

Galavics Géza

EGYETEMEIM

Amikor az *Enigma* szerkesztői felkértek arra, hogy más művészettörténésekkel együtt idézzem fel az ELTE Művészettörténeti Tanszékén töltött egyetemi éveimet (1958–1963), nem mondhattam nemet. Számomra ugyanis, mint sokunk számára, életünk meghatározó szakasza volt az a fél évtized, amelyet a művészettörténet mesterségének, pontosabban a mesterség alapjainak elsajátításával tölthetünk. De a felkérésre adott „igen” válaszom azért inkább felemásnak mondható. Ha a kitűnőnek tartott szerkesztői koncepcióhoz friss kéziratot nem is tudtam adni, de felkínáltam a szerkesztőnek két, nem olyan rég a pályámról készült s nyomtatásban is megjelent interjú szövegét, amelyeknek egy része egyetemi éveimről és pályaválasztásomról is szól. Ha talál bennük koncepciójába illeszthető részleteket, válassza ki, s örömmel adom a szöveget az *Enigma* számára. S akár szívesen írok a kiválasztott részletek elé bevezetőt, vagy némi kiegészítést is.

A két interjú közül a korábbi 2014-ből való, s a *Soproni Szemle* hetvenkettedik évfolyamában jelent meg.¹ A kérdező Turbuly Éva a Soproni Levéltár akkori igazgatója volt, aki már sok évvel ezelőtt elkezdte, s máig műveli az „oral history” jellegzetes műfaját, s a megszerkesztett beszélgetéseket a *Soproni Szemle* hasábjain teszi közzé. Megszólítja egyfelől azokat a városi polgárcsaládokban felnőtt soproniakat, akik a város a háború előtti, alatti és utáni időszakának hétköznapjairól őriznek máshonnan meg nem ismerhető emlékeket, de ugyanúgy kikérdezi azokat az innen származó, itt tanult vagy itt dolgozó, s pályájukon már nevet szerzett soproniakat is, akikről tudta (akkor is, ha már nem otthon élnek), hogy erősen kötődnek a városhoz. Így kerültem én is a kérdezettek sorába. Miként többek közt Dávid Ferenc, s az építészek közül Kubinszky Mihály, Winkler Gábor és Winkler Barnabás, a grafikusművész Sulyok Gabriella, vagy az évtizedek óta otthon élő Rakovszky Zsuzsa is. Ezekben a beszélgetésekben Turbuly Évát nem csak a Sopronhoz fűződő viszonyunk érdekelte, hanem következetesen kérdezett kinek-kinek a saját pályájáról, pályája kezdeteiről, az otthoni környezettől kapott impulzusokról, iskoláiról, a pályaválasztás indítékairól s az egyetemi éveiről is. Magát a kérdezőt is dicséri, hogy a hasonló kérdések nyomán a pályaképek különbözősége mellett mindenütt megjelenik és összekapcsoló szerepben tűnik fel a Sopronhoz kötődés érzelmi közössége.

A másik velem készült interjú, amelyből Markója Csilla itt is egy részletet választott ki, szintén egy fókuszú történet. Ennek középpontjában egyetlen személy, a neves reneszánsz- és barokk-kutató irodalomtörténész, Klaniczay Tibor (1923–1992)

¹ Turbuly Éva: A hagyomány, mint megtartó erő és inspiráció. Interjú Galavics Géza művészettörténéssel. *Soproni Szemle*, 68, 2014, 3. 297–325.



1. Galavics Géza portréja, egyetemi indexéből, 1958

állt.² Rendkívül nagy tudású és európai tájékozottságú tudós volt, erős intellektuális kisugárzással, amely magához vonzotta az 1960-as évek elejétől három évtizeden át

² Klaniczay Tibor (1923–1992) irodalomtörténész, egyetemi tanár, 1956–1984 között az MTA Irodalom-

a két stíluskorszakkal foglalkozó irodalomtörténészek, történészek, művészettörténészek és mások széles körét. Nyitott volt és empatikus, szuggesztív módon integratív. S ahogy különböző konferenciákon bemutatott részeredményeinket egy-egy konferencia záró összefoglalásában európai kontextusba illesztette, úgy éreztük, a többiekkel, más nemzetbeliekkel együtt közösen vagyunk éltetői az európai kulturális és művészeti örökségnek. Klaniczay Tibor máig élő hatását felidézni, egyedülálló személyiségének emléket (s nem emlékművet!) állítani, varázsát megfejteni megkísérelni két ugyanebbe a körbe tartozó kolléga, Ács Pál és Székely Júlia vállalkozott. Harminchét interjút készítették a ma már 70–80–90-es éveikben járó és különböző tudományágakat képviselő bölcsezzel és ezeket megszerkesztve köteté rendezték. Beszélgetőpartnerként négy művészettörténész is szerepel benne, Marosi Ernő, Kovács András, Mikó Árpád és jómagam. Természetesen sokkal-sokkal többen voltak Klaniczay Tibor köreiben, mint akik a kötetben interjúkkal szerepelnek, de a készítők tudatosan törekedtek arra, hogy a könyv adja vissza a Kádár-korszak idejéből a régi magyar művelődés történetét kutató generációk mindegyikének soha vissza nem térő kollektív élményét egy nagy tudós egyéniség környezetében.

A két interjú ugyan más nézőpontból készült, de így együtt, összekapcsolva egy jellegzetes, önálló narratívát képeznek. A korábbiiban, a 2014-esben a történet egészen a falun töltött gyerekkoromtól, és az ottani, a történelem iránti érdeklődést felkeltő impulzusokkal indul, és a soproni gimnáziumi évekkal a megszokott mederben folytatódik. Egészen addig, amíg a középiskolai tanulmányaink utolsó évében, 1957 őszén a gimnáziumokban be nem vezették a művészettörténet tantárgy oktatását. Az ezáltal elért világ akkora hatással volt rám, akkora reveláció volt számomra, hogy ez megváltoztatta az életemet. Még nem voltam 17 éves, de biztos voltam benne, hogy egész életemben ezzel szeretnék foglalkozni. Sopron ehhez nagyon jó háttérnek bizonyult. Bejártam a Városi Múzeumba a múzeumigazgató Csatkai Endréhez, aki könyveket és jó tanácsokat adott, s amikor 1958 júniusában felvételizni mentem Budapestre (életemben először jártam ott), magát Sopront, a város műemlékeit egy gimnazista szintjén elég jól ismertem. De nem ismertem a budapesti múzeumokat, az itteni művészeti és történelmi emlékeket, s legfőképp nem nőttem bele gyerekkoromtól ezt a világot és még annyi minden mást magába foglaló kultúrába. Tudom, az évtizedek során még sokan voltak így.

Úgy gondolom, az *Enigma* főszerkesztője azért indította innen az én történetemet, hogy érzékeltesse, nagyon különböző hátizsákkal [batyuval, tarisznyával] és motivációs háttérrel, akár megannyi hátránnyal érkezhettek az érettségizett fiatalok az egyetem Művészettörténelmi Tanszékére. Belőlük kellett tanárainknak öt év alatt művészettörténészt képezni, s a művészetek történetén végigvezetve a művészetekről

tudományi Intézetének igazgatóhelyettese, majd 1992-ig igazgatója, az MTA tagja. Kezdeményezője s irányítója a tudománytörténelmi jelentőségű *Kulturális és történelmi emlékeink nyilvántartása, feltárása és kiadása* c. országos tudományos kutatási alaphoz (OTKA). Galavics Géza: Figyelmet kapni egy másik tudományágban. In: Ács Pál - Székely Júlia: *A reneszánsz reneszánsza. Beszélgetések Klaniczay Tiborról és a reneszánszkutatásról*. Budapest, 2021. 463–488.

szóló beszédmodot, nyelvet és írásmódot elsajátíttatni, művészettörténész identitásunkat is megalapozni. S mellette segíteni és rávezetni minket arra, hogy saját témánkat megtaláljuk, vagy csak egy ajánlott szakdolgozati téma kidolgozásával elinduljunk a pályán. Ha az *Enigma* e számának olvasásában a nyájas olvasó eljut idáig, ennek az interjúnak az első részét talán érdemes ezekből a nézőpontokból is olvasni.

Az interjú második fele, amely velem 2020-ban készült, bár szintén az egyetemi művészettörténeti oktatáshoz kapcsolódik, de egyetlen nézőpontból itt az érem fonákját is szeretném megmutatni. Bár művészettörténésszé válásomban a Művészettörténeti Tanszék oktatói és meghívott vendégtanárai abszolút meghatározó szerepet játszottak, s professzoraink, Vayer Lajos és különösen Zádor Anna az egyetem elvégzése után is figyelemmel kísérték pályánkat, s jóleső módon rajtunk tartották szemüket, fordulhattunk hozzájuk, de mégis, úgy érzem, volt az akkori művészettörténeti oktatási rendszerben egy olyan terület, amelyet még csak nem is pontosan meghatározható módon, de hiányként éltünk meg. Nekünk ugyanis tanáraink az 1960-as években a művészetek történetének folyamatát, mint az egymást követő különböző stílusok történetét tanították, kellő figyelemmel persze a művek létrehozásának körülményeire, a megrendelők szándékaira és a művészi megvalósítás formáira, alkalmaina, műfajaira, a művészek és mesterek tevékenységére és az európai vagy regionális művészeti folyamatban elfoglalt helyzetükre is. De a művészettörténeti narratíva mégis inkább magának a stílustörténetnek a keretei közt maradt, s kevés figyelem jutott a művészeti alkotásokkal azonos időben, a kultúra más tereumain zajló történéseknek, az azokban fellelhető rokonjelenségeknek, s még inkább a rokontudományokban ezekkel foglalkozó kortárs értelmezéseknek. Hasonlóképpen az azokból esetleg a művészettörténet számára is hasznosítható párhuzamoknak, más szóval az interdiszciplinaritás kínálta lehetőségeknek. Ennek gyökere minden bizonnyal ott keresendő, hogy ők maguk még az 1930-as években és a háború előtt végezték művészettörténeti tanulmányaikat, s akkor erre a művészettörténeti oktatásban még nem volt különösebb igény. Ezért nem volt ez része a mi művészettörténeti képzésünknek sem.

