábbi szövegekkel ellentétben a harmincas években lejátszódó „lehiggadás” par excellence magatartásbeli modellje a szerző értelmezésében nem Bernáth Aurél, hanem a Nyolcak mozgalmától a lírai, meditatív stílusba visszakanyarodó Berény Róbert pályája. A posztnagybányai stílus szorosabb értelemben vett iskolateremtő mesterének viszont Németh is Bernáthot tartotta: a motívumok átszellemítése, az egyszerre festői és evokatív erővel felruházott képi elemek Bernáth 1929 és 1935 közötti festészetében ragadhatók meg a legtisztább formában. A harmincas évek második felében a látványfestéshez való visszatérés, az asszociatív tartalmakat kevésbé hangsúlyozó időszak következik az alkotók művészetében, melyet Németh impresszionista periódusként határozott meg, éles különbséget téve ezzel a valóságot átszellemítő, meditatív jellegű „posztnagybányai” és az „impresszionista” fogalmak között.⁸² Németh külön fejezetet szánt a „posztnagybányai iskola” szobrászatának, ahol – a nagybányai szobrászat mint hivatkozási alap hiányában – a posztnagybányai kifejezés elsősorban mint magatartás, a klasszikumhoz, monumentalitáshoz való megtérésként jelenik meg.⁸³ Bár a Gresham-körhöz fűződő esetleges, elsősorban társasági viszonyukat szem előtt tartotta, Egry és Derkovits művészetét a magyar expresszionizmus, Farkas István, Márfy és Czóbel művészetét pedig az École de Paris magyar képviselői közé sorolta.⁸⁴ Ferenczy Noémi életműve közösségi elköteleződése miatt – hiszen a posztnagybányai stílust Németh a „magányos én lírájaként” azonosította – csak stiláris értelemben kapcsolódik a csoporthoz.⁸⁵

1976-ban a *Művészet* folyóirat tematikus számot szentelt a Gresham-körnek, melynek egyik központi kérdése a Gresham-tradíció utóéletének vizsgálata, le- és/vagy elszámolás – ez a célkitűzés pedig természetesen nem nélkülözhetette a fogalmak tisztázásának szándékát.⁸⁶ Rideg Gábor a szerkesztői bevezetőben arra hívta fel a figyelmet, hogy a Gresham hatása nem feltétlenül a művészi tevékenységben, hanem a művészek publikációk sorában kifejtett elméleti munkásságban keresendő – közvetve ezzel egyúttal a Gresham szavak szintjén való megképződésének jelenségére is utalt.⁸⁷ Végvári Lajos tanulmányában a Gresham-művészek körét öt főre limitálta (Berény, Bernáth, Egry, Pátzay, Szőnyi) és ettől független stílusfogalomként alkalmazta a „posztnagybányai” jelzőt, melynek klasszikus képvi-

⁸¹ Németh 1968. 80–81. Németh 1963-ban is elkülöníti a stílust és csoportot: a Gresham-csoport működésére vezeti vissza, hogy a korszak művészeti életének irányítása a „posztnagybányai irány kezébe került”. Ld.: Németh 1963. 24.

⁸² Németh 1968. 80.

⁸³ Németh 1968. 83–86.

⁸⁴ Németh 1968. 86–97.

⁸⁵ Németh 1968. 82.

⁸⁶ *Művészet. A Gresham-kör. Elmélet és gyakorlat. Hagyomány és utóélet.* 18, 1976, 12.

⁸⁷ Rideg 1976. 2.

selőiként Boldizsár Istvánt, Elekfy Jenőt és Vass Elemért jelölte meg. A Gresham-kör művészei ugyan a harmincas években közeledtek a posztnagybányai stílushoz, egyéni, megkülönböztető látásmódjukat végig megőrizték. „A csoport tagjait legalább annyira kapcsolta egymáshoz a személyes vonzalom, mint a törekvések hasonlósága. Gresham-stílusról azonban nem lehet beszélni. A stílárís egyöntetűség, vagy a szorosabb egymáshoz igazodás ellentmondott volna az alkotók természetének.”⁸⁸ Individualizmusuk mellett Végvári legfontosabb jellemzőjüként a tradíció tiszteletét és az aktualitásoktól való elzárkózást jelöli meg. Ugyanitt publikált *A Gresham – múlt és jelen* című tanulmányában Németh Lajos – akárcsak a *Modern magyar művészetben* – a Greshamet elsősorban baráti társaságként határozta meg, melynek a belső körébe tartozó művészeket nézeteik közelsége tartotta össze.⁸⁹ Németh felhívta a figyelmet arra a jelenségre, hogy a kör esztétikai nézetei programmá csupán utólag, már a negyvenes években váltak – a „természetelvűség” a harmincas években még nagyrészt kimondatlan viszonyrendszerének modelljét a művészek a nagybányai tradícióban fedezték fel.⁹⁰ Németh tanulmányában a Gresham-kör művészetét saját jelenének összefüggésében vizsgálta: a „festői festészet” csupán addig bizonyult fenntarthatónak, míg ellenpólusának a „szocialista realizmus vulgarizált formája” számított. A hatvanas években, az Európai Iskola tradíciójának felélesztésével szemben etikai-esztétikai ereje már nem volt elegendő.⁹¹

Három évvel később, 1979-ben rendezték meg a Magyar Nemzeti Galéria anyagából válogatott *A Gresham-kör művészete. A posztnagybányai iskola* című tárlatot Mezőkövesden.⁹² A katalógus bevezetője elutasítja az elképzelést, miszerint lenne sajátos Gresham-stílus, bár elismeri, hogy a tagok felfogása az évek során folyamatos közeledést mutatott. Az impresszionizmussal szemben a posztimpresszionizmust tartja alkalmazhatónak a kör tevékenységére, amennyiben a látvány a képépítés törvényeinek rendelődik alá.⁹³ Az összegzésben azonban, sajátos ellentmondásba keveredve, a Gresham-kört az eddig definiálatlan „posztnagybányai stílussal” azonosítja, mely „képzőművészetünk iskolateremtő irányzatává kristályosodott.”⁹⁴

Végvári Lajos jegyzi az 1985-ben megjelent művészettörténeti összefoglaló kötet *Posztnagybánya* fejezetét.⁹⁵ A nagybányai hagyományok továbbélését tágabban értelmező fejezet egyik alfejezete foglalkozik a szorosabb értelemben vett Gresham-körrel. A csoport esztétikai alapelvét „egy nem naturalista, de mégis a természeti valóságra hivatkozó művészetként” határozta meg, ennek jellemzésére azonban a fejezet címadása ellenére nem tartotta tökéletesen megfelelőnek sem a posztnagy-

⁸⁸ Végvári 1976. 5.

⁸⁹ Németh 1976. 6–7.

⁹⁰ Németh 1976. 7.

⁹¹ Németh 1976. 9.

⁹² Mezőkövesd 1979.

⁹³ Mezőkövesd 1979. [1]–[2]

⁹⁴ Mezőkövesd 1979. [3]

⁹⁵ Végvári 1985.

bányai sem pedig a posztimpresszionista kifejezéseket, bár elismerte, hogy magukban hordozzák a főbb jellemzőket.⁹⁶ Végvári szerint a kör tagjait az „értékmentő természetelvűség” kötötte össze, azonban stílusuk és az avantgárd izmusokhoz való viszonyuk is eltérő volt.⁹⁷ A csoport elzárkózását, az aktualitásoktól való távolmaradását Végvári művészetfelfogásukra vezette vissza: a művész feladata ugyanis a hétköznapiak fölé emelkedés, a természeti motívum elvonatkoztatása a pillanati látványtól, és így maradandó, örök értékek létrehozása.⁹⁸

Köpöczi Rózsa Szőnyi István művészetének összefüggésében 1997-ben szentelt tanulmányt a posztnagybányaiság kérdéskörének.⁹⁹ A fogalom értelmezhetőségének feltételét Köpöczi egyáltalán a „nagybányaiság” fogalmának differenciáltabb felfogásához kötötte. A „posztnagybányai” stílust és a Gresham-kör fogalmakat élesen elválasztotta egymástól, mondván, hogy számos olyan művész volt Gresham-tag, például Egry is, akinek művészetére a posztnagybányai jelző egyáltalán nem alkalmazható. A Gresham Köpöczi koncepciójában baráti asztaltársaság, melyet elsősorban a hivatalos művésztől és az izmusoktól való elhatárolódás jellemez.¹⁰⁰ A szerző a posztnagybányaiság definíciójának egyik verzióját a kör kapcsán a nagybányai hagyományból táplálkozó természetszemléletben illetve szellemi-etikai magatartásformában tartotta megragadhatónak.¹⁰¹ Az 1998-ban Zalaegerszegen rendezett *A Gresham-kör művészete* című kiállítás katalógusában a csoport legfontosabb tulajdonságát Benedek Katalin is a Gresham „humanista erényeket” mentő művészetében látta.¹⁰²

Pataki Gábor 1999-ben a Gresham létrejöttét az első világháború utáni művészeti válságból való kilábalás egyik lehetséges stratégiájaként értelmezte.¹⁰³ Vitatta, hogy a csoport „a modern művészet egyedüli letéteményese” vagy egy „elit klub” lett volna, fontos véleményformáló szerepüket azonban kiemelte. Állítása szerint „nem – legalábbis a csoport megalakulásának első éveiben biztosan nem – beszélhetünk egységes Gresham-stílusról”, hozzátette azonban, hogy a harmincas évek közepétől a csoport több tagjának művészete fordult „bágyadt, fáradt posztimpresszionizmusba”.¹⁰⁴ Tételszerűen Pataki írta le első alkalommal a „Gresham-modellt”: „A Pátzay-Berény-Bernáth-Szőnyi pályaképpel voltaképpen érzékeltetni lehet az ún. Gresham-modellt: az avantgárd indulást, a túlfeszített célokból való kiábrándulás után egy intranzingens, a látványból kiszűrhető szellemi nemességet magas fokon ápolni képes meditatív alapállást, majd túlfeszített koncentráció utáni (viszonylagos) törést,

⁹⁶ Végvári 1985. 446.

⁹⁷ Végvári 1985. 447.

⁹⁸ Végvári 1985. 448.

⁹⁹ Köpöczi 1997.

¹⁰⁰ Köpöczi 1997. 782.

¹⁰¹ Köpöczi 1997. 787.

¹⁰² Benedek 1998. [1]

¹⁰³ Pataki 1999.

¹⁰⁴ Pataki 1999. 87–88.

a szokványosabb posztimpreszionizmushoz való megtérést.”¹⁰⁵ Egry életműve, bár a művész a törzstagokhoz tartozott, nem illeszthető bele ebbe a mintázatba, ugyanis Pataki a konstruktív-expresszionista karaktert a Gresham felfogásával ellentétesnek tartotta. Megkérdőjelezte a Gresham-kör és a KUT-hoz kapcsolt École de Paris magyar képviselőinek szakirodalomban megszokottá vált éles megkülönböztetését: szerinte sem hangsúlyos stiláris, sem pedig felfogásbeli eltérés nincs közöttük.¹⁰⁶

2002-es, a két világháború közötti művészetet összefoglaló írásában Beke László a Gresham-kör művészetét a posztimpreszionizmus, posztnagybányaiság és látványfestészet, nagyrészt negatív előjelűnek tekintett fogalmaival illette.¹⁰⁷ Először 1999-ben németül, majd 2002-ben magyarul is megjelent tanulmányában Szücs György, Köpöczihez hasonlóan a posztnagybánya-jelenség árnyaltabb értelmezését szorgalmazta.¹⁰⁸ A két világháború között a továbbra is működő nagybányai művésztelep és az első nagybányai generáció budapesti tevékenysége mellett Szücs harmadik irányként nevezte meg a Gresham-kört. A harmincas évekre elért viszonylagos szintézist követően a különböző irányzatok a Szinyei Társaságban futottak össze, a KUT és a Gresham pedig a „különállás fokozatait” mutatták.¹⁰⁹ A Gresham alapvetően eltérő alkatú művészeinek közeledését Szücs részben a szereplehetőségek korlátozottságára vezette vissza, az így létrejött közös platform pedig éppen annyira a kávéházi asztal, mint a kör tagjainak publicisztikája vagy kiállításai voltak.¹¹⁰

Kopócsy Anna 2008-ban megvédett, a KUT történetét feldolgozó doktori értekezésében, majd 2015-ben megjelent könyvében elsősorban a két világháború közötti képzőművészeti társulatok, kiállítási szereplések dinamikájának elemzése kapcsán foglalkozott a Gresham-körrel, melyet egyszerre generációs és stílusproblémaként tárgyalt.¹¹¹ Egyik fontos megállapítása, hogy a hagyományos felosztás, mely a KUT-at a „franciás stílusú” festéssel, a Szinyei Társaságot pedig a Gresham-körrel azonosítja, nem tartható.¹¹² Kutatásai jól megvilágítják azokat a köztes zónákat, összefonódásokat az intézményi rendszer és a stílus szintjén is, melyek a nem-hivatalos társulás működésével hozhatók kapcsolatba.¹¹³ Az izmusoktól a természetelvűséghez visszakanyarodó művészek alkotásainak leírására Kopócsy is a posztnagybányaiság fogalmát alkalmazta,

¹⁰⁵ Pataki 1999. 91.

¹⁰⁶ Pataki 1999. 94.

¹⁰⁷ Beke 2002. 328.

¹⁰⁸ Szücs 1999. Szücs 2002.

¹⁰⁹ Szücs 2002. 109–110.

¹¹⁰ Szücs 2002. 110. Szücs a korábbi szakirodalomhoz viszonyítva jóval nagyobb hangsúlyt helyezett a korabeli szövegek, elsősorban Genthon István és Kállai Ernő írásainak elemzésére. Hasonlóan kiemelte például az 1934 tavaszán a Nemzeti Szalonban rendezett *1934* című kiállítás jelentőségét is. Szücs 2002. 106.