Ha a művészeti alkotásokat, mint társadalmi jelenségeket is értelmezni szerettük volna, akkor erre irányuló nézőpontjainkat a másik egyetemi szakunkon, például a történelem vagy magyar szakon próbáltuk megtalálni. De az is igaz, hogy errefelé a Művészettörténeti Tanszéken nem nagyon terelgettek bennünket. Erre konkrét példát is szeretnék mondani. Mint ismeretes, az 1950-es években, a politikailag legkeményebb évtizedben a magyar művészettörténet-írásban hatalmas teljesítmények születtek. Garas Klára, Radocsay Dénes és Aggházy Mária³ külön-külön elkészítették a középkori táblaképfestészet és szobrászat, illetve a XVII. századi és XVIII. századi barokk festészet, majd a három kötetes barokk szobrászat máig használt alapvető monográfiáit és

³ Garas Klára (191–2017) művészettörténész, az MTA tagja. Említett művei: *Magyarországi festészet a XVII. században*. Budapest, 1953.; *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest, 1955.; Radocsay Dénes (1918–1974) művészettörténész. Említett műve: *A középkori Magyarország táblaképei*. Budapest, 1955.; Aggházy Mária (1913–1994) művészettörténész. Említett műve: *A barokk szobrászat Magyarországon*. I–III. Budapest, 1959.

korpuszait. Ezekről rendre művészettörténeti recenziók készültek, s ha kandidátusi eljárásra is bocsátották őket, többnyire alapos művészettörténeti bírálatok is. S ha e köteteket tanulmányaink és munkáink során használtuk, ezeket mindig a *Művészettörténeti Értesítő*ben megjelent bírálataikkal és recenzióikkal együtt olvastuk. De ha a művészettörténet-tudományon kívüli folyóiratban reflektáltak munkájukra, mint például Klaniczay Tibor Garas Klárának a *Magyarországi festészet a XVII. században – Magyarországi barokk festészet I.* (1953) kötete esetében az 1955-ös *Irodalomtörténeti Közleményekben*,⁴ akkor a kötelező olvasmányok közt, s a vizsgára kiadott művészettörténeti irodalomjegyzékekben a Garas monográfia adatai mellett nem kaptuk meg, hogy ezt együtt kell olvasni Klaniczay 1955-ös bírálatával. Annál is inkább, mert ez a magyarországi késő reneszánsz és korai barokk kutatásnak olyan alapproblémájára világított rá, s kínált megoldási javaslatot, amellyel a magyar (és nyomában a szlovák) művészettörténeti kutatás még évtizedekkel később is küszködött. De a Klaniczay recenzió valamiért nem került a magyar művészettörténészek látóterébe. (Az enyémbe sem, aki második gimnazista voltam, amikor megjelent.) Mindebben azért része lehetett annak is, hogy Klaniczay Tibor ezt az írását nem vette be tanulmányköteteinek egyikébe sem, így a nekem a kezdettől fontos tájékozódási pontot jelentő, 1960-ben megjelent *Magyarországi reneszánsz és barokk* című kötetébe sem. Mindezt azért idéztem fel, mert ugyancsak 1961-ben, az év őszén Klaniczay Tiborral egy művészettörténeti doktori vizsgán találkoztam, pontosabban ott ültem a hallgatóság soraiban. Klaniczay ekkor Garas Klára Maulbertsch monográfiájának⁵ bírálójaként olvasta fel markáns kritikai véleményét, s beszélt az irodalomtudomány és a művészettörténet lehetséges kapcsolatairól és egymásrautaltságáról. Ez ott, akkor, nagyon nagy hatást gyakorolt rám, interdiszciplinaritás iránti igényem nem várt erejű élményét adta, s bevonzott egy már működő, széles körű, fiatalokat és idősebbeket, rokontudományok képviselőit magába foglaló szellemi körbe. Ez indította el engem azon az úton, hogy tudatosan keressem azokat a lehetőségeket, ahol kutatási eredményeimet más tudományok számára is láthatóvá tehetem, s ugyanakkor inspirációkat nyerhetek azok fogadtatásából. Akkoriban ez még messze nem volt oly általános, mint ma, hogy művészettörténészként saját metódusaink alkalmazásával mutassuk be, van mondanivalónk a társadalomtörténet számára is. Számomra ennek a folyamatnak a kezdeteiről szól a velem készült interjúkból közölt második rész, s az olvasó, ha teheti, a szöveget akár ezekkel a fenti háttér információk figyelembevételével olvashatja.

1. BESZÉLGETÉSEK GALAVICS GÉZÁVAL EGYETEMI ÉVEIRŐL⁶

Turbuly Éva: A beszélgetésünk előtt „készültem” magából. Tudtam, mivel foglalkozik, olvastam is munkáit, mégis meglepett, hogy mennyi mindent és milyen

⁴ Klaniczay Tibor: Garas Klára: magyarországi festészet a XVII. században. Akadémiai Kiadó, 1953. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 59, 1955, 3. 382–386.

⁵ Klaniczay Tibor opponensi véleménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 11, 1962, 2/3. 199–202.

⁶ Az alábbi szöveg két interjú részleteiből készült compiláció, a jegyzetek az eredeti közléshez tartozók.

mélységben ölel fel az eddigi életmű. És milyen sok ebből a városra, a régióra vonatkozó kutatás. Úgy gondolom, jó dolog, ha a Szemle olvasói tudnak erről, azok is, akik ismerik már, és azok is, akik eddig még nem találkoztak a nevével és a munkásságával. Kezdjük az elején, Lövőn. Milyen volt a család, a körülmények, az indító közeg? A gyermekkor, a családkörnyezet mindig meghatározó. Onnan indulnak a dolgok. 1940-ben született, nehéz történelmi időszakban eszmélt.

Galavics Géza: Amikor születtem, már zajlott a világháború, apám katona lett, s ott is maradt a háborúban, a háború végén. Régi parasztcsalád a miénk, amelynek a jelenléte a faluban – ritka módon – úgy 450 éve folyamatosan kimutatható. Nincs közvetlen hatása pályámra, mégis fontos. Volt Lövőről egy 1929-ben kiadott kitűnő falumonográfia, az itt született s történészként is jól képzett katolikus pap, Mohl Adolf írta. Gyerekként nagy előszeretettel olvastam, s a történeteket családukra, saját magamra lefordítottam. Nagyon megfogott például, hogy ott állt az iskola előtt egy fogadalmi pestis oszlop, rajta az 1711-es évszámmal. Gyerekmódra azon fantáziáltam, hogy igen, épp akkor volt a szatmári béke, a kurucok akkor tették le a fegyvert, és ez a szobor azóta itt áll, mennyi mindent láthatott, hallhatott a falu történetéből... De az akkori fogadalom emléke nemcsak az én fantáziámban élt, hanem a falu emlékezetében is. 250 év múltán is évente megemlékeztek róla, s megülték a szobron ábrázolt segítő szentek ünnepét. Tehát megvolt bennem a falu és a család múltjából is táplálkozó történelmi érdeklődés, s amikor a soproni Berzsenyi gimnáziumba kerültem és 1957-ben meghirdették az országos történelem diákköri pályázatot, lövői témát választottam. Egy Mária Terézia-kori parasztlázadás történetét, amelyben a horpácsi Széchényi grófok fondorlattal megfosztották a lövőieket a robotmentességet biztosító szabadságlevelüktől, akik öt éven keresztül próbáltak ennek ellenállni. Tudtam a falumonográfiából, hogy a pernek nagy levéltári anyaga van, s a diákköri pályázat elkészítéséhez harmadikos gimnazista koromban bejártam a Soproni Levéltárba. S ez azért akkor sem volt túl gyakori. Erős volt tehát a történelmi érdeklődésem, de a művészettörténetről túl sokat bizony nem tudtam. Hogy egyáltalán létezik egyáltalán ilyen tudomány, az akkor derült ki számomra, amikor 1957 őszén a gimnázium 4. osztályában a művészettörténetet új tantárgyként bevezették. 1956-nak sokfajta hozadéka volt, nem csak a bebörtönzések. A hatalom kénytelen rájönni, hogy ugyanúgy nem lehet kormányozni, mint azelőtt.

Turbuly Éva: Térjünk még vissza a gyermekkorra. Hogyan vezet az út a soproni gimnáziumba egy olyan paraszti családból, ahol az édesapa meghal, és az édesanya egyedül neveli a gyermekeit. Nem lehetett könnyű.

Galavics Géza: A családuknak valóban régi parasztcsalád volt, de a szüleim ettől már elszakadni igyekeztek. Anyám nem parasztnak készült, fiatal lányként tanítónő szeretett volna lenni. A szülei azonban azt mondták, csak akkor tanulhat tovább, ha

apáca lesz. S nem azért mondták, mert olyan zord szülők voltak, hanem mert abban a tradicionális paraszti közösségben a továbbtanulásnak az egyházi pálya volt a legáltalánosabban elfogadott formája. Még a férfiaknál is, a nőknél pedig szinte kizárólagosan. Többen lettek a családukból papok és szerzetesek. Ha a Széchenyi könyvtárban kihúzom a családnemet tartalmazó katalógusfiókot, ott is két szerzetes, Galavics Albert karmelita páter és Galavics Geraldine, a budai Szent Margit Gimnázium tanára (később rendfőnöke) állnak a névsorban előttem. Valójában az egyházi pálya előttem is nyitva állt. Anyámat nem vonzotta az apácarend, felvett viszont valamit a tanítónők habitusából. Az apám is lövői „parasztságelhagyó” volt, ahogy mesélték, egy „motorbolond” géplakatos. Én azért születtem Győrben, mert akkor már a győri Vagongyárban dolgozott. Halála után anyám visszaköltözött a faluba, s folytatta azt az életmódot, amelybe beleszületett. Voltak földjeink, amelyeket a nagybátyám segített megművelni, de nem volt házunk, parasztgazdaságunk, teheneink és szerszámaink. Nem volt kérdés, hogy tovább kell tanulnunk. Anyám, s ezt értettem tanítónői habituson, másként nevelte, másként is öltöztette a gyerekeit, mint a parasztyerekeket. Hárman voltunk testvérek. Az öcsém kereskedő lett, sokáig a soproni Ikva áruház igazgatója, s ha végig megyek vele a Várkerületen, látom, milyen sokan ismerik a városban. A húgom Szegeden végezte el a tanárképző főiskolát, hazajött és a Halász utcában tanított.