¹¹¹ Kopócsy 2008. Kopócsy 2015.

¹¹² Kopócsy 2008. 40.

¹¹³ Ezek közül kiemelendő a Gresham szellemi és anyagi érdekszövetségként való értelmezése, a csoport KUT- és a Szinyei Társaságbeli pozícióhoz jutása, esztétikai elveik viszonyításai pontként való

melyet a harmincas évek vezető esztétikai alapvetéseként határozott meg.¹¹⁴ A szerző 2014-ben Derkovits késői művészetéről írott tanulmányában foglalkozott a Gresham-körrel, ahol a csoport tevékenységét két periódusra osztotta. Kopócsy szerint a csoportról a szakirodalomban általánosan kialakított kép inkább csak a második, 1935 utáni időszakra érvényes, az 1930 körüli években az alkotók a létezés kérdését, illetve a művészet alapproblémáit tematizálták. A szerző ugyanitt vetette fel a Gresham a két világháború közötti Bonnard-recepció tükrében való értékelésének lehetőségét is.¹¹⁵

Bár koncepciója még részben kidolgozatlan, fontos megemlíteni a Rum Attila által a Gresham-kör művészetének leírására bevezetett „újromantika” művészettörténeti segédfogalmat. Névadója az 1944-es *Új romantika* címet viselő kiállítás, melyet Kállai Ernő rendezett a Tamás Galériában.¹¹⁶ Rum szerint a fogalom jól használható „annak az alkotó szándékának a művészettörténeti megragadására, mely egyik legfőbb, de kimondatlan célkitűzésül a 19. századi zsánerfestészet megújítását választotta.”¹¹⁷ Rum Bernátnak a „valóság által megzabolázott művészi képzeletből”, a realitás átszellemítéséből táplálkozó festészetét is bizonyos romantikus magatartásformának tartotta, a Gresham kávéház asztalát pedig az „újromantika fellegvárának” nevezte. A csoport európai művészetbe való integrálásának zálogát is az új fogalom bevezetésén keresztül látta elképzelhetőnek.¹¹⁸

Talán már a fenti vázlatos összefoglalás is mutatja, hogy a Gresham-kör mennyire nehezen megragadható, részben vizuális jellemzőkre visszavezetett, részben a szavak szintjén megkonstruált, hibrid fogalom. Bár a kérdés kifejtése messze vezetne, fontos megjegyezni, hogy a „szótalálási nehézségek” a szoros értelemben vett Gresham-kör fogalmánál tágabb problémát érintenek. Rámutatnak, milyen korlátokba ütközik a

értelmezése, a *Híd* csoport és az *1934* című kiállítás a Nemzeti Szalonban (1934), a KUT 1938-as retrospektív tárlata.

¹¹⁴ Kopócsy 2008. 17., 125., 150.

¹¹⁵ Kopócsy 2014. 78–79. Ekkor a kortárs kritika szóhasználatával élve posztimpresszionizmusként határozta meg a csoport esztétikáját, mely esetében „fontos, hogy az érvényes műalkotás létrehozása a klasszikus képi kompozíción belül, de egyéni módon történjék.”

¹¹⁶ A Kállai-rendezte kiállítást egyébként a túlzott szelekció miatt éppen a Gresham oldaláról érte kritika. Kállai így fogalmazta meg a kiállítás koncepcióját: „A romantikának, de kiváltképpen korunk romantikus művészetének fogalmát (a klasszicizmussal szemben) úgy határozhatnák meg hogy az a szabadság vágyának, a lélek határtalan és csodálatos birodalmának megjelenítése.” Kállai 1944. Oltványi kéziratban maradt, vélhetően a *Magyar Nemzet*nek szánt kritikájában ezek után értetlenül állt az előtt, „hogy Czóbel Béla és Bernáth Aurél mellől miért maradt el Berény Róbert és Szőnyi István, Márfy Ödön és Egry József mellől Szobotka Imre és Kmetty János, vagy Basch Andor és Diener-Dénes Rudolf – hogy épp csak egypár legkézenfekvőbb nevet említsünk. Ha azok új romantikusok, ezek éppúgy azok. Vagy-vagy.” Oltványi-Ártinger 1944. 187. Genthon István 1932-ben nevezi „romantikus művészek” Bernáthot, de érvelése különböző és az elnevezést nem terjeszti ki az egész generációra. Genthon 1932c. 264.

¹¹⁷ Rum 2019. Ld. még többek között: Rum 2007. Rum 2021.

¹¹⁸ Rum 2010. 56.

külföldi művészet terminusainak a magyar jelenségekre való adaptálása. És nem csupán a csoportra használt szóképlet bizonytalan, hanem a referenciapontokként kezelt előzményekre, mindenképp a nagybányai művészetre alkalmazott (stílus)definíciók is könnyen alakot váltanak. A Gresham „törzstagjainak” meghatározása, illetve a Greshamhez valamilyen módon kapcsolódó művészek névsorának összeállítására szinte minden esetben kihívás elé állítja a szerzőket, különösen olyan életművek esetében mint Egryé, Derkovitsé vagy Ferenczy Noémié. Szerzőnként eltérő, hogy a biztosnak tekintett Bernáth-Berény-Szőnyi(-Pátzay) csoport mely művészekkel és milyen szempontok alapján bővíthető. Fontos kiemelni, hogy a korábbi szakirodalomban a Greshamre használt, megszokott fogalomképlet tulajdonképpen csak a festészet leírására alkalmas – különösen jól mutatja ezt önmagában a „posztnagybányai” terminus. A Gresham szobrászatának definiálása visszatérő probléma. A szobrászatban tapasztalható klasszicizáló tendencia, illetve az archaikus formakincs előtérbe állításának kritériuma azonban jócskán kitágítja a „Gresham-szobrászok” körét.

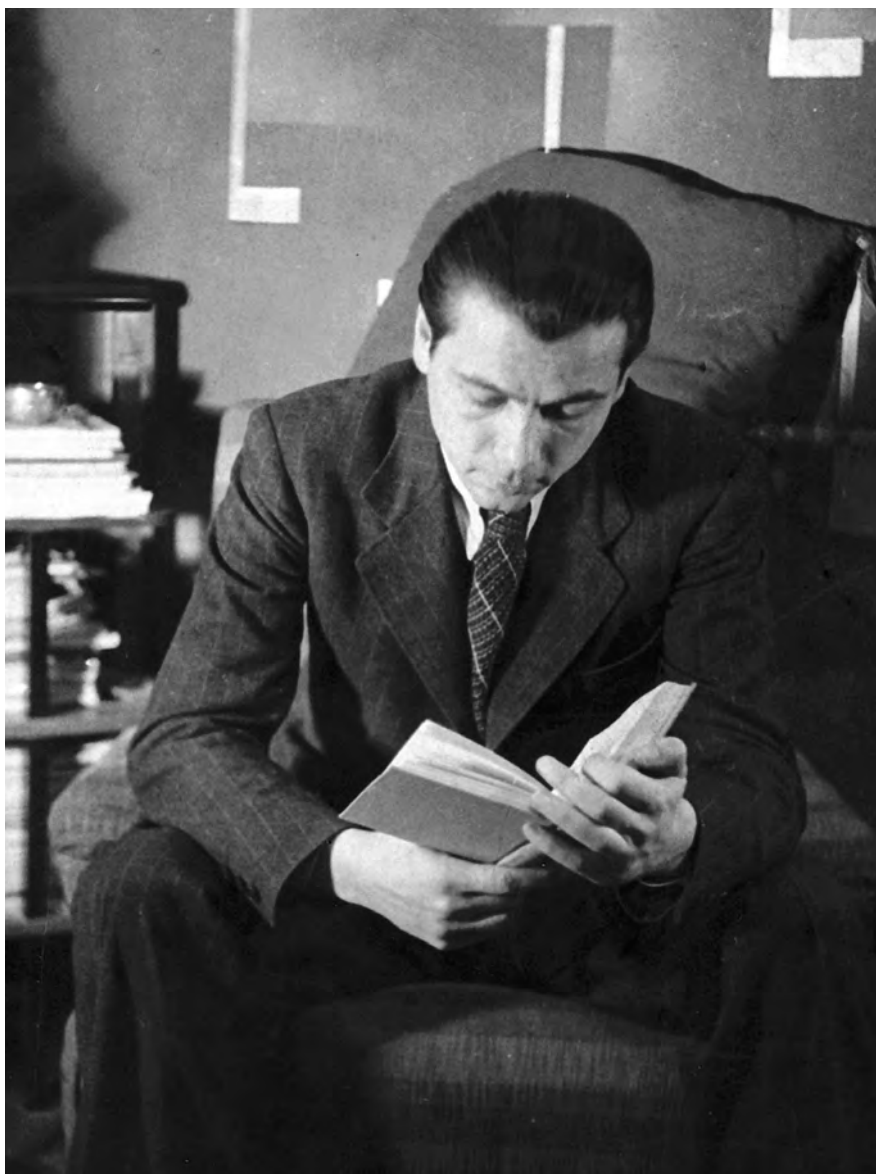
ARS HUNGARICA

A kiadó

„[...] Bisztrai Farkas Ferenc feltűnt a baráti körünkben, nyomdát vett, majd teljesen váratlanul az *Ars Hungarica*-sorozatot megindította. Ez a sorozat nagy tett volt akkoriban, mert mindent lehetett remélni, csak azt nem, hogy e vállalkozás nyereséggel zárul és eljut, ameddig eljutott: tizenkét kötetig.” – emlékezett vissza Bernáth Aurél a könyvsorozat kiadójára 1967-ben.¹¹⁹ Az *Ars Hungarica* megjelenése a két világháború közötti időszakban egyszerre könyvészeti-kiadói és művésztörténeti szempontból is egyedülálló vállalkozás. Létrejöttéhez a kiadó, Bisztrai Farkas Ferenc (továbbiakban Farkas Ferenc) önzetlen, tisztán a modern művészet szélesebb körű megismertetését szem előtt tartó hozzáállása éppúgy elengedhetetlen volt, mint a kötetek szerzőinek és művészeinek szerepvállalása. (7. kép) A minőségi „platform” megteremtése és meglehetősen hosszú távú biztosítása szoros értelemben véve mecénási tettek tekinthető. A kiadás távolról sem számított nyereségesnek, az anyagiak több esetben kompromisszumra kényszerítették a kiadót, sőt a (szám szerint) tizenegyedik kötet megjelenését követően Farkas Ferenc kénytelen volt megválni kiadói jogaitól.¹²⁰ Tette mindezt annak ellenére, hogy a kötetek megjelenését nem kevésbé személyes ügyként kezelte, mint a sorozat szerkesztője, Oltványi-Ártinger Imre. Az első lépést, a sorozat elindítását ráadásul Farkas Ferenc még szerkesztői támogatás nélkül tette meg, Oltványi valószínűleg csak az általa írott Egry-kötettől kezdve kapcsolódott be fokozatosan a sorozatszerkesztésbe.

¹¹⁹ Bernáth 1967. 54.

¹²⁰ Gombosi György Beck Ö. Fülöpről írott monográfiáját már Gergely Rezső adta ki 1938-ban. Gombosi 1938.



7. Pécsi József: Bisztrai Farkas Ferenc, 1930-as évek.

© Farkas Judit Antónia

A sorozat kiadástörténetére vonatkozó legfontosabb forrásokat, a magántulajdonban lévő Farkas Ferenc-hagyaték vonatkozó dokumentumainak egy részét Farkas Judit Antónia publikálta Farkas Ferenc kiadói tevékenységét könyvészeti és kiadás-történeti szempontból feldolgozó tanulmányában. A könyvsorozat létrejöttének

eseménytörténeti háttérét, előzményeit és megszűnésének okait feltáró alap kutatásai nyomán kirajzolódik az a kiadói profil, illetve kapcsolati háló, amely a kiadót a KUT-hoz, valamint a Gresham szűkebb asztaltársaságához kapcsolta.¹²¹ Fontos hangsúlyozni, hogy természetesen a szerzői és művészi életművek eltérő feldolgozottsági fokától függően, az egyes kötetek esetében nem egyenlő mértékben áll rendelkezésre kiadástörténeti vonatkozású forrás.

Az eredetileg közgazdasági pályára készülő Farkas Ferencet vélhetően Sacelláry Pál példája terelte a könyvkiadás felé. Sacelláry kivételes, a legmagasabb esztétikai-minőségi követelményeknek megfelelő és az anyagi szempontokat háttérbe szorító kiadói működése, par excellence bibliofil kiadói tevékenysége nagyban befolyásolta Farkas Ferenc saját későbbi kiadói attitűdjét.¹²² Farkas Ferenc Sacelláry révén ismerhette meg Bíró Miklóst, az 1927-ben alapított Bíró Miklós nyomdai műintézet tulajdonosát,¹²³ akinek nyomdájában 1929-ben társtulajdonos lett, 1930-ban pedig megvásárolta a céget.¹²⁴ A nyomda kapcsolatrendszerét az 1920-tól Bíró Miklós kiadásában megjelenő tartalomban és kivitelben is kivételesen színvonalas *Magyar Grafika* folyóirat szerkesztési és nyomdai munkálatai alapozták meg.¹²⁵ Ezt követően 1928-tól itt nyomtatták többek között a *Tér és Forma* folyóiratot, a konzervatívabb szellemiségű *Magyar Szemle Könyvei* sorozat egyes köteteit, valamint számos jelentős művészeti témájú kiadványt, köztük a torzóban maradt KUT monográfi sorozat egyetlen megjelent kötetét, és Lyka Károly, Lehel Ferenc és Hoffmann Edith munkái mellett Hevesy Iván *Primitív művészetét* is.¹²⁶ A Hekler Antal

¹²¹ Legátfogóbban: Farkas J. A. 2007., Farkas Judit Antónia ezt megelőzően egy rövidebb tanulmányban foglalkozott Farkas Ferenc kiadói tevékenységével és bibliofil egyesület alapításában vállalt szerepével. Ld.: Farkas J. A. 2001. A köteteket szorosan kiadástörténeti szempontból Szíj Rezső vizsgálta, ld.: Szíj 1974.

¹²² Farkas J. A. 2007. 31. Sacelláryhoz ld. még: Farkas J. A. 2020. 410–424.

¹²³ Szíj Rezső szerint 1927-ben Farkas Ferenc már ismerte Bíró Miklóst. Szíj 1974. 139.

¹²⁴ Farkas J. A. 2007. 33., 35.

¹²⁵ Bíró Miklós saját könyvkiadói tevékenységéhez ld.: Farkas J. A. 72.: 38. jegyzet. Farkas J. A. 2014. 66–84. A *Magyar Grafika* 1920 és 1932 között jelent meg, 1930 után már Farkas Ferenc kiadásában.

¹²⁶ A *Tér és Forma* nyomdai munkálatait 1932-ig végezte a Bíró rt. Szekfű Gyula: *Bethlen Gaëbor. Magyar Szemle Könyvei* I., Magyar Szemle Társaság, Budapest, 1929. Hóman Bálint (szerk.): *A magyar történetírás új útjai. Magyar Szemle Könyvei* III. Magyar Szemle Társaság, Budapest, 1931; A *Magyar Szemle Kincsestár* sorozatából a Bíró rt. nyomdájában készült a 10., 28., 48., 66., 75., 83., 102. kötet. Ld.: Farkas J. A. 2007. 75.: 52. jegyzet. Pátzay Pál (bev.): *Márffy Ödön művészete, Képzőművészek Új Társasága Monográfiái* I. Gordon Verlag, Berlin, 1928.; Hevesy Iván: *Primitív művészet. Kőkorszaki, indián, néger, pápua maori művészet. Egyetemes Művészet Történet*, I. Alfa, Budapest, 1929. Lyka Károly: *A művészetek története. I. A legfontosabb emlékek és mesterek ismertetése*. II. Singer és Wolfner, Budapest, 1931; Lehel Ferenc: *Csontváry Tivadar, a posztimpresszionizmus magyar előfutára. Második vázlat*, Style, Paris, 1931. Hoffmann Edith: *Régi magyar bibliofílek*. Magyar Bibliophil Társaság, h. n. 1929. A Bíró nyomdában kivitelezett kötetek részleges listáját ld.: Farkas J. A. 2007. 73–74.: 40–45. jegyzet, 75.: 48–52. jegyzet.

tanszékén írott dolgozatok sorozatából három kötet, Kampis Antal, Réh Elemér és Pigler Andor disszertációjának nyomdai munkálatait is a Biró Rt. végezte, utóbbi esetben Farkas Ferenc pedig kiadóként is részt vállalt a publikálásban.¹²⁷

A kiadványok tipográfiai és grafikai kivitelezése a Biró vállalat körül egy haladó szellemiségű műhelymunka működését tette lehetővé, valamint Farkas Ferenc számára a művészekkel, a modern reklámgrafika kiemelkedő alkotóival és kritikusokkal való intenzív szakmai-baráti kapcsolat lehetőségét biztosította. Berény Róberttel, Bortnyik Sándorral, Rabinovszky Máriusszal, Hevesy Ivánnal, Kassák Lajossal, Csemiczky Tihamérral vagy Pécsi Józseffel való ismeretsége szinte bizonyosan ide vezethető vissza.¹²⁸ Az irodalom és művészetek iránt rendkívüli érdeklődést mutató Farkas Ferenc értékpreferenciáinak forrását azonban – részben legalábbis – máshol kell keresnünk. Baráti kapcsolatban állt ugyanis Genthon Istvánnal, illetve vélhetően rajta keresztül – mint azt Bernáth Aurél idézett visszaemlékezése is mutatja – a Gresham-asztaltársaságba is bejáratos volt. Genthonnal még gimnáziumi éveikből ismerték egymást és érettségi után is gyakran találkoztak, így a közben Gerevich Tibor előadásait látogató Genthon továbbra is ösztönzően hathatott a művészeti kérdésekre nyitott barátjára. Farkas Ferenc alkalmanként maga is részt vett Gerevich előadásain és megismerkedett az akkor pályakezdő fiatal művészettörténészekkel is.¹²⁹ Munkakapcsolat is biztosan fennállt Farkas Ferenc és Genthon között, ugyanis a művészettörténész 1927–28 folyamán megjelent két önálló kötetének nyomdai munkálatait az akkor még Biró Miklós kizárólagos tulajdonában lévő vállalat végezte.¹³⁰

A modern művészeti törekvések aktív támogatását azonban Farkas Ferenc leghatékonyabban kiadói minőségben, önálló kiadványok létrehozásával tudta megvalósítani. Vélhetően Farkas Ferenc állt amögött, hogy a nyomdai vállalatot 1929-ben hivatalosan is kiadói tevékenységi körrel bővítették. Ezzel a részvénytársaság működése a művészi színvonalú, olykor bibliofil igényű könyvek kiadását ambicionáló, a profitszerzést háttérbe állító, jórészt kis példányszámú kiadványokat megjelentető vállalattá alakult.¹³¹ A minőségi kompromisszumokat a tartalomban és a megjelen-

¹²⁷ Farkas J. A. 2007. 53. Réh Elemér: *A régi Buda és Pest építőmesterei Mária Terézia korában*, a Budapesti Kir. M. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai XV, Budapest, 1932; Kampis Antal: *A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig*, a Budapesti Kir. Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Intézetének Dolgozatai, XHI., Biró Rt, Budapest, 1932; Pigler Andor: *Georg Raphael Donner élete és művészete*, a Budapesti Kir. Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Intézetének Dolgozatai XVI, Budapest, 1933.

¹²⁸ Farkas J. A. 2007. 35.

¹²⁹ Farkas J. A. 2007. 30–31., 70.: 25. jegyzet.

¹³⁰ Farkas J. A. 2007. 32. Genthon István: *Korb Erzsébet*, Amicus, h. n., 1928.; Genthon István: *Bokros-Birman Dezső szobrász*, Amicus, Budapest, 1928. Itt nyomtatták továbbá a *Szintézis. Tanulmányok a szellemi tudományok köréből* második kötetét is. (Szerk.: Nagy Sándor. Amicus, Budapest, 1927), amelyben Genthonnak *A magyar szobrászat útjai* című tanulmánya jelent meg.

¹³¹ Hasonlóan tekinthető: Nyugat kiadó, Sacellár, Amicus, Magyar Szemle Társaság, Tevan, Kner nyomda. Ld.: Farkas J. A. 2007. 36.



8. Bortnyik Sándor: Az Uj Szin folyóirat címlapja. 1, 1931, 2. Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Fi788. © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

nítésben egyaránt nehezen toleráló „kulturkiadói” (Kulturverlag) attitűd lényegében Farkas Ferenc egész kiadói tevékenységét meghatározta.¹³²

Uj Szin

Farkas Ferenc rögtön egyik első, részben önálló, a modern művészettel összefüggő vállalkozásának fontos szerepe lehetett az *Ars Hungarica* kiadóvállalat létrehozásában

¹³² Farkas J. A. 2007. 38–40.

is.¹³³ Az 1931 januárjában még a Dante kiadó gondozásában megjelenő mutatványszámot követően ugyanis Farkas Ferenc vette át az *Uj Szin* folyóirat kiadói feladatait. (8. kép) Az *Uj Szin* azonban nem csupán a kiadó szempontjából számít az *Ars Hungarica* előzményének. A mutatványszámon kívül még két lapszámot megért folyóirat szerkesztője a KUT újjászervezője és a korszakban vezető egyénisége Rózsa Miklós volt. Rózsa a második számtól kezdve szerkesztőként, majd az ötödik számtól főszerkesztőként 1926–27-ben a KUT hivatalos lapjának, a *KUT* folyóiratnak volt vezető munkatársa.¹³⁴ A *KUT*-tal ellentétben az *Uj Szin* arculatát teljes egészében Rózsa elképzelései határozták meg, célja elsősorban a modern művészeti törekvések, a „diadalmas, örökifjú és halhatatlan művészet” támogatása,¹³⁵ valamint a művészek szóhoz juttatása volt.¹³⁶ A lap ennek megfelelően többek között Berény, Medgyessy, Pátzay, Márffy, Molnár Farkas elméleti írásait közölte, valamint a KUT meghatározó művészeiről is publikált monografikus feldolgozásokat.¹³⁷ A mutatványszám több hónapos késése, és talán a művészek, írók és gyűjtők széles körének aktív részvételével összegyűjtött előfizetők elégedetlensége miatt bonthatta fel Rózsa a Dante kiadóval kötött megállapodását és szerződhetett Farkas Ferencsel, aki további két számot jelentetett meg.¹³⁸ A megszűnés körülményei pontosan nem ismertek, azonban szinte bizonyos, hogy anyagi okok álltak a háttérben. A mutatványszámhoz csatolt felhívás szövege tanúskodik a mecénási attitűdről: „ez a lap sem a művészeknek, sem a szerkesztőnek, sem a kiadónak nem jelent üzetet. Kizárólag a komoly modern művészet propagálását szolgálja és a mai nehéz időkben ezzel mindnyájunknak a legnemesebb és legönzertlenebb áldozatot hozzuk.”¹³⁹

A vállalkozás azonban nem csupán szellemiségében volt rokon a rá alig másfél évre megjelenő *Ars Hungaricával*.¹⁴⁰ Fontos előzménynek tekinthető, hogy itt jelent meg a sorozat későbbi szerkesztőjének, Oltványi-Ártinger Imrének legelső nyomtatásban kiadott művészeti tárgyú írása, mégpedig Egry József művészetéről.¹⁴¹ A szöveg az *Ars Hungarica* második köteteként megjelenő Egry-

¹³³ Farkas J. A. 2007. 39–41.

¹³⁴ Ld.: Tóth 1997. Kopócsy 2015. 28–30. Kopócsy 2007.

¹³⁵ Rózsa 1931b. 2.

¹³⁶ Rózsa 1931a. 1–7.

¹³⁷ Az *Uj Szin* repertóriumához ld.: Kopócsy 2002. A folyóirat működését és Rózsa Miklós tevékenységét Füri Katalin dolgozta fel 2000-ben megvédett szakdolgozatában. Ld.: Füri 2000.

¹³⁸ A két szám 1931 március-áprilisában jelent meg, az áprilisi lapszám kétszer nagyobb terjedelmel. *Uj Szin*. 1, 1931, 1.; *Uj Szin* 1, 1931, 2. Ld.: Kopócsy 2015. 85–87. Farkas Ferenc hagyatékában többek között az alábbiaktól maradtak fenn gyűjtőívek: Aba-Novák Vilmos, Bor Pál, Bortnyik Sándor, Csorba Géza, Dési Huber István, Fruchter Lajos, Gadányi Jenő, Kassák Lajos, Kmetty János, Kner Erzsébet, Kozma Lajos, Márffy Ödön, Medgyessy Ferenc, Pátzay Pál és Schubert Ernő. Ld.: Farkas J. A. 2007. 40.

¹³⁹ A felhívás ceruzával lejegyzett szövege Farkas Ferenc hagyatékában van. Idézi: Farkas J. A. 2007. 41.

¹⁴⁰ Vö.: Kopócsy 2015. 87.

¹⁴¹ Oltványi-Ártinger 1931.

monográfia közvetlen elődje, sőt, szorosabb értelemben is, egyenesen rövidebb verziója. Oltványi írói munkásságára később is jellemző, hogy szövegeit apró változtatásokkal vagy eltérő terjedelemben különböző fórumokon egymás után többször megjelentette.¹⁴² Biztos azonban, hogy mikor a sorozat elindult, Oltványi szövege már nagyrészt készen volt. Hasonló előzményekkel rendelkezik Genthon István az *Ars Hungarica* első köteteként megjelent Bernáth-monográfiája is. Genthon egy Bernáthról írott cikkét az *Uj Szin* végül meg nem jelent 3. számában közölték volna. „Ártinger Imre érkezett közben Berlinbe. Fölkeresett, mondta, hogy az Uj Szin megindult. Nem hittem volna, mondhatom. Nagyon örülök neki. Egyben mondta, hogy én jövök a harmadik számban.” – írta Bernáth 1930 decemberében Fruchter Lajosnak.¹⁴³ 1931 márciusában pedig arra kérte, hogy a gyűjtő a kollekciójában lévő munkáit még az írás előtt újra mutassa meg Genthonnak.¹⁴⁴ Bernáth egyébként a folyóirat jövőjére vonatkozóan épp az anyagiakra, a Dante eredeti, túl nagyszabású elképzeléseire hivatkozva már 1930 májusában rossz előérzetéről írt Fruchternek: „Úgy, hogy nagy aggodalmaim vannak a túlméretezés miatt, s hogy az erre való ráfizetést hamar meg fogja unni, s aztán úgy megdöglünk, hogy legalább 5 évig nem tudunk újat kezdeni.”¹⁴⁵ Szerencsére a művész negatív jóslata az *Ars Hungarica* megindításának köszönhetően nem vált valóra, sőt a kiadó nélkül maradt első Genthon-kézirat is – német fordításban ugyan – végül megjelenhetett a pozsonyi *Forum*ban.¹⁴⁶ A szerző még az *Ars Hungarica*-kötet kiadása előtt, 1932 tavaszán újabb tanulmányt szentelt a művésznak, mely a *Nouvelle Revue de Hongrie* hasábjain jelent meg.¹⁴⁷

Kiadástörténet

Az *Ars Hungarica* kiadástörténete nem csupán az anyagi háttér folyamatos biztosításának nehézségei miatt fordulatos. Természetesen szigorú értelemben a pénzügyi akadályok következménye a kötetek szabálytalan időközönkénti és sorrendű kiadása, illetve, hogy bizonyos kötetek – bár kéziratuk valószínűleg elkészült – mégsem jelenhettek meg.¹⁴⁸ A szerkesztői feladatokat a harmadik kötettől

¹⁴² Sümei György Oltványi összegyűjtött írásainak bibliográfiájában minden esetben jelezte, ha egy szöveg több helyen is megjelent. Ld.: Oltványi 1991.