Turbuly Éva: Vannak emlékei az általános iskolai évekről?

Galavics Géza: Még az apácáknál kezdtem, az Isteni Megváltó Leányainál, akiknek iskolájuk volt Lövőn. Mindenkit ők tanítottak, és amikor felozslatták a rendet, sok fiatal tanárt és tanárnőt küldtek hozzánk, olyanokat, akik később soproni középiskolákba kerültek. A Berzsényi gimnáziumban is tanított olyan tanár, aki fiatal korában nálunk kezdte a pályáját. Richly Zsolt⁷ mamája, Mária néni is tanított egy ideig Lövőn. Együtt játszottunk Zsolttal, a nagybátyáméknál laktak.

Turbuly Éva: Tehát még az ötvenes évek közepén is, amikor Sopron lebombázott, romos, a határsávvá elszigetelt város volt, gimnazistaként meglátta, vagy megérezte a történelem kisugárzását. Ahogy otthon, Lövőn is. Innen indult a tudományos diákköri pályázat gondolata, a levéltári munka, ami felkeltette az igényt, hogy valamiképpen a múlttal foglalkozzon. A művészettörténet, mint tantárgy pedig konkrét irányt adott az elképzeléseinek. Ki tanította a tantárgyat a Berzsényi gimnáziumban?

Galavics Géza: Merész Károly rajz- és ábrázoló geometria szakos tanár, aki nagyon jól tanított, meg tudta szeretetni a tantárgyát. Amúgy teljesen átlagos tanuló voltam, semmivel sem tűntem ki az osztályból, amíg nem jött a művészettörténet.

⁷ Richly Zsolt Balázs Béla-díjas rajzfilmrendező. A *Kockásfülű nyúl* és a *Kíváncsi Fáncsi* alkotója. Édesanyja Richly Emilné, később dr. Gáspárdy Sándorné Bedy Mária.

Ekkor kinyílt előttem a világ, kiderült, merre szeretnék elindulni. Sopronban egyetlen művészettörténész volt, a múzeum nagyhírű, mindenki által ismert igazgatója, Csatkai Endre. Őt kerestem fel azzal, hogy én is művészettörténész szeretnék lenni.⁸ Barátságos fogadtatásra leltem. Bejárhattam hozzá a múzeumba beszélgetni, olvasnivalókat adott, inspirált, merre menjek, mit nézzek meg. Sokat köszönhetek neki. Az első voltam a háború után, aki Sopronból művészettörténésznek készült. Budapesten a felvételi vizsga alkalmából jártam először. Akkor még nem tudtam, hogy művészettörténet szakra is tízszeres volt a túljelentkezés, mint az orvosira. Az írásbelik után az általános kérdések mellett engem elsősorban Sopronról faggattak. Tanárként magam is ezt a módszert követem, ha arra vagyok kíváncsi, hogy a vizsgázó mennyire ismeri azt a helyet, ahonnan származik. Végül felvettek az Eötvös Loránd Tudományegyetem művészettörténet-történelem szakára, s 1958 őszén érkeztem meg a Ménesi útra, a nagy hagyományú Eötvös Collegiumba.

Turbuly Éva: Nagy dolog volt bejutni vidéki városban érettségizett falusi fiúként a pesti elit egyetemre, de ez csak az első lépés volt. Hogyan lépett tovább? Mennyire nyomasztotta vagy inspirálta az új közeg?

Galavics Géza: Egyszerre nyomasztott és inspirált. Minden megváltozik ilyenkor. Más a környezet, mások a szokások, a viselkedésformák, az emberi érintkezés finom apró szabályai. Újra kellett tanulnom a gesztusok és a szavak mögött azok másodlagos jelentését. Évfolyamtársam, Dávid Feri úgy emlékezett vissza, két évig szinte alig szólaltam meg. Bár az ember a kollégiumban sok hasonló gonddal küszködő fiatallal van együtt, a helyét mindenkinek egyedül kell megtalálnia. Az elveszett elsőéves, mint én is, ilyenkor fogódzókat keres. Megkeres egy felnőttet, idősebb pályatársat vagy felsős hallgatót, aki kiigazodik ebben a világban. Én Csatkai Endrének kezdtem leveleket írni, gondjaimat, kételyeimet, örömeimet vele megosztani, s ő rendre és komolysággal válaszolt. Máig hálás vagyok érte. Ekkor kerültem igazán közel hozzá. Budapest nemcsak a művészettörténet tanulásának lehetőségét adta, de páratlanul gazdag kulturális kínálatát is. Nekem majd' minden újdonság volt, a nagy múzeumok állandó és időszakos kiállításai, a színházak, az opera, és ami máig nagyon fontos számomra, a hangversenyek is. Ezeket mind föl lehetett fedezni. Csak egy példát említek, a hangversenyekét: a művészettörténész hallgatók felsőbb évfolyama akkor válogatott társaság volt, a pestiek nagyon határozott ízlésvilágával. Egy időben azt találták ki, hogy lopózzunk be a Zeneakadémiára hangversenypróbákra, s hallgassuk, hogyan próbálnak nagyzenekarral a világhírű karmesterek. Amikor egy karmester már sokadszor állítja le a zenekart, újra meg újra eljátszatja ugyanazt a dallamsort, amíg nem úgy szól, az kiváló iskolája a zenének. Jó társaság volt az évfolyam, hasonló érdeklődéssel, nagyon komolyan vettük a művészettörténetet. Tizenketten kezdtük el, s jó sorsom egy nagyon jó társaságba vezetett. Itt

⁸ Ld. erről bővebben: Galavics Géza: Emlékeim Csatkai Endréről c. írását: *Soproni Szemle*, 68. 2014. 326–335. (a Szerk.).

ismertem meg s kötöttem máig tartó szakmai és emberi barátságot Marosi Ernővel és Dávid Ferencsel. Sokszor és sokat voltunk együtt, sokféle módon inspiráltuk egymást. Az eltelt több mint félszázad alatt hol ketten, hol hárman számos közös munkában vettünk részt, s ezt csak elősegítette, hogy előbb ketten, majd később mindhárman ugyanott, a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetében dolgoztunk. Szobáink ma is egymás mellett vannak.

Turbuly Éva: Mindhármukat a gimnáziumi oktatás indította el a művészettörténet felé. Együtt indultak, pályájuk a művészettörténet más-más szakterületén teljesedett ki, mégis megmaradt a közös nevező, az élő, inspiráló kapcsolat. Ez nagyon jó dolog! Ma már kevésbé jellemző.

Galavics Géza: Azt hiszem, ma is vannak jó generációs összetartozások, örülök, ha a fiataloknál ilyen látok. Akkor ez jól működött és tartósnak bizonyult. Az ember az egyetemen tanulja a szakmát és utána is akörül jár az agya. Szembesíteni próbálja a tanultakat a saját gondolatvilágával, megáll a műalkotások előtt. Egy, a Nemzeti Galériában dolgozó idősebb kolléga, Szij Béla mondta akkoriban: Aki nem tud megállni fél órára, egy órára egy műalkotás előtt, hogy csodálni tudja, és örülni neki, az menjen más pályára. Legyünk képesek elmélyülni egyetlen alkotás szemlélésében! Az ilyen szentenciák megmaradtak bennünk, mert fogódzókat kerestünk. Közben tanultuk a szakmát. Különböző karakterű professzoraink voltak. Zádor Anna, a legendás professzornő nagy hatással volt ránk, nem pusztán előadásainak tényanyagával, módszertanával, - azzal is persze, - hanem mert személyiségén keresztül megismertük a művészettörténettel való foglalkozás ethoszát is. Hogy milyen komolysággal, odaadással, figyelemmel és érzékenységgel kell művelni ezt a szakmát. Mindenki úgy érezte, személyre szabottan figyel rá, s nemcsak az egyetemi tanulmányok idején, de évtizedekkel azután is. Figyelmében jelen volt az is, hogy Csatkai Endre közeléből jöttem, akivel ő fiatal kora óta jó barátságban volt. Évtizedekkel később kiderült, hogy Bandi bácsi 1925-ben megvédett „Kazinczy és a képzőművészetek” című doktori disszertációja kéziratban maradt, Domonkos Ottó adta a kezembe. Akkor olyan helyzetben voltam, hogy kezdeményezhettem a beillesztését az Intézet kiadási keretébe. Örömmel támogatta és meleg hangú, személyes tónusú előszót írt hozzá kettejük barátságáról, Csatkai Endre személyiségéről, művészettörténeti munkásságának jelentőségéről.⁹ Az egyetemen a művészettörténetész lét ethoszát s tevékenységünk több máig érvényes sarkalatos alapigazságát kaptuk Fülep Lajos professzortól, s én magam a művészettörténetesszé válás kínjait is, merthogy áthidalhatatlannak látszó távolság volt Fülep művészetfilozófiája és az én 17 évesen birtokolt filozófiai ismereteim között. Tanáraink közül Vayer Lajos professzorról is szólnom kell. A mi időnkben ő volt a tanszékvezető, akitől mindenekelőtt az ikonográfia módszerét tanultuk. Az ábrázolások jelentésével, történeti ikonográfiával

⁹ Csatkai Endre: *Kazinczy és a képzőművészetek.* (1925) Szerk. Galavics Géza. Budapest, 1983. 139. Az előszót Zádor Anna, az utószót Rózsa György írta, a hely- és névmagyarzatokat Szabó Péter készítette.

foglalkozott, sokféle nézőpontból közelítve az egyes ábrázolások képi hagyományát, szellemi hátterét, értelmezésének tudománytörténeti előzményeit. Ez fontos és inspiráló volt a számomra, mert elég hamar elkezdem egy kicsit másféle művészettörténetben gondolkodni, mint amit nekünk tanítottak.

Turbuly Éva: Abban az időben mindenki kétszakos volt az egyetemen. Önnek mi volt a másik szakja?