¹⁴³ Bernáth Aurél levele Fruchter Lajosnak, Sassnitz, 1930. december 25. Bernáth-Fruchter 2007. 29.

¹⁴⁴ Bernáth Aurél levele Fruchter Lajosnak, Berlin, 1931. január 17. Bernáth-Fruchter 2007. 31.

¹⁴⁵ Bernáth Aurél levele Fruchter Lajosnak, Pöstyén, 1930. május 27. Bernáth-Fruchter 2007. 17.

¹⁴⁶ Genthon 1931c. Az 1931-ben indított *Forum* folyóirathoz ld.: Buday 2012. Bernáth először Oltványit szándékozott felkérni a cikk megírására, azonban Oltványi képviselő-jelöltségére hivatkozva nem vállalta. Ld.: Bernáth Aurél levele Fruchter Lajosnak, Pöstyén, 1931. május 3. Bernáth-Fruchter 2007. 40. Bernáth Aurél levele Fruchter Lajosnak, Pöstyén, 1931. június 12. Bernáth-Fruchter 2007. 49-50.

¹⁴⁷ Genthon 1932c. Farkas J. A. 2007. 79.: 87. jegyzet.

¹⁴⁸ Ferenczy Noémi 1935. július 18-án így írt Tolnai Károlynak: „[Az *Ars Hungarica*] rosszul megy, és

kezdve ellátó Oltványi, illetve a szerkesztő mögött álló, Farkas Ferenc levelezésében „baráti körként” emlegetett társaság, amiben minden bizonnyal a Gresham művész-asztalát kell sejtenuünk, több alkalommal érdekellentétbe kerültek. A kiadó, végső soron mégis az üzleti vállalkozás és az ebből következő kulturális és személyes felelősség szempontjait is figyelembe vevő álláspontja olykor nehezen volt összeegyeztethető a művészkör minél szélesebb népszerűsítését célzó, a racionális szempontokat több esetben figyelmen kívül hagyó Oltványi habitusával. Mint a bevezetőben is látható volt, Oltványi céljai túlmutattak a könyvsorozat kiadásán: kedvenc művészei propagálását „többszörözős” programként fogta fel, melynek fontos, de nem mindent felülíró fóruma volt az *Ars Hungarica*, illetve a vállalat éppen aktuális anyagi helyzete. Természetesen Farkas Ferenc számára a kötetek mint tárgyi produktumok és az átgondolt kiadói stratégia éppen annyira prioritást élveztek, mint a modern művészet ügyének támogatása. A konfliktus körülményei és egyúttal egy bizonyos pontig a kiadás története is Farkas Ferenc egy 1934 októberében kelt, Oltványinak címzett levele alapján rekonstruálható, melynek részletei Farkas Judit Antónia közlésében jelentek meg.¹⁴⁹

Levele tanúsága szerint Farkas Ferenc személyesen gondoskodott a kiadvány megtervezéséről, a tipográfiáról és a kézi szedésről, minden tekintetben a minőséget állítva az anyagi megfontolások elé, hogy könyvészeti szempontból kifogástalan kiadványokat készíthessen. (9–10. kép)¹⁵⁰ Az *Ars Hungarica* sorozat kötetei átlagosan 32 oldalas, esszészerű szöveget tartalmaznak, melyet szintén átlagosan 32 illusztráció, képjegyzék, egyes kötetek esetében kiállítási jegyzék, a művész rövid életrajza és irodalomjegyzék kísér. Mindegyik kötetből készült bibliofil kiadás is, melyet a szerző és a művész is dedikált.¹⁵¹ A szignet Csemiczky Tihamér munkája, akivel Farkas Ferenc még a *Magyar Grafika* nyomdai munkálatai során dolgozott együtt.¹⁵² 1932 novemberében látott napvilágot az első kötet, Genthon Bernáth-monográfiája.¹⁵³ A

vannak tavalyi kéziratok (könyvek) készen, melyek még nem tudtak megjelenni... A szelekció mostmár, hogy az eddig megjelent kötetek nem fizetődtek ki, aszerint történik, hogy melyik kötet fogja saját költségeit fedezni az eladott példányszámokból.” Casa Buonarrotti, Firenze. Idézi: Pálosi 1985. 196.: 28. jegyzet.

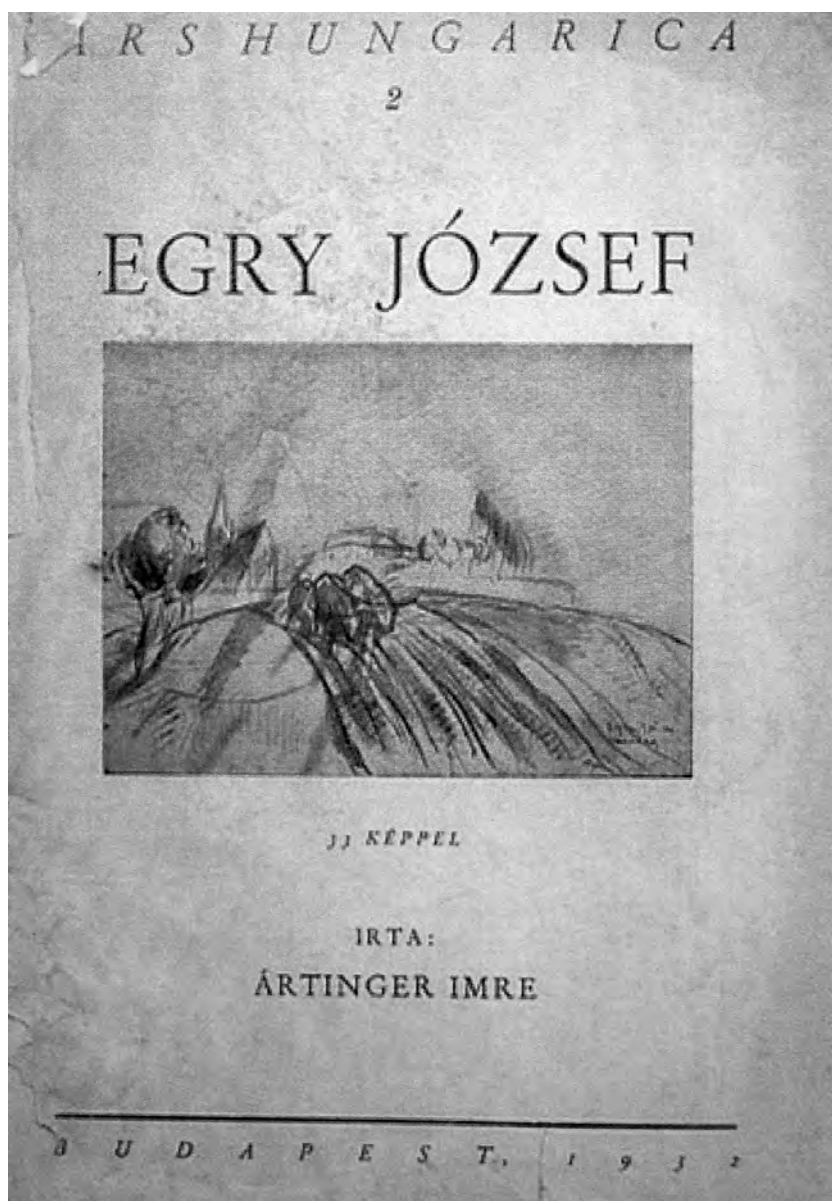
¹⁴⁹ Farkas J. A. 2007. 50–52., 54–59.

¹⁵⁰ A famentes papír használata, az egy oldalra, műnyomópapírra készített reprodukciók, az elegáns vászonkötések mind óriási többletköltséget jelentettek a kiadónak. Farkas J. A. 2007. 51.

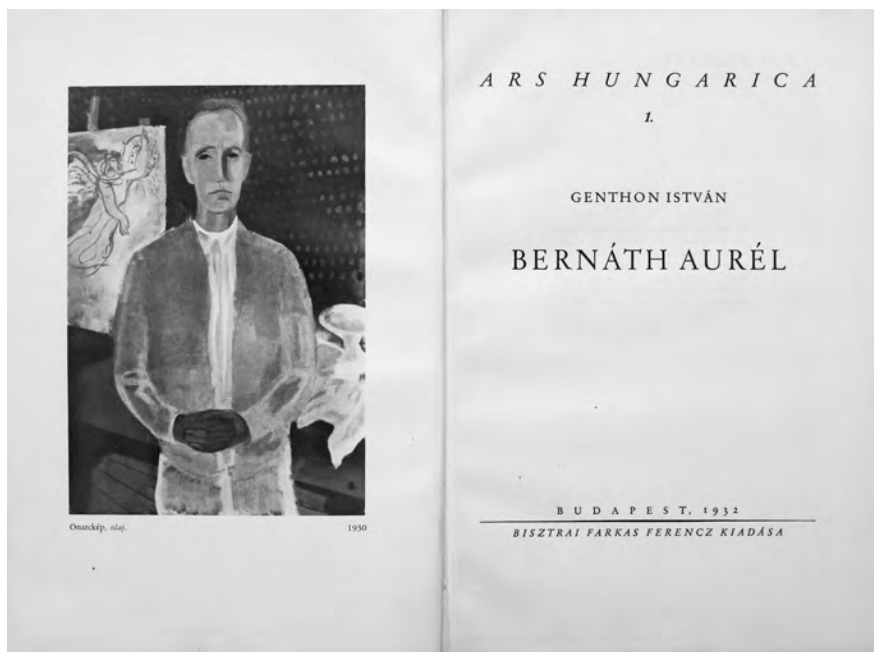
¹⁵¹ A bibliofil (amatőr) verzió teljes bőrkötésben, merített papír felhasználásával készült, ára pedig 25 pengő volt. A vászonkötéses, nagyközönségnek szánt kötetek 6 pengőbe, a kiadótól megrendelve 5 pengőbe kerültek. Az első két kötetből 500 példány készülhetett, azonban elképzelhető, hogy a kiadványokat több részletben, és eltérő (valószínűleg 500-nál inkább kisebb) példányszámban nyomtatták. A hiányos dokumentáció miatt a számadatok nehezen rekonstruálhatók. Farkas J. A. 2007. 51. A kötetek a vásznak minőségét, színét illetően olykor eltérést mutatnak, a kötetek mérete sem azonos. A sorozatszámot csak bizonyos kötetek gerincén tüntették fel. Ld.: Szij 1974. 139.

¹⁵² Farkas J. A. 2007. 51.

¹⁵³ Genthon 1932d.



9. Ártinger Imre: Egry József. Budapest, 1932.
(*Ars Hungarica*, 2.) külső borító



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

márciusi megállapodást követően a kiadó számára a művész saját költségén készítette el műveiről a kliséket, melyek ezután Farkas Ferenc tulajdonába kerültek, cserébe Bernáth 50 példányt kapott az elkészült kötetből.¹⁵⁴ Az Egry-monográfia költségeit a művész mellett részben szerzője, Oltványi is vállalta, aki 16 klisé elkészítését finanszírozta, melyeknek tulajdonjoga őt illette.¹⁵⁵ A nyomdai munkálatok az első két kötet esetében a Biró rt.-ben készültek, azonban a gazdasági világválság következtében a nyomda 1933-ban csődbe ment. Fenyő Iván 1933 januárjára ígért, azonban csak szeptemberre elkészült Szőnyi Istvánról írott szövegének nyomtatását már külső cég, a Maretich Testvérek Tipográfiai Műintézete végezte. Igaz, csak 1934-ben. A fedezet nélkül maradt kiadó ugyanis Pátzay 1933-ban tett ígéretére hagyatkozott, miszerint meggyőzi Fenyő Iván apját, a *Nyugat*-alapító Fenyő Miksát, hogy 600 pengő értékben átvesz a készülő kötetekből. Az ígéret azonban beválatlan maradt, mindazonáltal Farkas Ferenc Szőnyivel szemben

¹⁵⁴ „Anyagi támogatásom nem volt hozzá egyéb, mint az, hogy Bernáth a készletemben lévő Bernáth klissékhez [!] csináltatott 12 klisé - melyek később tulajdonomba mentek át - 234.-P. értékben, ennek ellenében kapott előzetes megállapodás szerint 50 kötött példányt...” Farkas Ferenc levele Oltványi-Ártinger Imrének, 1934. október 12. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Idézi: Farkas J. A. 2007. 50.

¹⁵⁵ Farkas J. A. 2007. 52.

„erkölcsi obligóban” érezte magát, ezért 1934 januárjában saját költségen végül kiadta a kötetet.¹⁵⁶

„Ebben az időben kapcsolódtál Te be az *Ars Hungarica* című vállalkozásom ügyvitelébe. – írta Farkas Ferenc Oltványinak. – Bekapcsolódásod a következőképp történt: Közölted velem, hogy tudomásod szerint vállalkozásom holtpontra jutott. Közölted továbbá, hogy mindaddig, amíg a sorozat szellemi részében a Te kizárólagos tanácsodra hallgatok, addig minden egyes kötet megjelenésekor Te átvesszel tőlem 100 példányt, á 6.- pengős áron.”¹⁵⁷ A hitelre átvett példányoknak köszönhetően az új „üzleti modell”, melyért cserébe Farkas Ferenc a szerkesztői titulust adta Oltványinak, a következő két kötet erejéig, úgy tűnt, működőképes. Tolnai Károly Ferenczy Noémiről írott monográfiája, illetve Farkas Zoltán Medgyessy Ferenc-kötete még 1934 folyamán megjelentetett.¹⁵⁸ A Ferenczy Noémi-kötetre szóló megbízás már 1933-ban az Oltványival kötött új megállapodás előtt megszületett. Ferenczy Noémi egy Tolnainak írott levele arról tanúskodik, hogy a szükséges anyagi fedezet biztosítását ismét Pátzayn keresztül Farkas Istvántól remélték, az ügy viszont ez alkalommal sem jutott előre. A kézirat megérkezésekor a Farkassal állítólagosan létrejött megállapodás semmisnek bizonyult, amibe Pátzay igen, Oltványi viszont nem nyugodott bele. A helyzetre az Oltványival kötött új megállapodás kínált megoldást: „Artinger (aki addig csak mellék személyiség volt a dologban) lelkiismereti, illetve helytállási kérdést csinált belőle és látva, hogy Pátzay cserbenhagyja, nagy erőfeszítéssel más utonmódon megcsinálta a kiadás lehetőségét, úgy, hogy pénzt kap kölcsön, míg az első száz példányt el lehet adni. – Rém boldog most Artinger, hogy összehozta a dolgot.” – írta Ferenczy Noémi Tolnainak.¹⁵⁹

Oltványi rendkívüli lelkesedése és ügybuzgósága a továbbiakban sem hagyott alább. Részben ez vezetett oda, hogy konfliktusba került a kiadóval. A szerkesztő ugyanis Farkas Ferenc elhúzódó erdélyi tartózkodása alatt 1934 őszén a Medgyessy-monográfiát követően kiadói jóváhagyás nélkül két kötetet is megjelentetett, ráadásul

¹⁵⁶ „1933. év folyamán a vállalatom a Biró R.T. tönkrement és megszűnt. Mindazonáltal nem szűnt meg az *Ars Hungarica* című vállalkozásom. Harmadik kötetként a Fenyő által írt Szőnyi kötet volt műsoron. Fenyő kézírata nem volt megfelelő – ennek elbírálásánál én nem játszottam közre, – de tény az, hogy a kéziratot, amit én először 1933. januárjára vártam, amikor még saját nyomdában megcsinálhattam volna a kötetet, csak 1933. szeptemberben kaptam kézhez, amikor nyomdám már nem működött. [...] 1934. év elején már azon az állásponton voltam, hogy megjelentetem a könyvet minden előzetes anyagi alap nélkül, mert Szőnyivel szemben erkölcsi obligóban éreztem magam.” Farkas Ferenc levele Oltványi-Artinger Imrének, 1934. október 12. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Idézi: Farkas J. A. 2007. 54.

¹⁵⁷ Farkas Ferenc levele Oltványi-Artinger Imrének, 1934. október 12. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Idézi: Farkas J. A. 2007. 55-56. Mindazonáltal a „meghitelezés” Farkas Ferenc szemében nem tűnt önzetlen cselekedetnek. Szerinte egyedül Fruchter Lajos hozott rajta kívül valódi anyagi áldozatot, aki az elkészült kötetek mindegyikéből 10 darabot megvásárolt. Ld.: Farkas J. A. 2007. 81.: 114. jegyzet.

¹⁵⁸ Tolnai 1934., Farkas Z. 1934.

¹⁵⁹ Ferenczy 1978. 342.

oly módon, hogy a 100 példány átvételére vonatkozó megállapodásnak sem tett eleget. Szeptemberben megjelent saját Derkovits-monográfiája után, októberben Kállai Ernő Czóbel-kötetét is kiadta,¹⁶⁰ annak ellenére, hogy a Medgyessy-monográfia kolofonja szerint a következő kötet a szintén saját szerzőségű Pátzay-monográfia lett volna.¹⁶¹ Mivel a mit sem tudó Farkas Ferencnek nem állt rendelkezésre a szükséges fedezet, Oltványi hitelből, saját költségén finanszírozta a kiadást, majd ezt követően a kötetek tulajdonjogára is igényt tartott, ami a kiadó számára már végképp elfogadhatatlan volt.¹⁶² A kiadó és a szerkesztő eltérő nézőpontja ebben az esetben ragadható meg legtisztább formában. Oltványi sietsége mögött ugyanis az az igyekezet állt, hogy az 1934 júniusában tragikusan fiatalon elhunyt Derkovits Gyula Ernst Múzeumban rendezendő emlékkiállítására elkészüljön a kötet. A tárlat megnyitására azonban az előrehozott szeptember 27-i időpont helyett mégis októberben került sor, így a felgyorsított ütemterv végülis okafogyottá vált.¹⁶³ Sietségét továbbá azzal is indokolta, hogy a kötetet minél előbb meg akarta mutatni a magyar művészeti élet, elsősorban a Gresham körüli művészek iránt kivételes érdeklődést mutató és éppen Magyarországon tartózkodó Julius Meier-Graefe-nek.¹⁶⁴ Meier-Graefe Bernáth Auréllal baráti kapcsolatot ápolt, a művész 1931-es berlini kiállításáról a *Frankfurter Zeitung*ban kritikát is közölt.¹⁶⁵ Vélhetően Bernáth küldte el a kritikusként az 1934-ben megjelent Medgyessy-monográfiát is, melyre Meier-Graefe hatalmas lelkesedéssel válaszolt, mondván, hogy ilyen szobrászt ő Maillol és Lehmbrock óta nem látott.¹⁶⁶ A kritikus 1934 októberében több mint egy hetet töltött Budapesten, ahol Bernáth és Szabó Lőrinc közbenjárásának köszönhetően Ernst Lajos vendégszeretetét élvezte.¹⁶⁷ Előadott a Lipótvárosi Kaszinóban, majd a következő év tavaszán a *Neue Zürcher Zeitung* április 1–2-i számában két részes cikket közölt a magyar művészetről.¹⁶⁸

¹⁶⁰ Oltványi-Ártinger 1934c. Kállai 1934b.

¹⁶¹ Farkas J. A. 2007. 56.

¹⁶² „Legelsősorban felhívom a szíves figyelmet arra, hogy a nevemet és egyképp az *Ars Hungarica* nevét senkinek rajtam kívül nincs joga felhasználni, ez kizárólag az én szuverén jogom. Az én nevem nem egy farsangi kölcsönfrakk, hogy akinek éppen szüksége és pénze van rá, az használatba vegye. De tovább megyek, senkinek nincs joga az én nevem az *Ars Hungarica* neve elhagyása mellett sem olyan könyvet forgalomba hozni, aminek iránya, tartalma, beosztása, tipográfiája mindenben megegyezik az *Ars Hungarica*-éval.” Farkas Ferenc levele Oltványi-Ártinger Imrének, 1934. október 12. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Idézi: Farkas J. A. 2007. 57.

¹⁶³ *Derkovits Gyula gyűjteményes kiállítása*. Ernst Múzeum, Budapest, 1934. október. Ld.: Farkas J. A. 2007. 57.

¹⁶⁴ Hasonlóan, a kiállítás megnyitása is összefüggött Meier-Graefe magyarországi tartózkodásával. Ld.: Kopócsy 2014. 76.

¹⁶⁵ Meier-Graefe 1931.

¹⁶⁶ Ld.: László 1981. 129.

¹⁶⁷ Bernáth mellett vélhetően Oltványi is tevékeny szerepet játszott Meier-Graefe „vendéglátásában”. Ld.: Bernáth-Fruchter 2007. 185.

¹⁶⁸ Meier-Graefe 1935. Bernáthnak arról is tudósított, hogy egyenesen könyvterjedelmű szöveg

Bizonyos, hogy a kötet és a kiállítás összehangolásával – melyet egyébként az Ernst Múzeum és a „baráti kör” is támogatott – Oltványi nem csupán saját könyvének népszerűsítését célozta, hanem Derkovits művészetének, illetve annak a Gresham-ideákon átszűrt értelmezési variánsának igyekezett minél szélesebb közönséget találni. Feltételezhető, hogy Meier-Graefe bevonásának szándéka mögött is az esetleges további népszerűsítés lehetősége állt, melyet az Európa-szerte ismert kritikus személye biztosított volna. A Czóbel-kötet esetében is biztos, hogy a publikálás összefüggött Czóbel az év végén a Fränkel Szalonban rendezett kiállításának megnyitásával.¹⁶⁹ A sietség magyarázatát továbbá a kompenzálás szándékában is kereshetjük, ugyanis az előfizetői felhívásban évi négy kötet kiadása szerepel, azonban mint látható volt, 1933-ban egy sem jelent meg, 1934-ben pedig csak a Derkovits- és Czóbel monográfiáknak köszönhetően vált teljesíthetővé az előzetes ígéret.¹⁷⁰

Farkas Ferenc kiadói jogainak megsértésével és hatáskörének túllépésével vádolta Oltványit, aki azonban azzal védekezett, hogy az egyeztetés nélkül kiadott kötetekkel kizárólag az ügy érdekeit tartotta szem előtt és a további kiadványhoz szükséges tőke előteremtését célozta. Farkas Ferenc a kötetek sürgetését és az üzleti szempontok teljes figyelmen kívül hagyását részben a baráti társaság „naivitásának” és hozzá nem értésének tulajdonította.¹⁷¹ A nézeteltérések tisztázását követően azonban a szerkesztő és a kiadó ismét egyezséget kötött és Oltványi szerkesztői jogait is írásba foglalták. Ez alapján ő választhatott ki évente legfeljebb öt szerzőt, valamint ő hagyta jóvá a végleges kéziratokat és képmellékletet, melyért cserébe a kötetek kliséinek tulajdonjogát kapta honoráriumként.¹⁷² A kiadás pontos körülményei ezt követően kevésbé ismertek. Bizonyos azonban, hogy az *Ars Hungarica* kiadásának költségei a következő két évben nehéz helyzet elé állították Farkas Ferencet. 1935-ben és 1936-ban csak évi két kötet jelenhetett meg, a monográfiák ad hocnak tűnő számozása pedig arra enged következtetni, hogy nem is az eredetileg eltervezett sorrendben. Nyilas-Kolb Jenő Farkas István-könyve 1935 júliusában a 8-as, Fettich Nándor *A honfoglaló magyarság művészete* című munkája 1935 augusztusában viszont már 11-es sorozatszámokkal jelent meg. Horváth Henrik *A magyar szobrászat kezdetei* című könyve 1936-ban a 12-es, Körmendi András még ez évben publikált Kernstok-monográfiája pedig már a 16-os számot kapta.¹⁷³

publikálásáról tárgyalt egy német kiadóval. Bernáth-Fruchter 2007. 185. Meier-Graefe cikkét Lázár Béla a *Pesti Hirlap*ban illette éles kritikával. Lázár 1935., Bernáth-Fruchter 2007. 187. Ld. még: Szabó-Bernáth 2003. vö. Farkas J. A. 2007. 82.: 120. jegyzet.

¹⁶⁹ Kállai 1934a 13. Farkas Judit Antónia szerint a Bernáth-kötet novemberi kiadása is Bernáth 1931 októberében Mészáros Lászlóval közösen az Ernst Múzeumban rendezett kiállításával függött össze. Farkas J. A. 2007. 79.: 89. jegyzet. *Bernáth Aurél festőművész és Mészáros László szobrászművész gyűjteményes kiállítása*. Ernst Múzeum, Budapest, 1932. október.

¹⁷⁰ Farkas J. A. 2007. 60.

¹⁷¹ Farkas J. A. 2007. 60.

¹⁷² Oltványi-Ártinger Imre és Farkas Ferenc megállapodása, 1934. október 25–26. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Ld.: Farkas J. A. 2007. 61.

¹⁷³ Nyilas-Kolb 1935. Fettich 1935. Horváth 1936. Körmendi 1936. vö. Farkas J. A. 2007. 60–61.

Az anyagi akadályok, illetve a rendszertelenül megjelenő kötetek mellett az újból fellángoló személyi ellentétek is problémát jelentettek. Farkas Ferenc és Oltványi 1936 végi levelezéséből kitűnik, hogy a „baráti társaság” kiadó iránti szimpátiája végleg megszűnt, a vállalkozás támogatását, további előfizetők megszerzését Farkas Ferenc leváltásától tették függővé. Bizonyos, hogy valóban felmerült a kiadóváltás ötlete, ugyanis Farkas Ferenc végül írásban is megerősítette, hogy hajlandó megválni a vállalkozástól, az *Ars Hungarica* tulajdonjogát azonban csak Oltványinak adja el, 5000 pengőért.¹⁷⁴ A szerkesztő – akinek, mint írta, semmilyen affinitása nem volt a kiadás körüli gyakorlati teendők elvégzésére – végül meggyőzte Farkas Ferencet, hogy a vállalkozást Gergely Rezső könyvkiadó részére ajánlja fel. Így a kiadó végül 1936-ban megvált „kedvenc álmától” és eladta az *Ars Hungaricát*.¹⁷⁵ A Gergely Rezső kiadásában megjelent első és egyben a sorozat utolsó kötete, Gombosi György Beck Ö. Fülöp-monográfiája apró tipográfiai változtatásokkal, de továbbra is Oltványi szerkesztésében végül 1938-ban látott napvilágot.¹⁷⁶ Csak sejteni lehet, hogy a sorozat megszakadásában a világháború kitörése és az Officina kiadó könyveinek versenye (elsősorban az *Ars mundi*-sorozat) egyaránt közrejátszottak.¹⁷⁷

Szerzők és művészek

Oltványi 1934 májusában álnéven publikált recenziót – valójában igazi programszövegnek tekinthető írást – az *Ars Hungarica* addig megjelent három kötetéről, melyben a szerzőkről szólva (egyik szám harmadik személyben önmagát is beleértve) megjegyezte: „Az eddigi kötetek a munkatársak nagyjában hasonló szempontjairól, de metodológiai különbözőségéről tanúskodnak.”¹⁷⁸ A három kiadvány szerzői, a Gerevich támogatását élvező fiatal művészettörténész Genthon István, a művelt polgárból lett, a műkritika területére ekkor még épphogy csak betévedt műpártoló-gyűjtő Oltványi-Ártinger Imre és az éppen ekkor Párizsban tartózkodó, egykori Vasárnapi Kör-tag és a nemzetközi hírnév kapujában álló Tolnai Károly szövegei közötti eltérések megragadására a „metodológiai különbség” első látásra enyhe kifejezésnek tűnhet. Hasonlóan nagynak látszik a távolság a *bauhaus* folyóirat egykori szerkesztője, az 1934-ben még Berlinben dolgozó Kállai Ernő vagy

¹⁷⁴ Oltványi-Ártinger Imre levele Farkas Ferenchez, 1936. október 27., Farkas Ferenc levele Oltványi-Ártinger Imréhez, 1936. október 29. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Ld.: Farkas J. A. 2007. 63.