Galavics Géza: A történelmet választottam, és máig azt gondolom, szerencsésen. Ez a szak ugyanis hozza a művészettörténeti folyamatok mellé a szükséges kiegészítő és háttér információkat, az egyik tudományág tanulságait át lehet vinni a másikra. Hallottam később hallgatókat arról beszélgetni, melyik a jobb megoldás. Egyszakosnak lenni, s minden energiával arra koncentrálni, vagy két szakot felvenni. Én úgy gondoltam, sok előnye van egy második szak fölvetelésének vagy más rokon tudományok megismerésének. Impulzusokat kap az ember, hogy máshogy is lehet csinálni, más struktúrák is léteznek. Mi például, saját magunktól átjártunk a Műegyetemre, mert ott Pogány Frigyes, az építész tartott kiváló építésztörténeti előadásokat. Más tanárnál ugyanott műszakirajzot és felmérést tanultunk. Egyik nyáron Dunapentelén nyári gyakorlatként borospincéket mértünk fel építészhallgatókkal. Közösén dolgoztunk, mert úgy éreztük, ez hozzá tartozik a képzésünkhöz, teljesebb képet kapunk arról, hogyan nyúlunk a műalkotásokhoz. Igazi szakmai élményt hozott egy, Dávid Ferencsel és Marosi Ernővel közösén eltöltött néhány hetes nyári gyakorlat a nagyszerű kőszobrász-restaurátor Szakál Ernővel és munkatársaival a sopronhorpácsi románkori templom műemléki kutatásában.

Turbuly Éva: Dávid Ferenctől tudom, hogy ő és Marosi Ernő a magyar szakot választották. Ott is egy művészeti ággal, az irodalom történetével foglalkoztak.

Galavics Géza: Engem is érdekelt az irodalomtörténet. Felsőbb évesként és később is irodalomtörténészek és történészek kandidátusi vitáira jártam, ahol igen eleven és tanulságos viták zajlottak. Az opponensek általában komolyan vették a feladatukat, alapvető elméleti, stílustörténeti, módszertani kérdések kerültek terítékre. Egy ilyen doktori vitán találtam rá arra az irodalomtörténészre, Klaniczay Tiborra, aki a társtudományok részéről a legnagyobb hatást gyakorolta rám. Egészen másként közelítette meg a művészettörténet kérdését, és úgy éreztem, szinte hozzám beszél. Úgy tudta belehelyezni az egyes művészeti, irodalmi és történelmi jelenségeket az egyetemes kultúra egészébe, hogy ettől az összefüggésrendszerek láthatóvá váltak és értelmet nyertek. Különleges, nagy hatású ember volt. A művészettörténészek közül, még hallgatóként, az elsők között szegődtem a nyomába. Az Eötvös Collegium és az Irodalomtörténeti Intézet a Ménesi úton egy épületben volt, s először az oda vezető kis utcában mentem oda hozzá valamilyen konkrét kérdéssel. Talán innentől kezdve figyelt rám, meghívott az irodalmárok és a történészek üléseire, konferenciáira. Hamar rájöttem, hogy ki kell lépni a művészettörténészek belső köreiből és

nyitni kell más tudományágak felé. Meg kell mutatni, hogy a művészettörténettel is képesek vagyunk kultúrát értelmezni, ahogy a történészek vagy az irodalmárok teszik. Akkor fognak figyelni ránk, ha odamegyünk, mert minden szakma a saját folyóiratát, szakirodalmát olvassa. El kell menni, elő kell adni, s figyelni a visszhangra. Klaniczay Tibornak különleges képessége volt, ha az ember előadott valamit és ő kommentálta, akkora távlatot nyitott mögéje, amivel értelmet kaptak azok az apró megfigyelések, amiket művészettörténészként az ember felmutatott.

Turbuly Éva: Klaniczay Tiborhoz már valamilyen barokk művészettel kapcsolatos kérdéssel fordult? Valójában mikor dőlt el, hogy a művészet történetének melyik korszakával szeretne foglalkozni?

Galavics Géza: Amikor az ember befejezi az egyetemet, vagy inkább még előbb, el kell döntenie, melyik korszakkal szeretne intenzívebben foglalkozni. Hogy ki melyik művészeti korszakot érzi magához igazán közel, az kicsit olyan, mint a szerelem, nincs rá racionális magyarázat. Van, akinek a tanára javasol témát, van, akinek egy munkahelyi feladat indítja be a fantáziáját, más maga találja ki, hogy egy adott intézményi háttérrel mit lehet felépíteni. Van, aki, bár ez a ritkább, belenő valamibe, s művészettörténészként is abból merít inspirációt. Számomra Csatkai Endre volt az első megismert művészettörténész, s ő ez utóbbi modellt képviselte. Ott született Sopron környékén, ott járt iskolába, oda tért vissza és egész életében ennek a történelmi tájnak a művészetét, kultúráját kutatta. Ezen az úton indultam el én is. Valahogy természetes volt, hogy nem kortárs művészettel szeretnék foglalkozni, nem is mondjuk román korról, hanem azzal a barokk kultúrával, amelynek hatása a gyerekkoromig élt. Az 1711-ből való szoborról, amely előtt iskolába jártam, s amely megmozgatta gyermeki fantáziámat, már beszéltem, meg a falu barokk-kori fogadalmának megtartásáról is. De én magam is jártam a falubeliekkel búcsút a szomszédos barokk-kori búcsújáróhelyen. A családi fényképek közt ott voltak a nagyszüleimről és szüleimről is a máriacelli fényképésznél készült emlékfotók, éltek még a történetek, a templomban 17-18. századi egyházi éneket énekeltünk, a határban a rokonság által állíttatott fogadalmi szobrok álltak... S ezek csak a gyerekkor impulzusai, amelyet a barokk Sopron gimnazista kori élménye erősített föl igazán. Harmadév táján döntöttem úgy, hogy magyarországi barokk művészettel szeretnék foglalkozni, egyedül a saját és a fölöttem lévő évfolyamok művészettörténészei közül. Másnak nem volt vonzó, ami nekem belső késztetést jelentett. Holott Garas Klára, Aggházy Mária, Voit Pál és mások neves és sikeres barokk kutatóként tevékenykedtek. Az én tágabb generációból a magyar barokk művészethez vonzódó kutatókat (Kelényi György, Buzási Enikő, Jávora Anna) csak az utánunk jövő évfolyamok hoztak majd.

Turbuly Éva: Egy 1963-ban végzett fiatal művészettörténész hol tudott ilyen érdeklődéssel állást találni? Úgy tudom, Csatkai Endre hívta, jöjjön vissza Sopronba, lenne helye a múzeumban.

Galavics Géza: Akkor az egyetemen volt egy messianisztikus alapállás, hogy menjünk vidékre tanítani, terjesszük a kultúrát. Többen vallották ezt, s gyakorolták is. Mi művészettörténészek inkább csöndben voltunk, mert úgy láttuk, hogy a művészettörténet művelése nagyon Budapest-centrikus, különösen, ha az ember nem egy kisebb régió művészetének történetével akar foglalkozni. Sok függött persze az álláslehetőségektől. Csatkai Endre valóban hívott, még az egyetem befejezése előtt azzal, hogy nemcsak művészettörténettel, de újkori történelemmel is kell majd foglalkoznom. Azt gondoltam, biztosan van, aki ezt nálam jobban, több elhivatottsággal csinálná. Nem ezt az utat választottam. Hazament viszont volt berzsenyista osztálytársam, Környei Attila, aki ezt valóban kitűnően csinálta, s Csatkai Endre, illetve Domonkos Ottó után a Soproni Múzeum igazgatója lett. Került a múzeumba művészettörténész is, a fölöttem végzett Askercz Éva, több évtizeden át a képzőművészeti gyűjtemény gondos kezelője, a Fabricius ház ma is modernnek számító lakásbelső-rekonstrukcióinak létrehozója. Én a pályámat a Magyar Nemzeti Múzeumban, a Történelmi Képcsarnokában kezdtem, ahol korábban egyetemi múzeumi gyakorlaton is voltam. Vayer professzor ajánlására kerültem oda, aki korábban maga is dolgozott az ikonográfiai gyűjteményben. Tematikus rendszerével ideálisan jó gyűjtemény volt a történeti ikonográfia iránti érdeklődésemhez. Jó helyre kerültem, két komoly, szívesen dolgozni tudó, az anyagát fantasztikusan ismerő muzeológus kolléga mellé. Rózsa György városlátkép ikonográfiával foglalkozott, Cennerné Wilhelmb Gizella pedig portréikonográfiával, történeti összefüggésekkel. A gyűjteményt már felosztották, így a negatívok leltározását bízták rám. Érdekes volt a régi fotónegatívokon keresztül a gyűjtéstörténetben visszafele menni, már eltűnt műalkotásokat, gyűjteményeket megismerni.

Turbuly Éva: Múzeumba, levéltárba kerülő szakemberek gyakran egy életen át saját anyagukat dolgozzák fel. Ön más utat választott.