¹⁷⁵ „Ha megadjátok az árát, megválok attól és építék egy új vesszőparipát magamnak, idővel talán azt is úgy megszeretem, mint az A.H.-t szerettem, mielőtt velem szembeni magatartásokkal magát az ügyet is megutáltattátok.” Farkas Ferenc levele Oltványi-Ártinger Imréhez, 1936. október 29. Bisztrai Farkas Ferenc hagyatéka, magántulajdon. Idézi: Farkas J. A. 2007. 63.

¹⁷⁶ Gombosi 1938. A nyomdai munkákat az Athenaeum végezte.

¹⁷⁷ Farkas J. A. 2007. 64.

¹⁷⁸ Oltványi-Ártinger 1934a. 17.

éppen a KUT tárlatain is rendszeresen kiállító festő-szobrász, Körmenyi András között. A rendkívül eltérő háttérrel, elméleti felkészültséggel és esetlegesen ízlés-preferenciákkal rendelkező szerzők az *Ars Hungarica*n keresztül közös, a „nagyjában hasonló szempontokat” alapvetően mégis feltételező platformra kerültek. A kötetek „kiosztása” vélhetően nagyrészt magától adódott, a személyes, természetesen nagyrészt a Gresham szerzőgárdáját felölelő kapcsolatrendszer éppúgy szerepet játszott benne, mint a szerző-művész párosok „közös múltja”. Az is bizonyos, hogy a kötetek kiadásában, a szöveg és a képanyag végleges összeállításában a művészek és általában a „baráti társaság” is aktív részt vállalt, így nehezen elképzelhető – bár szerkesztőként hivatalosan jogában állt –, hogy Oltványi a művészekkel való előzetes egyeztetés nélkül kérte volna fel a szerzőket az egyes monográfiák megírására.

A Bernáth- és Egry-kötetek szerzősége a kiadástörténeti összefoglaló során már említett publikációs előzményeken túl, Genthon és Oltványi szervezői szerepvállalása miatt sem vethetett fel sok kérdést. A Szőnyi-monográfia szerzője, Fenyő Iván Genthonhoz hasonlóan Schlosser-tanítvány volt, 1930-ban szerzett diplomát Bécsben.¹⁷⁹ A Szőnyiről írott esszét megelőzően (és tulajdonképpen utána sem) publikált szigorúan véve kortárs művészeti témában,¹⁸⁰ Genthonnal azonban, éppen a kötet megszületése előtti időszakban intenzív együttműködésben dolgozott. 1928-ban a *Magyar Művészet*ben közösen publikálták a Szépművészeti Múzeum régi magyar képeiről szóló értekezésüket, három évvel később pedig a Nemzeti Múzeum szárnyasoltáiról tettek közzé tanulmányt, ugyancsak a *Magyar Művészet* hasábjain.¹⁸¹ Nem zárható ki tehát, hogy Fenyő, éppen Genthon révén megfordult a Gresham művészasztalánál, és természetesen elképzelhető az is, hogy neve ennek köszönhetően merült fel a Szőnyi-kötet megírása kapcsán.

Vélhetően jóval nagyobb meglepetést okozott, hogy Tolnai Károly elvállalta a Ferenczy Noémi-monográfia megírását: „Itt senki nem hitte el, hogy Maga most tényleg megírja (csak én, persze), így csak most lett biztos a könyv az ő [Oltványié] számára.” – írta Ferenczy Noémi 1933-ban Tolnainak Párizsba.¹⁸² Tolnai és Ferenczy Noémi hosszan tartó barátsága 1915–16-ban kezdődött,¹⁸³ az 1934-ben kiadott

¹⁷⁹ Zádor I. 2008. 124.: 151. jegyzet.

¹⁸⁰ A pozsonyi *Forumban* 1934-ben, a monográfia kiadását követően még megjelent a *Der Maler István Szőnyi* című szövege, mely tulajdonképpen az *Ars Hungarica*-kötet szinopszisának tekinthető. Fenyő 1934b. Kortársi reflexiókat tartalmaz azonban a *Prágai Magyar Hírlapban* 1933-ban közzétett *A legújabb magyar művészeti irodalom* című tanulmánya. Fenyő 1933.

¹⁸¹ Fenyő–Genthon 1928. Fenyő–Genthon 1931.

¹⁸² Ferenczy Noémi levele Tolnai Károlynak. Budapest, 1933. [november előtt]. Kecskeméti Katona József Múzeum, Képzőművészeti Gyűjtemény Művészettörténeti Adattára, ltsz. 1865–95. Ld.: Gosztonyi 2020. 113. A levelezőlapon a korábban felírt 1933-as évszámot 1934-re javították, azonban mint az a kiadástörténetből is látható volt, a szöveg semmiképpen sem íródhatott 1934 novemberében, hiszen a kötet már tavasszal megjelent.

¹⁸³ Ismeretségük kezdetére Tolnai 1979-ben így emlékezett: „Noémival azonnal összebarátkoztunk

monográfia szövege pedig talán a legszebb bizonyítéka annak, hogy Tolnai számára Ferenczy Noémi művészete történeti és egyetemes összefüggésben is a „leg”-ek közé tartozott.¹⁸⁴ Tolnai azonban nem kizárólag Ferenczy Noémihez fűződő szoros barátsága és tudósi hírneve miatt volt a Gresham látóterében. A magyar művészeti élettől külföldi tartózkodása alatt sem szakadt el, az egykori Vasárnapi Kör-tagokon kívül például Genthonnal, Oltványival, Szőnyivel, Pátzayval, Bernáthtal, Beck Ö. Fülöppel és Ferenczy Bénivel is folyamatos kapcsolatban állt.¹⁸⁵ 1937-ben a brüsszeli Musées Royaux des Beaux-Arts-on tartott előadásában – mely itthon a *Pannónia Könyvtár* részeként Fülep Lajos közbenjárásának köszönhetően nyomtatásban is megjelent¹⁸⁶ – hivatkozásaiban döntő többségében az *Ars Hungarica* köteteire támaszkodva elsősorban a Gresham művészeinek munkásságát határozta meg az új magyar festészet legnagyobb (és legtipikusabb) teljesítményeiként. A szöveg szerkezete és fogalomkészlete szintén illeszkedik a Greshamet övező szövegkorpuszba, illetve talán nem elhanyagolható, hogy a cikk képmel-lékletéhez Oltványi segítségével az *Ars Hungarica*-kötetekhez készült kliséket használták.¹⁸⁷ A Ferenczy Noémi-monográfia és a brüsszeli előadászöveg jelentőségét az is emeli, hogy Tolnainak kevés kortárs magyar művészettel kapcsolatos publikációja ismert.¹⁸⁸

A sorozat 5. részeként megjelenő Medgyessy-monográfia szerzője, Farkas Zoltán jóval közvetlenebbül vett részt a Gresham társasági életében.¹⁸⁹ 1929-től mint a *Nyugat* művészeti kritikusa rendszeresen publikált a „baráti kör” munkásságáról is, jelentős kultúrpolitikai cikkei mellett írásai jelentek meg többek között Czóbelről,

(1915–16-ban), és ez a barátság sokáig tartott. Egészen addig, amíg láthattam őt, mert később, amikor Amerikába mentem, nem volt rá többé lehetőség.” Ld.: Hubay-Petényi 1979. 962.

¹⁸⁴ Ld.: Beke 1977. 367. Gosztonyi 2020. 113. Hubay Miklós visszaemlékezése szerint: „Világhíre csúcán az öreg Mester megszűnt nekem úgy van ő Ferenczy Noémival, mint Karinthy Frigyes Cirkusz-novellájának a hőse a maga szívügyével: egy életen át azért építi fel jelentős publikációkkal a presztízsét – mindig a legnagyobb mesterekről írván –, hogy most aztán a Michelangelo Corpus (összes rajzai) kritikái kiadása után – a legnagyobb autoritással hirdethesse a világnak a kinyilatkoztatást: Ferenczy Noémi a modern művészet egyedülálló géniusza...”

Ld.: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/HUBAY/hubay00349a/hubay00457/hubay00457.html> (2021. 03. 27.) Ld. még: Rényi 2006. Gosztonyi 2018.

¹⁸⁵ Beke 1977. 368. Tolnay 2003.

¹⁸⁶ Tolnay 1937. A felkéréssel Fülep kereste meg levélben Tolnait, és időközben mint publikációs fórum, a *Magyar Művészet* is szóba került, a szöveget azonban végül mégis Pécssett adták ki. A kiadás körüli eseményekről Fülep és Tolnai levelezése tájékoztat. Ld.: Fülep 1995. 980., 1059., 1178–80., 1186–88., 1191–93., 1195., 1196. sz. levél.

¹⁸⁷ Fülep 1995. 555. (1195.) Bár sajnálatos hiba csúszott a nyomdai munkálatokba, ugyanis Bernáth Aurél és Derkovits Gyula önarcképeinek képfeliratát összecserélték. Fülep 1995. 550–551. (1191.)

¹⁸⁸ Ld.: Tolnay 1979.

¹⁸⁹ Többek között Bernáth a korábbiakban már említett írásában a törzstagok között említi. Ld.: Bernáth 1967. 53.

Berényről, Szőnyiről, Derkovitsról, Ferenczy Noémiről, Beck Ö. Fülöpről,¹⁹⁰ illetve 1932-ben Medgyessy Ferencről is publikált értő, meleg hangú kiállításkritikát, melynek főbb igazodási pontjai az *Ars Hungarica*-kötetben is visszaköszönnek.¹⁹¹ Szövegei fontos részét képezik a Greshamról való beszédmód kialakulásának és kiterjedt publikációs tevékenységének köszönhetően közvetlenül is aktív részt vállalt a művészek munkásságának népszerűsítésében.

A Derkovits-kötet megjelenését, mint az a korábbiakban látható volt, Oltványi személyes szívügyének tekintette, a tragikusan hirtelen aktualitást nyerő publikálás pedig a gondos előkészítést – értve itt a kiadóval való egyeztetést is – nem tette lehetővé, így feltételezhetően magától értetődött, hogy Oltványi írja meg a soron következő monográfia szövegét. Oltványi, ellentétben az Egryszöveggel, az 1934 őszi kiadott monográfiát megelőzően önálló írásban nem foglalkozott Derkovits művészetével, csupán az 1934 című kiállításról írott kritikájában szentelt neki pár sort.¹⁹²

A Czóbel-kötet kiadásakor az avantgárd irányzatok avatott tollú kritikusa, Kállai Ernő Tolnaihoz hasonlóan külföldön tartózkodott. Kállai azonban műkritikusként Németországból nem csupán informális módon kapcsolódott be a hazai színtér eseményeibe: a magyar művészeti sajtóban is rendkívül aktív publikációs tevékenységet fejtett ki. A Kassák-kör művészein túl már a húszas években érdeklődésének homlokterébe kerültek a hosszabb-rövidebb időt Németországban töltő, illetve ott kiállító magyar alkotók, így írt például több alkalommal Egr Józsefről vagy a fiatal Bernáth Aurélról is.¹⁹³ Amikor Kállai 1935-ben hazatért Magyarországra, műkritikusi karrierjén túl, a korábbi évek szakmai-baráti kapcsolatai is bizonyosan közrejátszottak abban, hogy hamar és rendkívül intenzíven tudott bekapcsolódni a magyar művészeti közéletbe. Kállai figyelme itthon is minden jelenségre kiterjedt, így azon sem csodálkozhatunk, hogy már csak kivételes minőségű művek miatt sem ment el szó nélkül a Gresham körüli alkotók munkássága mellett. A harmincas évek második felében írásainak meglepően nagy része foglalkozik a Gresham művészeivel. Fränkel József visszaemlékezése szerint miután Kállai „megjött onnan Berlinből [...] akkor ő egy egészen nincstelen ember volt és akkor főleg az Oltványi volt az, meg a Pátzay, ezek mindig jöttek hozzám, hogy hát írjon ő a katalógusba először.”¹⁹⁴ Valóban,

¹⁹⁰ Tímár 2006. 249.

¹⁹¹ Farkas Z. 1932. A Medgyessy-kötet bibliográfiájában az 1933-as évszám hibásan szerepel. Az *Nyugat* 1933. évi 4. számában is jelent meg kiállításkritika Farkastól, azonban ebben nem említi Medgyessyt. Ld.: Farkas Zoltán: Kiállítások és könyvek. *Nyugat*, 26, 1933, 4. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Nyugat-nyugat-1908-1941-FFFF0002/1933-4B297/1933-4-szam-7ABC97/figyelo-5EC097/kep-zomuveszet-4FC197/farkas-zoltan-kiallitasok-es-konyvek-50C197/> (2021.03.27.)

¹⁹² Oltványi-Ártinger 1934b. 19–20. Oltványi a *Magyar Művészet* aktuális, 1934 szeptemberi számában, szokásához híven, megjelentette a monográfia szövegének rövidebb verzióját. Oltványi-Ártinger 1934d.

¹⁹³ Perneczky 2006. 352. Kállai 2002.

¹⁹⁴ Interjú Fränkel Józseffel. Budapest, 1986. MI Adattár, MKCS-C-150/170.

a Fränkel Szalon legreprezentatívabb kiállításaihoz írott katalógusbevezetők – így többek között Bernáth nagy jelentőségű 1935-ös és 1937-es gyűjteményes tárlatát,¹⁹⁵ vagy éppen Egry, Czóbel vagy Szőnyi 1936-os kiállítását kísérő szövegek – alatt rendre a K.E. monogram olvasható.¹⁹⁶ Kállai neve egyébként a Fränkel Szalon körül kialakult, a Greshammel vélhetően nagyrészt megegyező társaság említése kapcsán is gyakran feltűnik Fränkel József visszaemlékezéseiben.¹⁹⁷ Bár Oltványinak – jóakarátának köszönhetően és a művésztársaság érdekeit szem előtt tartva – valószínűleg tevékeny szerepe volt Kállai bevonásában, Kállai avantgárd iránti lelkesedése és a Gresham elvei közötti ellentmondást nem hagyta reflektálatlanul. Különösen jó példa erre Oltványi a korábbiakban már említett 1934-es recenziójának a magyar művészet történeti feldolgozottságát és így természetesen Kállai 1925-ös *Új magyar piktúráját*¹⁹⁸ is kommentáló részlete: „Kállai Ernő *Új Magyar Piktúra* (1925) című könyve kissé túl korán akart szintézist adni. Akkor íródott, amikor a ma legerősebb művészei épp válságban voltak, s az idegen hatás a hazai impulzussal mérkőzött bennük. Kállai nem látta, nem is láthatta, hogy a küzdelem a magyar szellem győzelmével fog a legjelentősebb fiataloknál végződni. Könyve mégis, eredendő hibája és világnézeti kuszáltsága mellett is, koncepciózus, találegony és a legderekabb előőrse az új művészetet ismertető irodalomnak. Ahol helyesen ítélt, ott kitűnő ösztönée az érdem, ahol értékítéletében tévedett, ott korát és a maga zűrés világnézetét terheli a felelősség. Úgy látszik, hogy az a nyilvánvaló értékialakulás, amely Berény-Szőnyiék nemzedékét mostanában az élre emelte, nagyobb érdeklődést vált ki művészetük iránt, az esztétikusokból is. Művészetük mindinkább kitűnő méltatókra talál, a szempontok egyszerűsödnek, s az ítélezési káoszban valahogy rend teremődik.”¹⁹⁹ Hasonló megjegyzést tett Genthon is *Az új magyar festőművészet* jegyzet-utószavában: „Kállai szempontokban gazdag, tiszta ítéletű művének hitelét érdemtelenül rontja, hogy az izmusok lázának idején fogant s az absztrakt kísérleteknek túlzott jelentőséget tulajdonít.”²⁰⁰ Kállai feltehetően Berlinben került szorosabb ismeretségbe Czóbel Bélával,²⁰¹ ebben az időszakban, 1924-ben jelent meg az első írása is a művészről az *Ars Unában*.²⁰² Bár ezt követően számos alkalommal foglalkozott a művész

¹⁹⁵ Bernáth Aurél festőművész gyűjteményes kiállítása. Fränkel Szalon, Budapest, 1937. április 7–27.

Bernáth Aurél festőművész gyűjteményes kiállítása. Fränkel Szalon, Budapest, 1935. november 3–27.

¹⁹⁶ Szőnyi István gyűjteményes kiállítása. Fränkel Szalon, Budapest, 1936. február 2–25. Egry József festőművész gyűjteményes kiállítása. Fränkel Szalon, Budapest, 1936. április 5–27. Czóbel Béla festőművész gyűjteményes kiállítása. Fränkel Szalon, Budapest, 1936. június 7–29.

¹⁹⁷ Interjú Fränkel Józseffel. Budapest, 1986. MI Adattár, MKCS-C-150/131, 133, 156, 164, 167.

¹⁹⁸ Kállai műve 1925-ben magyarul és németül is megjelent. Kállai, Ernst: *Neue Malerei in Ungarn*. Leipzig, 1925. Kállai 1925.

¹⁹⁹ Oltványi-Ártinger 1934a.

²⁰⁰ Genthon 1935. 287.

²⁰¹ Czóbel 1920 és 1925 között tartózkodott Berlinben.

²⁰² Kállai 1924.

munkásságával, a Czóbelnek ekkor, illetve történeti összefüggésben az *Új magyar piktúrában* kijelölt helye, az Egryvel megosztott „vérbeli festőiség” főszerepe²⁰³ tulajdonképpen végig állandó maradt.

A Bécsben Dvořák- és Strzygowski-tanítvány²⁰⁴ Nyilas-Kolb Jenő mellett, hogy a *Magyar Művészetben* rendszeresen publikáló szerzők²⁰⁵ közé tartozott, a Singer & Wolfner tulajdonában lévő *Új Idők* szerkesztőségében is tevékeny szerepet vállalt. A harmincas években a Singer & Wolfner cég kötelékében dolgozó művészettörténész-kritikus Genthonnal közösen állította össze a *Budapesti képeskönyv* 1933-ban, majd egy évvel később további négy nyelven megjelent kötetét.²⁰⁶ Bár elképzelhető, hogy Farkas Istvánnal a kiadóvállalaton keresztül ismerkedtek meg, vélhetően kapcsolatuk barátsággá mélyült, hiszen mint ő maga is írja, Nyilas-Kolb több alkalommal is járt Farkas párizsi műtermében.²⁰⁷ A művészettörténész első alkalommal 1932-ben a *Magyar Művészetben* tett közzé még erősen a bécsi iskola szellemében írott terjedelmes tanulmányt Farkas István művészetéről.²⁰⁸ Annak ellenére, hogy vélhetően Nyilas-Kolb nem tartozott a Gresham törzsgárdájába, a Farkas István-monográfia szövegével a művészt Egry, Berény, Bernáth, Szőnyi és Aba-Novák mellett kapcsolja be az „új magyar festészet nagy lendületű vonalába”.²⁰⁹

Körmendi András Kernstok-monográfiájának előzménye szintén egy a *Magyar Művészetben* közölt publikáció.²¹⁰ A Párizsból a harmincas években hazatérő Körmendi képzőművészeti tevékenységén kívül többször jelentetett meg teoretikus cikkeket is, ezek közül a legjelentősebb a francia iskoláról 1934-ben a *Nyugatban* közzétett írása.²¹¹ Hazatérése után a Gresham körüli alkotók esztétikájához való közeledését is jelezheti Elek Artúr 1936-os kiállításkritikájában tett megjegyzése: „Itthon egészségesebb környezet várta Körmendit, olyan kortárs művészek, akiken Párizs példája vagy egyáltalán nem fogott, vagy rövid megigézettség után kiszabadultak hatása alól. Az új környezetnek nevelő hatása nagyon megérezik Körmendi újabb munkáin.”²¹²

²⁰³ Forgács 1981. 32.

²⁰⁴ Markója 2019. 36. Nyilas-Kolbhoz ld. még: Csatai 1960. Nyilas-Kolb 1934.

²⁰⁵ Többek között az *Ars Hungarica* korábbi köteteiről is közölt itt recenziót. Ld.: Nyilas-Kolb 1933.

²⁰⁶ Genthon István–Nyilas-Kolb Jenő: *Budapesti képeskönyv*. Budapest, é. n. (1933), *Budapester Bilderbuch*, Budapest, é. n. (1934), *C'est Budapest*, Budapest, é. n. (1934), *Budapest illustrated*, Budapest, é. n. (1934), *Visioni di Budapest*, Budapest, é. n. (1934)

²⁰⁷ Arra vonatkozóan, hogy a művészettörténész pontosan mikor tartózkodott Párizsban, nem ismert pontos adat. A Farkas István-monográfiában Nyilas-Kolb az 1930-ban készült *A hullám* című kép kapcsán említi, hogy több alkalommal volt szerencséje megcsodálni azt Párizsban. Nyilas-Kolb 1935. 19.

²⁰⁸ Nyilas-Kolb 1932. A cikk apropóját Farkas István az Ernst Múzeumban rendezett gyűjteményes tárlata biztosította. *Farkas István festőművész kiállítása*. Ernst Múzeum, Budapest, 1932. február.

²⁰⁹ Nyilas-Kolb 1935. 11.

²¹⁰ Körmendi 1935.

²¹¹ Körmendi 1934. Ld.: Kopócsy 2008. 91. Kiemelendő ezen kívül Az új magyar művésznemzedék című 1937-ben megjelent írása. Körmendi András: Az új magyar művésznemzedék. *Válasz*, 4, 1937, 78. 443–449.

²¹² Elek 1936. 17. Ld.: Kopócsy 2008. 125. *Körmendi András festőművész gyűjteményes kiállítása*.

A reneszánsz-kutató Gombosi György 1934-ben vette feleségül Beck Ö. Fülöp lányát, Beck Juditot.²¹³ Bár a házasság nem végződött jól, a szobrással kialakult baráti kapcsolat nagyban befolyásolta Gombosi a 19. századi és kortárs magyar művészet felé forduló tudományos érdeklődését és pályájának utolsó időszakát.²¹⁴ A reneszánsz témában és főleg idegen nyelven, külföldi fórumokon publikáló művészettörténész kortárs magyar művészeti témában először éppen Nyilas-Kolb Jenő Farkas István-könyvéről szóló recenziójában nyilvánított véleményt.²¹⁵ Az *Ars Hungarica*-sorozatba írott, 1938-ban megjelenő Beck Ö.-monográfiáját követően 1941-ben a Tamás Galériában rendezett kiállítást *Három nagy magyar mester rajzai* címmel, ahol Rippl-Rónai, Ferenczy Károly és Kernstok Károly rajzait mutatták be.²¹⁶ A kiállítás fontos előzménye az 1945-ben már posztumusz megjelent *Új magyar rajzművészet* című könyvének, mely az első világháborúig foglalja össze a 19–20. századi magyar rajz remekeit.²¹⁷ A vészorszak áldozatául esett Gombosi kéziratát Litván József Bernáth Aurél közreműködésével rendezte végül sajtó alá.²¹⁸ A tervezett, de mindössze jegyzetekben maradt második kötet meghatározó részben a Gresham alkotóinak rajzaival foglalkozott volna.²¹⁹

Az *Ars Hungarica* két történeti kötetének, *A honfoglaló magyarság művészete*, illetve *A magyar szobrászat kezdetei* című munkák szerzőit, Fettich Nándort és Horváth Henriket a szakterületükkel, korábbi publikációikkal tökéletesen egybevágó témák megírására kérte fel a szerkesztő. Már csak emiatt, illetve a köteteknek a sorozat összefüggésében ad hocnak tűnő tematikai miatt is sejthető, hogy elsősorban a szerzők személye határozta meg az *Ars Hungarica* 11. és 12. kötetének tárgyát. A Gresham művészeivel ugyan ezidáig nem ismert közvetlen kapcsolata, Horváth Henrik bizonyosan beletartozott Genthon István szűkebb tudósi-baráti körébe. A bécsi iskola szellemisége által biztosított közös intellektuális háttér és gyakori tudományos együttműködés barátsággá mélyítette kapcsolatukat, melynek különösen

Tamás Galéria, Budapest, 1936. október 18–27. Körmendi 1945 után Amerikába emigrált, ezután életműve nem ismert. Dévényi 1971. 21.

²¹³ Majoros 1982. 224.: 4. jegyzet.

²¹⁴ Tátrai Vilmos szerint Gombosi kialakuló kortárs művészeti orientációját a pszichoanalitika iránti érdeklődése is befolyásolta. Tátrai 2010. 12. Zádor Anna így emlékezett Gombosira és Beck Ö. Fülöpre: „A szobrászat általában távolabb állt Gombosi érdeklődési körétől. Ez a világ akkor tárult fel előtte, amikor Beck Ö. Fülöp veje lett és egyúttal műveinek alapos ismerője, értője. Egy akkor szokásos műteremlátogatásnál számomra emlékezetes módon vonultatta fel előttünk a mester munkájának jellegzetes vonásait, közeli barátok is lettek.” Zádor 1979. 325–326.

²¹⁵ Gombosi 1935.

²¹⁶ *Három nagy magyar mester rajzai*. Tamás Galéria kiállításai, CXVI. Budapest, 1941. január 5–20.

²¹⁷ Gombosi 1945.

²¹⁸ Litván 1984. 11.

²¹⁹ A kötet rekonstruálására tett kísérletet az 1984-ben Majoros Valéria rendezésében a Magyar Nemzeti Galériában bemutatott *Új magyar rajzművészet. Rippl-Rónaitól Vajdáig. Emlékezés Gombosi György művészettörténészre* című kiállítás, illetve az ehhez készült katalógus. Majoros 1984.

szép bizonyítéka Genthon személyes hangvételű, Horváth posztumusz megjelent tanulmánykötetébe írott emlékezése.²²⁰ Fettich Nándor már viszonylag korán bekapcsolódhatott a sorozat körüli eseményekbe, ugyanis Fenyő Iván Szőnyi-kötetének egyik reprodukált kulcsképe, az 1923-as *Anyám és én* című kompozíció az ő tulajdonában volt.²²¹ A honfoglaláskori művészet avatott kutatóját vélhetően baráti szálak is fűzték Szőnyihez. A művész Vámos Ferencet két 1930-as levelében is Zebegegybe invitálta, és kérte, hogy amennyiben lehetséges, Fettich Nándor is látogasson ki hozzá.²²²

Bár Oltványi a sorozaton belül egyedülálló módon két kötetet is írt, még ezeken felül további kiadványok szerzőségét is vállalta. A Medgyessy- és a Kernstok-kötetek kolofonja tájékoztat arról, hogy egy Pátzay Pál- és egy Berény Róbert-monográfia is tervben volt, melyeket szintén Oltványi írta volna, és ugyanitt a művészettörténész és műkritikus Jajczay János Szobotka Imre-kötetét is beharangozták.²²³ Jajczay rendkívül széles spektrumú publikációs tevékenységet fejtett ki a harmincas években, római iskolás kapcsolatai-barátságai révén több alkalommal publikált egyházművészeti témában.²²⁴ A kortárs művészeti színtéren való tájékozottságát elsősorban a *Katholikus Szemlé*ben közzétett kritikái bizonyítják. Bár a Pátzay-, Berény- és Szobotka-szövegek önálló monográfia formájában végül nem jelentek meg, főbb igazodási pontjaik mégis rekonstruálhatók. A *Magyar Művészet* ugyanis éppen a kötetek tervezett megjelenése körüli időszakban közölte Oltványinak Berényről²²⁵ és Jajczaynak Szobotkáról szóló nagyobb lélegzetű tanulmányát.²²⁶ Egy 1938-as, *Magyar Művészet*nek szánt nyomdai levonatban pedig Oltványi Pátzay-szövege is fennmaradt, azonban a lap megszűnése miatt a tanulmány már nem érte meg a kiadást.²²⁷ Különösen annak fényében, hogy 1935-től Oltványi töltötte be a *Magyar Művészet* szerkesztői pozícióját is, biztosak lehetünk benne, hogy a folyóirat a fenti esetekben másodlagos publikációs fórumként funkcionált az *Ars Hungarica* számára. Mint látható volt, több alkalommal a kötetek előzményének tekinthető tanulmányok is itt jelentek meg, ami akár a szerzők kiválasztását is befolyásolhatta a szerkesztő részéről.