Galavics Géza: Noha valóban sok műtárgy vett körül, erős volt bennem a szándék, hogy mellettük az eredeti helyszíneken fennmaradt művészeti emlékeket is minél jobban megismerjem. Ekkor kezdtem nyaranta szisztematikusan Szlovákiába járni, hogy felkeressem az ottani művészeti emlékeket, városokat, kastélyokat. Tulajdonképpen már egyetemista koromban elkezdtem ezt a Dunántúlon, Lövőről indulva biciklivel jártam be nemcsak Sopron megyét, de Vast, Zalát és Somogyot is. Egészen Szigetvárig jutottam, hogy megnézzem és fényképezzem a neves soproni barokk festő, Dorffmaister István műveit. Egy valami tűnt csak elérhetetlennek, Bécs. Aki magyarországi barokk művészettel foglalkozik, annak Bécs megkerülhetetlen. Bécs nemcsak politikai, de kulturális és művészeti központ is volt, onnan jöttek a legjelentősebb művészek, de épületeit, nagy múzeumait és gyűjteményeit addig csak könyvekből ismertük. Mint ahogy a határ másik, burgenlandi oldalát is. Pedig az ember Sopronban a Pihenőkeresztől jó időben láthatja a fraknoi várat, a Várhelyről pedig a kismartoni Esterházy kastélyt, a Balf fölötti dombról a boldogasszonyi búcsújáró templomot. Végül 1965-ben jutottam ki először Bécsbe. A Nemzeti Galé-

ria KISZ szervezetében valaki el tudta intézni, hogy a művészettörténészek és restaurátorok karácsony előtt három napra kimehessenek. Hihetetlen boldogság volt a Kunsthistorisches Museum főműveivel szembesülni, a Theater an der Wien-ben állóhelyről a Varázsfuvólát hallgatni. Még erősebb lett a vágyam, hogy több hónapra kijuthassak ide. Akkor már létezett a német háttérű Herder-díj, amelyet évenként a Bécsi Egyetem ítél oda egy-egy kiemelkedő kelet-európai tudósra és művészre. Ők a díj mellé megkapták azt a lehetőséget is, hogy szakmájukból egy fiatal továbbtanulni Bécsbe küldhessenek egy évre. Dávid Ferenc (Dercsényi Dezső révén) és Marosi Ernő (Vayer Lajos révén) így jutottak ki egy évre Bécsbe (1966, 1968). Úgy éreztem, muszáj nekem is valamit kitalálnom. Akkor maximum egy hónapra adtak útlevelet, s én legalább három hónapra szerettem volna kimenni. Meghívó levelet kellett szereznem „ellátásáról gondoskodunk” szöveggel, s hihető történetet hozzá, hogy miért s milyen módon akarok három hónapnyi időt kint tölteni. Az ok, hogy miért kérem, valós volt: barokk kutató vagyok, jól kell tudnom németül, most nyílik mód gyakorlásra, az ottani művészeti emlékek megismerésére. Útlevélkérelmemben egy olyan, már az első világháború előtt is működő kapcsolat felelevenítésével érveltem, amelynek során a nyelvhatár menti magyar és német falvak gyermekeit egymás nyelvének a megtanulására kicserélték. Működött ez az én lövői rokonságomban is, s a meghívólevelet valóban egy ilyen burgenlandi család küldte. Így utazhattam ki, de az „öszöndíjat” valójában magamnak kellett előkerítenem.

Turbuly Éva: Ez mikor volt?

Galavics Géza: 1968 tavaszán. Beálltam hotelszemélyzetnek egy tízemeletes egyetemi kollégiumba, amit nyaranta turistáknak adtak ki. Délelőtt jártam a várost és a múzeumokat, a délutáni műszakban dolgoztam. A személyzeti konyhán nagyokat lehetett beszélgetni, a nyelvet gyakorolni. A keresetemből nagy körutazást tettem Salzburgon át egészen Innsbruckig, Dél-Tirolon, Trentón keresztül Velencéig, s Padován, Gazon át jöttem vissza Bécsbe. Burgenlandban bicikliztem, stopoltam. Nagyon erős impulzust adott ez a három hónap, sok vágyott helyet és várost tudtam megnézni. A valódi ösztöndíjak később jöttek. 1974-ben jutottam ki először magyar ösztöndíjasként a bécsi Collegium Hungaricumba egy hónapra. Azóta is visszajárok, s az utóbbi évtizedekben nem volt év, hogy ne lettem volna Bécsben, ahol egy barokk kutatónak mindig van tennivalója.

Turbuly Éva: Mikor érezte úgy, hogy művészettörténészként eredeti módon, a saját hangján szól, hogy a tradicionálistól némileg eltérő művészettörténetben gondolkodik?

Galavics Géza: Talán a doktori disszertációm kapcsán. Ez abból az alapállásból született, hogy bár a művészettörténeti kutatás középpontjában az elkészült műalkotások állnak, mégis fontos, hogy ugyanolyan hangsúllyal foglalkozzunk a megrendelőikkel s a közönségükkel is. Nem új szempontok ezek, de Magyarországon nagyon ritka, hogy a megrendelő, a művész és a közönség hármasa valamely művé-

zeti alkotás elemzésében egységben jelenjen meg. Olyan műalkotást kerestem, amelynél ehhez elegendő forrás áll rendelkezésre. Itt is, mint annyiszor pályám során, a soproni háttér adott inspirációt: a soproni barokk festő, Dorffmaister István művét választottam.

2. BESZÉLGETÉS GALAVICS GÉZÁVAL KLANICZAY TIBORRÓL¹⁰

Ács Pál: A Klaniczay-emlékülésen 2012-ben tartottál egy előadást, az erről készült felvételt meg lehet nézni.¹¹ Ott már beszéltél erről, de kérlek, mondd el most részletesebben, hogyan kezdődött az irodalomtörténészekkel, illetve Klaniczayval való együttműködésed?

Galavics Géza: Figyelmet kapni egy másik tudományágtól – ez volt az alapvető élmény a Klaniczay Tiborral való találkozásban. De ez csak az érem egyik oldala. A másik legalább annyira fontos, sőt megelőzi az elsőt: impulzusokat kapni egy másik tudományágtól, s ott kapcsolódási pontokra lelni. Ezekben volt rám nagy hatással Klaniczay Tibor. Mikor őt legelőször hallottam művészettörténettel kapcsolatos dolgokról beszélni, ez 1961-ben volt, harmadéves művészettörténész hallgató voltam. Klaniczay Tibor egy művészettörténeti nagydoktori védésen olvasta fel opponensi véleményét. Szavai nagy hatással voltak rám rögtön az elején. Számomra váratlan dolog történt ott: vele egy egész más hang jelent meg abban a művészettörténeti diskurzusban, mint amit az egyetemi művészettörténet vagy akár a történelem (ez volt a másik szakom) oktatásában megtapasztaltunk. A doktori vita Garas Klára Maulbertsch-monográfiájáról szólt.¹² Az ötszáz oldalas kötet nemcsak a magyar barokk-kutatás, de a közép-európai barokk-kutatás egyik csúcsteljesítménye, s egy Klaniczay Tibor által bírált nézőpontját leszámítva – amelyről még kicsit részletesebben szólok majd – tulajdonképpen máig az is maradt. Maulbertsch a Habsburg Birodalomnak szinte az egész területén megfordult. Mennyezetképei Prágától Brünnon és Bécsen át Egerig, s Kalocsától Innsbruckig zömmel ma is megtalálhatóak, oltárképei pedig egészen távoli területekre is elkerültek. Oeuvre-jét összeállítani, s a hozzájuk kapcsolódó forrásanyagot, szakirodalmat öt-hat országból összegyűjteni hatalmas munka volt. S mindezt az 1950-es években – amelyek nem a határok könnyű átjárhatóságáról szóltak – egy magyar kutató végezte el. (Nem pedig egy osztrák vagy cseh művészettörténész, aki ezt a munkát éppúgy felvállalhatta volna). Amikor hozzáfogott a Maulbertsch-monográfia megírásához, már volt egy kötetű formált víziója a térség 18. századi művészetéről.¹³ A Maulbertsch-kötetről szóló vitára opponensnek

¹⁰ Ács-Székely 2021. i. m. 463–473

¹¹ MTA BTK Irodalomtudományi Intézet. Klaniczay-emlékülés. Budapest, 2012. december 4. <https://mtabtk.videotorium.hu/hu/recordings/6297/egy-m-veszettortenesz-klaniczay-tiborrol>.

¹² Garas Klára: *Franz Anton Maulbertsch*. Budapest, 1960.

¹³ A XVII. századi (1953) és a XVIII. századi festészet (1955) köteteinek volt egy sorozatcíme is, így: Magyarországi barokk festészet I. és II. A XVII. századi kötetről: Klaniczay Tibor: Garas Klára: A

két jeles művészettörténész mellé harmadikként Klaniczay Tibort hívták meg. Felkérése némiképp szokatlan volt. Barokk témájú hazai művészettörténeti vitákra nemigen szoktak irodalmárokat hívni. Mindhárom opponens igen nagyra értékelte Garas Klára munkáját. Maulbertschról tudnivaló, hogy hosszú alkotói életpályát adott neki a sors, és ezalatt a félévszázad alatt, főként annak második felében a művészetek történetében jelentős változás zajlott le. A korszak teoretikusai a művészet megújulásáról beszéltek. A művészettörténet azonban a vizuális kifejezőmódok megváltozásaként írja le a történetet, azt, hogy a barokk művészet dinamizmusa fokozatosan veszített az erejéből, s a festői vagy a szobrászi kifejezőmód virtualitása és a rokkó játékosága, könnyedsége helyébe az „edle Einfalt und stille Grösse” kívánalma lépett. Ez a folyamat nem hagyott érintetlenül egy olyan nagy hagyományú műfajt sem, mint a barokk mennyezetfestészet, sőt. Ennek volt tán a legnagyobb közép-európai mestere Maulbertsch. Garas Klára monográfiájában lépésről lépésre bemutatta s végigkísérte a művész pályáját, s benne azt is, hogy a festő formanyelvében egy idő után hogyan kezdett közelíteni a klasszicizmus ideája felé. Munkájára művészettörténész opponensei inkább csak részletkérdésekben tettek kritikai megjegyzéseket. A disszertáció összképét tekintve – de kissé sarkítva – lényegében csak abban tért el a véleményük, hogy Maulbertsch a klasszicista művészetfölfogásnak csak a küszöbéig ért el, vagy el is jutott addig. A szerzővel érdemi vitára csak Klaniczay Tibor vállalkozott. Ő a Maulbertsch-monográfiában megrajzolt életmű fejlődési ívét, annak konstrukcióját kérdőjelezte meg oly módon, hogy a festő pályáját egyetemes művészettörténeti, kultúratörténeti és tudománytörténeti keretekbe helyezte, s Garas Klárától – és opponensekétől is – eltérő értelmezési koncepciót vázolt föl. Fölvetése első pillanatra mehökkentő volt, s tán nemcsak nekem, a művészettörténész hallgatónak. Nem is annyira a mondandója, mint inkább argumentációjának lefegyverző logikája miatt. A művészettörténészek által írt művészmonográfiák – a természettudományok területén kialakult evolucionista modell jegyében – gyakran olyan séma szerint készültek, amelyben a művész ifjúkorában megtanulja a mesterséget, majd saját útját keresve elindul a pályán, s ha meglelte, egy idő után eljut a csúcusra, ott nagy megbízások várják, és akkor ki-, majd beteljesedik egy életpálya. Garas Klára könyvében Maulbertsch pályája is a művész folyamatos fejlődésének képeként jelenik meg. A szerző kronológiai sorrendben tárgyalta a festő életművét, s a művészettörténeti elemzésekben sokoldalúan mutatta be Maulbertsch tevékenységét. De rendezőelvét, amellyel a festő életművében az évtizedek során bekövetkező stílusváltozásokat értelmezte, kissé furcsa módon, az életpálya végétől visszafelé tekintő nézőpontból alakította ki. Onnan nézve pedig azt látta és láttatta, hogy a művész az évtizedek során egyre inkább közelített a modernitás, a klasszicizmus felé. Stílusfelfogása is fokozatosan átalakult, művészete a felvilágosodás szellemében megtelt értelemmel, és egyre modernebbé vált. Képi kifejezőmódját tekintve is, és eszmetörténetileg is. Ez leginkább abban testesült meg, hogy Maulbertsch ábrázolásmódja egyre valóságosabbá formálódott. Úgymond:

realistává. Ez a fogalom azonban az 1950-es években, a kortárs irodalomban – és általában a művészetekben – mint a szocialista realizmus esztétikai eszménye a rendszer alaptézisének számított. Miként a folytonos fejlődése is „az előre a szocializmus útján” szellemében. Ez szüremlett le valamilyen módon, talán egy vélt elvárás szellemében a barokk művészlől szóló monográfiába is. S ezt én még csak nem is nevezném konformizmusnak, inkább valamiféle külső máznak, amellyel a szerző a művész pályáját mintegy a „haladás” irányába igyekezett állítani. Opponensi véleményében ezzel a felfogással ment szembe Klaniczay Tibor. Annál is inkább meglehet, mert Garas Klára Maulbertsch kései műveinek elemzésénél természetesen maga is pontosan érzékelt és ki is mondta, hogy a festőnek ezek az alkotásai – noha a művész jellegzetes festői érzékenységet megőrizte, mégis – az utolsó évtizedek alatt egyre inkább veszítettek művészi erejükből. Klaniczay mint opponens az egész „arccal a klasszicizmus felé” konstrukciót a feje tetejéről a talpára állította, s kimondta: Maulbertsch festészetének jelentősége nem a festő klasszicizmus felé törekvésében s annak eredményeiben van, hanem épp fordítva. Művészetének csúcspontját, festői nyelvezetének a legmagasabb fokú intenzitását az 1750-es évek nagy falkép-együtteseiben érte el: a sümegi plébániatemplom, a kemsieri érseki palota és a mikulovi plébániatemplom falképein, amelyeket a művész életének harmincas éveiben festett. Ezek a művei számunkra ma is arról tanúskodnak, hogy Maulbertsch úgy integrálta képi világába az európai képzőművészeti tradíció elemeit, hogy nem járt ezeken a helyeken. De onnan származó vagy ott tanult, s Bécsbe eljutó művészek, vagy csak azok képei révén művészetébe olvasztotta mindezeket, s festészetének elementáris ereje szinte szétfeszítette a korszak művészeti lehetőségeit. Az irodalomtörténész Klaniczay, miután rámutatott a Maulbertsch-monográfia művészettörténeti konstrukciójának ellentmondására, s helyre tette azt, nem részletezte tovább az ebből eredő problémákat. Nem volt kétsége afelől, hogy a művészettörténészek is úgy gondolják, Maulbertschnek a sümegi s a vele egykorú falképei jelentik festői pályájának csúcát. Evidencia volt ez mindenki számára, így számomra is. De azért kritikája ott, akkor elültette bennem a kételkedés lehetőségének a magvát, akár a legjelentősebb hazai művészettörténészek teóriáit illetően is. A továbbiakban Klaniczay azt igyekezett kibogozni, hogy vajon mi okozhatta, hogy a Maulbertsch-monográfia egyik nézőpontjának irányát meg kellett fordítania. Úgy vélte, hogy a művészettörténész szerző a barokk stílusjelenségek társadalmi háttéréről és a különböző művészeti ágak összekapcsolódásáról kissé leegyszerűsítő felfogást képvisel. Felidézte, hogy a háború után, az 1950-es években Európában számos alkalommal rendeztek konferenciát a barokkról, főként filozófusok, irodalmárok s történészek, s úgy tűnik, ezek eredményei nem jutottak el a Maulbertsch-monográfia szerzőjéhez. Itt néhány olyan mondata következett a művészettörténet és az irodalomtörténet lehetséges egymásrataltságáról, amelyek nagy hatással voltak rám. A lényegére hatvan év után is jól emlékszem,¹⁴ okfejtése nagyon megerített. Úgy

¹⁴ „A barokkot egyetemes jelenségként kezeljük az európai művelődés történetének adott és társadalmilag meghatározott szakaszában, ebből az is következik, hogy a barokk-jelenségek vizsgálatában,

éreztem, mintha személyesen engem szólított volna meg, s kínálta volna fontos orientációs pontként az irodalomtudomány iránytűjét. Akkor fejeztem be nemrég a harmadévet, s egy harmadévesnek a tojásbéj még nagyon ott van a fenekén. De már keresi, hogy mit szeretne csinálni az életben. Úgy gondoltam, hogy barokk művészettel szeretnék foglalkozni. Egyetemista társaim között ezzel meglehetősen egyedül voltam. A többiek a középkor vagy a 20. század, illetve a kortárs művészet felé orientálódtak. Én meg a barokk karakterét őrző Sopronból, az ottani gimnáziumból és egy Sopron melletti faluból jöttem, katolikus környezetből. A faluban elevenek voltak a katolikus hagyományok. Például 250 éven át meg tudták tartani az akkori epidémia, a pestisjárvány idején tett fogadalmukat, miszerint, ha elmúlik a járvány, a falu munkaszüneti nappal ünnepli meg Szent Rókusnak, a pestisből felgyógyulók védőszentjének a napját. S mikor megszűnt a pestis, 1711-ben egy Mária-szobrot is állítottak köszönetük jeléül. A szobor ma is áll, s a talapzat szentjei közt ott van Szent Rókusé is. (2011-ben, a szoborállítás 300. évfordulóján engem hívtak meg, hogy emlékbeszédet tartsak előtte.) Mindezt azért mondom el, hogy érzékeltessem, szinte természetes módon nőttem bele abba, hogy művészettörténész-hallgatóként a barokk művészet felé forduljak. A másik szakom a történelem volt. Annak nézőpontjából pedig akkor valami olyasféle foglalkoztatott, amit mai fejjel úgy tudnék megfogalmazni, hogy miként lehetne a műalkotásokra történész szemmel is úgy nézni, hogy ne csak a műalkotást, hanem a történeti jelenséget is lássam benne. De ezt igazán még megfogalmazni sem tudtam magamnak. Akkor jött Klaniczay Tibor gondolatsora, s váratlan kapaszkodót, támaszt kínált nekem. Szavait hallva ugyanolyan érzés fogott el, mint amikor 1957-ben, a gimnázium utolsó évében bevezették a művészettörténet oktatását. Már az első órák egyikén úgy éreztem, hoppá, itt valami nagyon érdekes dolog került a szemem elé, ilyesmivel szeretnék foglalkozni. A művészettörténet szakon olyasmire tanítottak, hogy a képzőművészetnek, az építészetnek s általában a vizualitásnak van egy saját nyelve, képi hagyománya és környezete. Azt meg kell tanulni olvasni tudni, attól leszünk művészettörténészek. A történelem szak ugyan jó alap volt ehhez, de, ellentétben évfolyambeli barátaimmal, Marosi Ernővel és Dávid Ferencsel, én nem voltam magyar szakos. Azon a művészettörténeti doktori vitán azonban nekem az irodalomtörténet „helybe jött”. Ott Klaniczay Tibor igen meggyőzően beszélt arról, hogy az irodalomtudomány a maga eszközeivel – a művek szellemi hátterének és környezetének vizsgálatakor – számos dolgot tud közvetíteni a művészettörténet

megértésében hol a képzőművészet jelenségei nyújthatnak segítséget az irodalom vizsgálói számára, hol pedig fordítva. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a stiláris kérdésekben a képzőművészetek könnyebben felismerhető és meghatározható jelenségekkel szolgálnak, s így a barokk-stílus vizsgálata az irodalmakban éppen a művészettörténeti kutatás ösztönzésére indult meg. Az eszmei, tartalmi vonatkozásokban viszont az irodalom nyújtja a jobban, világosabban felismerhető tanulságokat, ezek igen gyümölcsözőek lehetnek a művészettörténetírásra is.” Részlet Klaniczay Tibor opponensi véleményéből Garas Klára Franz Anton Maulbertsch című doktori értekezéséről. *Művészettörténeti Értesítő* 11 (1962) 2-3. 199-201.

számára. S ez engem izgalomba hozott. A Ménesi úton laktam, az Eötvös Collegiumban. Nem sokkal a Garas-vita után szembe jött velem a Himfy utcán Klaniczay Tibor. Egyszerűen odamentem hozzá, lelkesen előadtam, hogy ott voltam a Garas-vitán, s nagyon érdekel engem, amiről ő beszélt. Tudom, hogy a doktori és kandidátusi viták szövege később megjelenik majd a *Művészettörténeti Értesítő*ben (ez ma is így van), de ezt nem bírom kívánni, megkaphatnám-e az opponensi véleményének a szövegét. Klaniczay nagyon barátságos volt, komolysággal beszélt velem – és megkaptam a kéziratát. Sokszor olvastam el, s onnantól kezdve én nagyon kezdtem órá figyelni. Hogy ő mit gondolt, azt persze nem tudom, hiszen nyilván nem szokták őt gyakran művészettörténész hallgatók az utcán leszólintani. Én el tudtam képzelni, hogy tán akár kíváncsi is lehetett, hogy majd mi sül ki ebből.

Ács Pál: És mi sült ki?