Művészet és közönség

Bár előbb idézett kritikájában Oltványi szkeptikusnak mutatkozott a szerzők metodológiai különbségeire vonatkozóan, bizakodóan jegyezte meg, hogy a kötetek

²²⁰ Genthon 1944. Ld. még: Marosi 2018.

²²¹ Szőnyi István: *Anyám és én*, 1923, magántulajdon.

²²² Szőnyi István levele Vámos Ferencnek, Zebegegy, 1930. július 10. és szeptember 1. Idézi: Vámos 1960. 247. Fettich Nándorhoz: Ilon 2001.

²²³ Ld. a Medgyessy- és Kernstok-kötet kolofonját. Farkas Z. 1934. Körmendi 1936.

²²⁴ Aba-Novák Vilmos: *Dr. Jajczay János arcképe*, 1930-31, magántulajdon

²²⁵ Oltványi-Ártinger 1936.

²²⁶ Jajczay 1938.

²²⁷ Oltványi-Ártinger 1938. Ld. jelen dolgozat, 116.

„mindenképpen alkalmasak arra, hogy nem nagyon bő termésű művészeti irodalmunkat friss vérkeringéssel lássák el, és hogy a közönség művészi nevelésében döntő szerepet játsszanak.”²²⁸ Majd kicsivel lejjebb, saját Egry-szövegére reagálva így folytatta: „Ártingernél is sok helyütt érezhető a küszködés az egyértelműségért, de könyvének egyik fő érdeme, hogy a festészet legnehezebben hozzáférhető problémáihoz is azzal a szándékkal nyúl, hogy az elburjázott művészeti irodalom fogalmi zűrzavarába rendet vigyen. E kísérlet követésére vár, s talán a sorozat munkatársainak együttműködése megteremti azt a képzőművészeti esszényelvet, amelynek egyértelműsége alkalmas lesz arra, hogy a művészeti tanulmányok a nagyközönség részére is legalább olyan hozzáférhetők legyenek, mint az irodalmiak.” Bár Oltványi esetében a fogalmi tisztázás szándéka több alkalommal inkább további fogalmi zűrzavarokat eredményezett,²²⁹ az általa felvetett probléma, a közérthetőség kérdése nagyon is időszerűnek számított. Hasonló megjegyzést tett például Genthon István is 1930-ban: „a magyar olvasó művészettörténeti ismeretei hézagosabbak az irodalomtörténetiekénél”, ezért legfontosabb feladatának az alapfogalmak tisztázását tartotta.²³⁰

Bár a kérdés kifejtése messzire vezetne, fontos megjegyezni, hogy a közérthetőség korántsem csupán elméleti vagy nyelvi kérdésnek számított. Az 1930-as évek elején, a Gresham körüli alkotók művészete kapcsán gyakran visszatérő téma volt a közönség és a művészek eltávolodásának, a „magánügyé” vált művészetnek értelmezése és feloldása, melyet a szerzők legtöbb esetben az izmusok negatív következményeként regisztráltak. Genthon *Az új magyar festőművészet történetében* így írt: „A szakadás oka az, hogy az új művészet [tudniillik az avantgárd] nem imitatív jellegű s nem áll a tárgyias képzetek alapján.”²³¹ Kállay Miklós ugyanakkor Genthon Bernáth-monográfiájáról szóló kritikájában arra mutatott rá, hogy a közízlésnek még Bernáth 1926 és 1932 közötti művészete is túl elvontnak számított: „Egyéni és új utakon járó művészt megismertetni, megéreztetni, megértetni és megszerettetni egy olyan közönséggel, amely bizonyos idegenkedéssel szakad még mindig el a természetábrázolás reális formáitól, igazán nem könnyű.”²³² Ezt a kettősséget világította meg Genthon *Az új művészet és a közönség* című 1931-ben a *Magyar Szemle*-ben megjelent sokat idézett tanulmányában is: „Új művészet jelentkezett, melynek nincs sok köze az izmusokhoz, sőt részben azok ellenhatásából fejlődött ki. A közízlés mégsem barátkozott meg a művészettel. Az idegenkedés egyik oka kétségtelenül az izmusok riasztó hatásának emléke. Kísért a múlt. A közönség fél a modern művésztől, amellyel keserves tapasztalatai voltak. A másik ok – és ez a hatalmasabb – még mindig a régi, imitatív és tárgyi képzetek alapján álló művészethez való ragaszkodás.”²³³ Genthon értelmezésében a művészet és a közönség

²²⁸ Oltványi-Ártinger 1934a.

²²⁹ Sümegi 1991. 220.

²³⁰ OSzK Kézirattár, Fond 7/654/3. (A Magyar Szemle Társaság iratai) Idézi: Gosztonyi 2004. 44.: 39. jegyzet.

²³¹ Genthon 1935. 223.

²³² Kállay 1933. 28.

²³³ Genthon 1931b. 240.

harmóniájának helyreállítása az új generáció művészeinek feladata, mely fáradságos munkával ugyan, de „emelkedett művészi szellemével hamarosan eltünteti a közte és a közízlés között tátongó szakadékot.”²³⁴

Oltványi, bár kicsit később, 1943-ban foglalta össze a kortárs művészeti irodalommal kapcsolatos véleményét, felvetései ugyanolyan aktuálisak voltak az 1930-as évek elején is: „De azt sem tagadhatjuk, hogy [...] maga a képzőművészeti irodalom is hibás egy kissé a közönség elidegenítésében. A művészeti írók és kritikusok egy része túlságosan meghódolt annak az írásmódnak, amely a húszas években Németországban kapott leginkább lábra. Elvontan foglalkoztak a művészettel, problémát kerestek ott is, ahol nem volt, s a képek és szobrok mesterségi oldalának részletező taglalásával még a bennfentesek előtt sem mindig egyértelmű szaknyelvet, vagy inkább tolvajnyelvet alakítottak ki.”²³⁵ Látható, hogy Oltványi a műkritika egyik, ha nem legfontosabb, feladatának, mely gyaníthatóan az *Ars Hungarica* célkitűzéseire vonatkozóan is érvényes volt, a közönség és a művészet kapcsolatának helyreállítását, egyfajta közvetítő szerep betöltését tartotta.

Az *Ars Hungarica* recenzióiban is – amelyeket egyébként sok esetben a kötetek szerzői írtak egymás szövegeiről – gyakran feltűnik a nyelvezetnek, az új művészeti fogalomrendszer kidolgozásának és a közönséggel való kapcsolatnak a problémája. A kortárs alkotók népszerűsítését, mint „nemzeti kulturális hivatást”²³⁶ és az eddig elvonultan, műértők szűk körének dolgozó művészek propagálását általánosan dicséretesnek tartotta a kritika. Jajczay János a *Magyar Kultúrában*, az első két kötet megjelenése után, 1933-ban közzétett recenziójában az *Ars Hungarica* jelentőségét például így foglalta össze: „Először a ma művészete csak keveseké. [...] A korunkat élő képzőművészek alkotásaikban érzést akarnak közvetíteni és ennek vetik alá a megjelenítést, tehát itt sokkal fontosabb szerepet játszik a magyarázat, nem is szólva arról, hogy a zavaró, gátló előítéleteket a gyakorlati esztétának le kell rombolnia. Másodszor a műalkotás megértetésén keresztül a szó a modern művészek érdekeit akarja szolgálni, erkölcsi elismerést, valamint anyagi jólétet akar számukra teremteni.”²³⁷

Arra vonatkozóan azonban, hogy a szövegek az eredeti szándéknak megfelelően valóban közérthetőre sikerültek-e és ténylegesen közvetítenek-e a művész és a közönség között, már nem minden esetben egyezett a recenzensek véleménye. Bár ezzel kapcsolatos megjegyzések minden szöveg esetében előfordultak, nem meglepő módon a legmegosztóbb Oltványi két szövege, illetve Kállai Ernő Czóbel-monográfiája volt. Oltványi ekkor még kiforratlan, a túlzott esztétizálásra és fogalomgyártásra is hajlamos stílusa gyakran váltott ki negatív reakciókat a sajtóban. Tipikusnak mondható Ybl Ervin Oltványi Egry-kötetére vonatkozó megállapítása:

²³⁴ Genthon 1931b. 242. Genthon *Az új magyar festőművészet történetében* így írt: „a magánügyből ismét kezd közügy válni, de a harmónia még távolról sem állott helyre.” Genthon 1935. 223. A közérthetőség problémájával Kállai Ernő is rendszeresen foglalkozott írásaiban. Ld.: Forgács 1981. 15.

²³⁵ Oltványi-Ártinger 1943.

²³⁶ Gärtner 1934. 7.

²³⁷ Jajczay 1933. 135.

„Ártinger Imre viszont annyira agyonanalizálja Egry Józsefet, hogy azok számára is megoldhatatlan rejtély lesz a művész, akik előtt a fénynek, a ragyogásnak ez a költészete őszinte hitvallástétel volt. Az ilyen monográfiák ahelyett, hogy közelebb hoznák, az érthetlenség homályába merítik a művészt.”²³⁸ Farkas Zoltán bár dicsérte a Derkovits-monográfia „megfontolt pszichologizmusát” és a „tömör írói stílust”, hozzátette, hogy a szöveg értelmezése éppen a laikusok számára jelent majd nehézséget.²³⁹ Kállai valóban nem csekély befogadói kihívást jelentő Czóbel-kötetét szintén több alkalommal érte negatív kritika. Elek Artúr *Az Ujságban* közölt recenziójában úgy vélte, Kállai szövegének összetettsége egyenesen a könyvsorozat céljával ellentétesen hat: „Mert művészetet megítélni csak érzékelés útján lehetséges, nem az elmélet kerülő útjain. De magyarázatnak sem válik be az, amit Kállai Czóbel művészetéről elmond, mert nem beszél világosan, nem beszél érthetően, hanem tárgyát belebonyolítja valami obskúrus stílus-szövedékbe, amelyből az Olvasó zavaros fejjel kerül ki. Az ilyen könyv inkább arra alkalmas, hogy a modern művészet törekvései iránt bizalmatlanságot keltsen az érdektelen és tájékozatlan olvasóban.”²⁴⁰

Önkép

Az *Ars Hungarica*-kötetek mindegyike a szerzők és a művészek szempontjából is kiemelkedő publikációnak számít, hiszen minden művésztől a sorozat részeként jelent meg az első monográfia, illetve több szerzőnek ez az első önálló kötetben megjelent írása. Természetesen a szövegek elsődleges értelmezési síkja is az egyes írói és alkotói életművek összefüggésében határozható meg. Tolnai Ferenczy Noémi-monográfiája a Vasárnapi Kör fogalomhasználatának elemzésével, egyfajta hommage-olvasatban nyer valódi értelmet,²⁴¹ Kállai Czóbel-interpretációjának elméleti háttérét pedig a műkritikus 1930 körülre kidolgozott bioromantika-konceptiója adja.²⁴² A kötetek mindegyikének ilyen vertikális irányú, az alkotókra, illetve a szerzőkre vonatkoztatott recepciótörténeti vizsgálata külön tanulmányt érdemelne, mint ahogy az olyan fogalmak „élettörténetének” visszakövetése is, mint az Egry művészete kapcsán felmerülő „lírizmus” vagy a bernáthi „átszellemítés”. Mint látni fogjuk, az *Ars Hungarica*-kötetek kiadása koncentrált, előre meghatározott program szerint kezdődött, a sorozat körül tevékeny szerepet vállaló „baráti társaság”, illetve a szerkesztőként a harmadik kötettől színre lépő Oltványi pedig – bár vélhetően nem korrigálta markánsan a szövegeket – az alapvető igazodási pontokat, biztosan kijelölte. Az alábbiakban az *Ars Hungarica* programjának közelebbi meghatározására, illetve ennek függvényében – a sorozat részeként megjelent szövegeket „horizon-

²³⁸ Ybl 1932. 9.

²³⁹ Farkas Z. 1935. 30–31.

²⁴⁰ Elek 1935. 10.

²⁴¹ Gosztonyi 2020.

²⁴² Ld.: Forgács 1981. 24–27.

tálisan” vizsgálva – a főbb igenlő és elutasító stratégiák kijelölésére teszek kísérletet. Fontos hozzátenni, hogy az alább kiemelt aspektusok és a programadó szándék természetesen a különböző monográfiákban más és más módon, illetve eltérő hangsúllyal jelennek meg, viszont terjedelmi okokból is igyekszem a legjellemzőbb szöveghelyek idézésével körüljárni az adott problémakört.

(Folytatás következik)