Galavics Géza: Nekem az, hogy ettől kezdve mindenhova mentem utána. Vettem és olvastam a könyveit, írásait. A Garas-vitával egy évben jelent meg a *Reneszánsz és barokk* című tanulmánykötete (1961), benne olyan tanulmányokkal, amelyek más-más nézőpontból hasonló dolgokról is szóltak, mint ami elhangzott tőle a doktori vitában. Néhány év múlva, 1964-ben pedig kijött a *Spenót 2.* kötete, amelyben az ő vezetésével egész sor olyan kérdésnek a megoldása, megoldási kísérlete jelent meg, mint például a késő reneszánsz és kora barokk stíluskategóriák egymáshoz való viszonya, a stíluson belül való mozgás meghatározása és értékelése. Olyan dolgok, amelyeket korábban az irodalomtudomány megoldandó kérdésként vetett föl, itt pedig már modellszerű alkalmazásban jelentek meg. S ebben lehetett szerepe az egyetemes művészettörténetnek. Nekem pedig azt jelentette, hogy tanulságai talán alkalmazhatóak a magyarországi művészettörténet számára is, s akár kölcsönhatásként is megjelenhet a művészettörténet a másik tudományágban.

Ács Pál: Ebben még ma is hiszel?

Galavics Géza: Én igen! De nem tudom persze, hogy erről konkrétan ma mit gondolnak az irodalomtörténészek, hiszen annyifélek vagyunk. Ismerem a te – a Klaniczay Tibor és korának manierizmus-felfogásához képest – gyökeresen megváltozott véleményedet, s azóta a művészettörténet horizontja is lényegesen kitágult. De nekem, akkor is és ma is, ha vizuális jelenséghez szöveget, s nemcsak forrásszöveget, hanem irodalmi szöveget is társíthatok, s ezeket együtt, akár kölcsönhatásban elemezhetem, az termékeny módszernek bizonyult. Amikor a *Spenót 2.* kötete megjelent, én már a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában dolgoztam. A magyar történelemhez kapcsolódó portrékból és különböző magyar vonatkozású metszetekből álló gyűjtemény 16–19. századi metszeteivel – éppen mert főként sokszorosított grafikából állt – sokféleségében képezte le e századok lenyomatát. Akkor még ott volt a Múzeum épületében a Széchényi Könyvtár, az RMK-könyvek¹⁵ metszetes anyaga, az Apponyi-metszetgyűjtemény s maga a könyvtár is

egyfajta terülj-terülj-asztalkámként. A muzeológusi munka mellett már akkor is foglalkoztatott, hogy miként lehetne a hazai barokk művészeti kutatásban hasznosítani az irodalomtörténeti kézikönyv korai fejezeteinek és Klaniczay *A magyar barokk irodalom kialakulása* írásának a metodikáját.

Ács Pál: Ez egy elég korai tanulmánya.

Galavics Géza: Igen, 1960-ban jelent meg, és benne van a *Reneszánsz és barokkban* is. Az ő írásait olvasva például az foglalkoztatott, hogyan kezdődik el valami, esetemben a magyarországi barokk képzőművészet, hogyan, mi módon jelenik meg az új stílus. Az egyetemen tanultuk, vizsgáztunk belőle, hogyan történt ez Rómában, a pápai udvarban, a bíborosok és az új szerzetesrendek környezetében, vagy Bolognában, Velencében, vagy éppen a fiatal Rubens milyen impulzusokat kapott Itáliában. De az egy másik világ volt. A kérdést úgy lehetett föltenni, hogyan történik meg mindez nálunk és a mi környezetünkben? Ha az eszmék, amelyek megszületésük mögött állnak, el is jutnak hozzánk, először hol és milyen műalkotásokban érhetők tetten? Ezzel senki nem foglalkozott. Tudjuk, hogy az eszmék nemegyszer gyorsabban közlekednek, mint azt gondolnánk. De amit nem igazán értettem, hogy miért van az, hogy kimentek magyar protestáns fiatalok Hollandiába egyetemre, s ott találkoztak a legmodernebb kulturális áramlatokkal, teológiai felfogással, művészetfelfogással is. Majd hazajöttek, és protestáns lelkészként különböző szinteken, akár hitvitákban, írott megjelenési formákban is teljesen jól működtek. De ugyanakkor nyoma sincs annak, hogy abból a művészeti életből, képzőművészeti világból, amely őket éveken át körülvette, bármi is hazatért volna velük. Aki ezt mégis megpróbálta, az a karrierjével fizetett, üldözéssel, konfliktusokkal nézhetett szembe.

Ács Pál: Tótfalusi Kis Miklós pályáján ez elég jól látszik.

Galavics Géza: Ez példaértékű történet, s nemcsak fantasztikusan modern tipográfiaiáról volt szó, hanem a kint megismert új eszméknek az átültetéséről.

Ács Pál: Ő valóban egy nagy figura volt.

Galavics Géza: De az átlag nem. Úgyhogy akkor az izgatott nagyon engem, hogy a művészetek történetében ezek a változások hogyan zajlottak le. Mert ahhoz, hogy valamit megértsünk, nem elég mindig a tudatos, direkt változtatásokat keresni. Legalább annyira érdekelt, hogy ha valaminek megleljük a kezdetét, hogyan lesz vége, és aztán hogyan történik az átmenet valami másba. Miért él valami addig, amíg él, és aztán hogyan születik valami más, és akkor ki az, aki az újat fölkarolja? Ez is összefügg Maulbertsch tevékenységével, mert Maulbertsch ugyan dolgozott már

¹⁵ Szabó Károly: *Régi Magyar Könyvtár*. Budapest, 1879–1898. (Az 1711 előtt megjelent magyar vonatkozású művek könyvészeti leírása.)

az 1750-es évektől Magyarországon, de igazán a 18. század utolsó harmadában lett rá nagyon szükség nálunk. Máshol nagyszabású mennyezetképekre már nem különösebben volt igény. Magyarországon viszont a művelt, de konzervatív főpapok elárasztották őt megrendelésekkel, piederasztárra emelték, és ontották a megbízásokat. Mi lett később abból a frissességből, amit Sümeg és az avval egykorú alkotásai képviseltek? Sümegi falképeit egy vérkonzervatív püspök, Padányi Bíró Márton, egy vad ellenreformációs figura – akit Mária Teréziának kellett meginteni, hogy lassan a testtel, már nem egészen úgy mennek a dolgok – hívta életre, ő volt a megbízó, nyilván a programadó is. Akkor hogyan függnek össze a dolgok a megrendelővel meg a szellemi háttérrel? Ezek mind olyan, máig nehezen feloldható kérdések, amelyeknek a föltevéséhez Klaniczay adta nekem az indítást. A másik fontos mondata az volt, hogy „új stílus sohasem születik új művészi mondanivaló és új művészi magatartás nélkül”. Ez egy alapmondat. Írhatta volna akár Arnold Hauser is, és írhatták volna mások is. Tibor nagyon határozottan ezzel indított, mert az ötvenes évek irodalomtörténeti számára gondot jelentett, hogy a hitviták körüli felfokozott légkörben zajló irodalmi, tehát művészeti tevékenység a korstílusok nézőpontjából hogyan írható le. Az én akkori olvasatomban úgy tűnt, hogy Klaniczay Tibornak a *Reneszánsz és barokk*-kötetében összegyűjtött tanulmányai inspirálhatták a korszakkal foglalkozó kollégáit, hogy velük együtt a *Spenótban* a 17. század első évtizedeinek sokszínű irodalmi termését késő reneszánsz és kora barokk stílus kategóriák mentén rendezzék el. Pirnát Antal és Stoll Béla írták a késő reneszánsz, s főként Bán Imre a kora barokk részt, és Klaniczay Tibor szerkesztette az egész kötetet, ő írta a tematikus részek összefoglalóit. Műközpontú volt a tárgyalásmód, alkotó személyiségek jelentek meg a stílus kategóriák rendszerébe foglalt történetben. Sikerült nekik szétszálazni a barokk, az új kezdeményezések, egy új mondanivaló első megnyilvánulásait is és strukturálni a történetet. Imponáló és meggyőző volt számomra módszerük és kialakított rendszerük is. Ifjonti buzgalomban az 1970-es évek elején kísérletet tettem arra, hogy Klaniczay Tibor és munkatársai metódusából megpróbáljak valamit hasznosítani a művészettörténet számára.¹⁶ Nem megoldani akartam a problémát, inkább csak jelezni, hogy a magyarországi művészet történetében nem lehet a 17. század első évtizedeiből minden művészeti alkotást a barokk stílushoz kötni, ahogy ezt Garas Klára egyébként úttörő, a 17. század festészetét áttekintő kötetének sorozatcíme jelezte. A kérdés az volt, hogy lehet-e valamilyen módon stílárisan itt is kettéválasztani a korszak művészeti termését. Többféle művészeti ágból vettem a példáimat. Még legjobban a késő reneszánsz falképfestészet hagyományát őrző művekből sikerült egy kisebb csoportot összehoznom. De amikor – a választott irodalomtörténeti minta nyomán, „műközpontúságra” törekedve – epitáfiumok és korai katolikus és evangélikus oltárok képeinek kompozícióit formai jegyek alapján próbáltam stílus kategóriákhoz kötni, sehogy se akart összeállni egy jól körvonalazható kép. Kifejezetten régies, festett,

¹⁶ Galavics Géza: Későreneszánsz és korabarokk. Jegyzetek a 17. század első felének hazai művészetéhez. In: *Művészettörténet – tudománytörténet*. Szerk. Timár Árpád. Budapest, 1973. 41–90.

faragott, aranyozott architektonikus keretekben néhol egészen modern, barokkos kompozíciók jelentek meg, s nem engedték magukat ide vagy oda besorolni. Rá kellett jönnöm (s ez az érzés később egyre inkább erősödött), hogy ha az irodalomtörténetben bevált „műközpontúság” mechanikus alkalmazásával próbálkozom, az az út nem vezet sehová. Ezeket az epitáfiumokat, oltárokat céhes kismesterek készítették, asztalosok vagy céhbeli festők. Nem művészek, hanem jó mesteremberek, egy régi műhelyhagyomány képviselői. Megrendelőik is csak az ábrázolás témáját határozták meg, legyen egy Krisztus a kereszten, vagy egy Utolsó vacsora, egy Utolsó ítélet vagy akár egy ótestamentumi jelenet. De hogy azt miként kell azt ábrázolni, „azt a festőnek tudni kell”. Több évtized kellett ahhoz, hogy meg lehessen állapítani (s ebben a szlovák kutatás járt az élen), hogy mely metszeteket használtak fel előképként az akkori mesterek. A késő reneszánsz és kora barokk témájú írásomból leginkább a sokszorosított grafikával foglalkozó rész bizonyult továbbvivő kezdeményezésnek. Úgy gondoltam, mindenképp szükséges, hogy a sokszorosított grafikát a magyar késő reneszánsz és barokk művészet narratívájába is beemeljük, ne csupán mint külföldi művészek magyar vonatkozású műveit tartsuk számon. A járható út az egykorú irodalmi alkotásokhoz vagy azok szerzőihez kapcsolódó metszetek, metszetillusztrációk elemzése lett, a jezsuita iskolák barokk tézislapjai, magasan képzett külföldi művészek és metszők megbízásai, mint barokk kezdeményezések megjelenítői. Itt hoztam példát arra is, hogy egy par excellence barokk írónak vagy szerzőnek és az általa készített vagy neki készült művészeti alkotásnak nem feltétlenül és automatikusan kell ugyanúgy a barokkba illeszkedőnek lennie. Példám Bethlen Miklós és az ő betlenszentmiklósi kastélya volt. Bethlen Miklós az 1660-as évek első felében bejárta a barokk Európát, művelt fiatalemberként tért haza, felépíttette betlenszentmiklósi birtokán a családi rezidenciának szánt kastélyát. Élete utolsó bő évtizedét Nagyszébenben és Bécsben börtönben töltötte, itt készült 1708–1710 között az augustinusi Vallomások mélységével és komolyságával megírt Önéletírása, egy minden ízében, stílusjegyeiben barokk irodalmi alkotás. Az általa megépített kastély viszont az erdélyi késő reneszánsz építészetnek lett jeles alkotása. Ez a formális logika szerint azt a kérdést veti föl, hogy hol van akkor a stílus és az ember egysége?

Ács Pál: Ezt a kastélyt - mi így tanultuk - ő maga tervezte.

Galavics Géza: Igen, ő. De elképzelésének alapjait, kereteit az erdélyi kastélyépítészet tradicionális formái és funkciói adták. Kereste ugyan a lehetőséget, hogy az épületen az Európában látott építészeti impressziói is megjelenjenek, de a meghatározó számára is az erdélyi építészeti hagyomány lett. Bár szeretett volna külföldről építészeti hívnit, de ha az ide is jött volna, teljességgel hiányzott volna számára az az építési kultúra, amelyben ő a mesterségét megtanulta és gyakorolta. Bethlen Miklós markánsan új, talán Itáliában látott építészeti formát és funkciót a kastély kerti szárnyán végigfutó, nyitott, emeletes árkádsor révén gondolhatott megjeleníteni. De hogy ez az ő idejében, hogy nézhetett ki, nem tudjuk pontosan. Ugyanis a kastély

mai, sírnivaló állapotában is impozáns kerti homlokzatán a loggia oszlopsorát a 18. század közepén új elemekkel bővítették. Bethlen Miklós és kastélya történetének ilyen típusú megközelítésében a művészettörténet első lépésként a megrendelőre, a mecénásra fókuszál. Disszertációmban olyan műalkotást kerestem, amelynél a hazai művészeti élet összetettségét a maga komplexitásában, a megrendelő, a művész és a közönség hármasságában, mintegy modellszerűen lehessen megvizsgálni, és olyan megrendelőt, mecénást, akinek az élete és művészeti megrendelése, lehetőleg éles helyzetben, olyan természetességgel folynak egymásba és mutatkoznak meg, mint Klaniczay Tibor Zrínyi-monográfiájában (1964) a költő és a hadvezér tevékenysége.

Székely Júlia: Lehetett-e ilyen sokféle szempontnak megfelelő műegyüttest találni? És kihez lehetett erről doktori disszertációt készíteni? Ki volt a témavezetője?

Galavics Géza: Vayer Lajos professzor volt a témavezetőm, akinek a történeti ikonográfia és az itáliai művészetben a mecénáskutatás is az erősségei közé tartozott. És igen, végül találtam egy olyan műalkotást, ahol nemcsak a megrendelő és a festő személye volt jól megrajzolható, hanem ismertünk az elkészült műről a közönségétől érkező reakciókat is. A mű egy 1791-1792-ben készült Szent István-oltárkép a szombathelyi püspökség székesegyházában, része egy nagy műegyüttesnek. Festője a bécsi Akadémián tanult osztrák festő, a Sopronban letelepedett Dorffmaister István volt. Megrendelője Szily János püspök, akit 1777-ben még Mária Terézia nevezett ki az új szombathelyi egyházmegye élére. Egy évtized múlva, már szombathelyi püspökként, Hefele osztrák építésszel tervezeti és építeti a püspöki épületegyüttest - szemináriumot, püspöki palotát, székesegyházat -, és Maulbertsch lesz festészeti díszítésük vezető mestere. Nemcsak épületegyüttesként tervezi meg püspöki központját, hanem a művészetek által szellemi konstrukcióként is. Szent István-oltárképe azonban Szily püspök képprogramjában kardinális helyet foglal el. Saját uralkodóeszményének megjelenítését székesegyháza oltárképére bízta, de ehhez nem a hagyományos „Szent István felajánlja országát Szűz Máriának” képtípust választotta. Az ő Szent Istvánja a képen nem az égiekkel kommunikál, hanem itt a földön, a népe között tevékenykedik, épp a pannonhalmi apátság megalapításán - a kép, megrendelőjének szándéka szerint, ellenpólusa az apátságot feloszlató s a koronát Bécsbe vitető II. Józsefnek.

Székely Judit: Amikor megírta a doktori disszertációját, akkor Klaniczaynak is elvitte?

Galavics Géza: Noha a disszertáció egész alapállása egyfajta társadalomtörténeti nézőpontot is érvényesítő művészettörténet volt, s Klaniczay Tibor ihletésére készült, de az ember huszonévesen ritkán gondol olyat, hogy egy másik tudományág elfoglalt professzorának elviszi a nem is annyira az ő korszakába illő sok oldalas kéziratát. Azért persze kíváncsi voltam, hogy mit szólnának hozzá az irodalomtörténészek. S tettem is egy próbát. Tarnai Andor jó barátja volt a Nemzeti Múzeumbeli főnökömnek és kollégámnak, Rózsa Györgynek. S ha éppen az OSZK-ba jött,

be-be nézett hozzá is a Történelmi Képcsarnokba. Szóba hoztam, hogy a nemrég befejezett disszertációm esetleg elolvasná-e? Udvarias kolléga volt, elvitte a kéziratot. Mikor legközelebb újra jött, vissza is hozta, nem volt bőbeszédű, csak annyit mondott: „érdekes volt”. Egyébként, hogy a disszertációm azért valahogy mégis elérhette az irodalomtörténészek ingerküszöbét, azt onnan tudom, hogy már azután, hogy írásom nyomtatásban is megjelent, egy fiatalabb irodalmár kolléga megkérdezte egyszer: tudod, hogy a könyvedet annak idején Szigethy Gábor (akkoriban az ELTE Felvilágosodás Kori Magyar Tanszékének adjunktusa) szemináriumán feldolgoztuk? Nem tudtam róla. De kissé elkalandoztam. Az eredeti kérdés az volt, hogy elvittem-e a disszertációm kéziratát Klaniczay Tibornak, és a válaszom: nem. Neki nem. De megmondom, kinek vittem el: Aradi Nórának, 1970 tavaszán. Abból az apropóból, hogy akkortájt kezdték szervezni az MTA Művészettörténeti Intézetét, pontosabban akkor még Művészettörténeti Kutatócsoportját. Akkor én már hét éve a Nemzeti Múzeumban dolgoztam muzeológusként, s úgy éreztem, a Történelmi Képcsarnok gyűjteményeiben eléggé elsajátítottam a múzeumi gondolkodásmódot (van ilyen!), s eredeti műalkotások között jó tapasztalatokat szereztem a történeti ikonográfia és a sokszorosított grafika műfajában is. Váltottam volna, s szívesen lettem volna főállású kutató. Bejelentkeztem az Intézetbe Aradi Nóra igazgatóhoz, s elmondtam: azt hallottam, hogy az Intézet a magyar művészettörténet egészével foglalkozik majd. Ha így lesz, akkor bizonyára szükség lesz egy barokk-kutatóra is. Amit én tudok, azt talán meg lehet ítélni a disszertációmából, és lettem az asztalára a dolgozatot. Aradi Nóra elolvasta, és pár hét után azt mondta, jó. Arról is beszélt, hogy hamarosan indul egy új könyvsorozat, *Művészettörténeti Füzetek* lesz a címe, s az első három között ott lesz az enyém is.¹⁷

* * *

Igazán ettől kezdtem látszani a hazai és a közép-európai művészettörténeti szcénában. Az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja majd Intézete rendkívül impulzív kutatóközösséget alkotott, különböző múzeumokból és intézményekből érkező tapasztalt kutatók és az egyetemről kikerült tehetséges fiatalok közös munkájával, s a legkülönbözőbb természetű és műfajú egyéni és kollektív feladatok hosszú-hosszú sorával. Ezeken próbálhattam ki igazán, hogy megtanultam-e fél évszázaddal azelőtt tanárainktól és hét év múzeumi munkája alatt muzeológus kollégáimtól a művészettörténész mesterséget. Közben néha tanítottam az ELTE és a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszékén is, s mint az ELTE Művészettörténeti Doktori iskolájának alapító tagja, magam is beálltam a sorba, hogy én is megpróbáljam továbbadni a következő generációknak úgy, ahogy annak idején én is kaptam, s a magam tapasztalatával gyarapítottam. Sokan közülük már messze elöttem járnak, s ez így van rendjén.

¹⁷ Galavics Géza: *Program és műalkotás a 18. század végén. Egy festmény születése és fogadtatása.* Budapest, 1971.