

Paul Stirton

A BÉCSI ISKOLA MAGYARORSZÁGON

ANTAL, WILDE ÉS FÜLEP¹

E tanulmánynak két célja van. Az egyik nyilvánvaló: hogy ismertesse néhány olyan, magyar származású és Bécsben tanult művészettörténész felfogását és pályafutását, akik az első világháború alatt, illetve közvetlenül utána Budapesten találkoztak. Kritikus pillanat volt ez a magyar történelemben éppúgy, mint a közép-európai modernitás megértése szempontjából. A radikális szellemi közeg, a háború és a forradalom élménye fogékonnyá tette ezeket a tudós elméket a művészet és a kultúra új megközelítései iránt, ezért megkérdőjeleztek számos, Bécsben tanult esztétikai alapelvet. E csoport néhány tagja azonban lehetségesnek tartotta a művészettörténet olyan jellegű megközelítését, amely mintegy kapcsolatba hozza a bécsi iskolát és a budapesti Lukács-kört. Ezt a kapcsolatot tartják ma a 20. század közepétől a végéig virágzó, társadalomtörténeti aspektusú művészettörténet [social history of art] ihlető forrásának. Jelen tanulmány másik célja kevésbé konvencionális. E csoport szétszóródásának, illetve az egyének karrierjének vizsgálata lehetővé teszi, hogy a külföldön kialakult irányzatokat összehasonlítsuk a két háború közötti Magyarországon meghonosodott művészettörténet-írással. Közvetve arra akarok utalni, hogy megfelelően támogató politikai környezetben Magyarországon jellegzetes művészettörténeti irányzat alakulhatott volna ki. Az 1919-es nemzedék jelentőségének megértéséhez fel kell vázolni a művészettörténet, mint tudományos diszciplína történetének néhány magyarországi elemét.

Mint már többször kifejtettük, a magyar művészettörténet kezdetei az 1840-es évekre, az úgynevezett reformkorra nyúlnak vissza, bár a tudomány egészen az 1867-es kiegyezésig nem hagyott jelentős nyomot a magyar szellemi és kulturális életben, és alakulásán gyakran Bécs befolyását vélték felfedezni.² A magyar művészettörténet-írás korai történetéből Pulszky Ferenc (1814–1897) és Henszlmann Imre (1813–1888) emelkedik ki. Az 1850-es években együtt dolgoztak Joseph Daniel Böhm (1794–1865) bécsi szobrásszal, éremkészítővel és gyűjtővel, aki meghatározó szerepet játszott a bécsi gyűjtemények kialakításában és a művészettörténet fejlődésében.³ A

¹ Paul Stirton: The Vienna School in Hungary: Antal, Wilde, and Fülep. *Journal of Art Historiography*, No. 8. 2013.

² Id.: *Die Ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule, 1846–1930 Ausstellungskatalog*. Hrsg. Ernő Marosi. Budapest, 1983.; Ernő Marosi: Ungarische Denkmalpflege am Scheidenwege. *Kunstchronik*, 43. 1990. 574–582.

³ József Sisa: The Beginnings of Art History and Museology in Hungary. Some Semper Connections. *Centropa*, 2. 2002. 128–135. Pulszky Ferencről kiállítást rendeztek Budapesten, a Magyar Tudományos

későbbiekben Pulszky és Henszlmann egyaránt részt vett a nemzeti képző- és iparművészeti gyűjtemények kialakításában, és sokféle irányelvet dolgozott ki a műelemzéssel és a műtárgyak kiállításával kapcsolatban. Ennek következtében természetesen mindkettejüket vonzotta az elmélet, a történet és a gyakorlat – ez pedig megkövetelte a kor meghatározó szellemi irányzatainak megismerését. Henszlmann többnyire Viollet-le-Duc és Gottfried Semper követői közé sorolták a középkori építészet terén végzett munkája alapján, ami legfontosabb művében, a *Théorie des proportions appliquées dans l'architecture* (1860) címűben nyilvánul meg. Henszlmann ebben az írásában a különféle korok építészetének szerkezeti törvényeit tárgyalja.⁴ Elmélete nagy hatást gyakorolt a 19. század második felében hazája műemlékeinek dokumentálására és restaurálására. 1873-ban őt nevezték ki a budapesti egyetem első művészettörténet tanárává. Henszlmann nem volt elméleti ember, és a fogalom modern értelmében művészettörténésznek se nevezhető. Leginkább az érdekelte, hogyan alkalmazhatók a tudományos (főként botanikai) osztályozás modelljei a középkori építészetre. Mindazonáltal rendkívüli hatást gyakorolt a korai képzőművészet és építészet tanulmányozására Magyarországon, jóllehet a művészeti ágak közül az építészetet tartotta a legfőbb műformának (amihez képest, véleménye szerint, minden egyéb alsóbbrendűnek mondható), és a többi stílus és korszak rovására előtérbe helyezte a gótikát.⁵ Ez egyébként nem számított szokatlannak Európában a 19. század második felében.

Pulszky, a magyar művészettörténet másik úttörője, különleges utat járt be: aktív szerepet vállalt az 1848-as forradalomhoz vezető eseményekben, majd 1849-ben, a forradalom leverése után annak vezetőjével, Kossuth Lajossal emigrációba ment.⁶ Londonban feltámadt az érdeklődése a régészet és a népművészet, valamint a világkiállítást követően South-Kensingtonban megnyílt múzeumok és művészeti iskolák iránt. Miután hazatért Magyarországra, 1869-ben kinevezték a Nemzeti Múzeum igazgatójává. Ebben a minőségében felügyelte a nemzeti múzeumok és gyűjtemények kialakulását; végső soron neki köszönhető az Iparművészeti Múzeum (1874) és a Szépművészeti Múzeum (1896) létrejötte.

Akadémián, amelyhez kétnyelvű katalógus is készült. Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére. Szerk.

Marosi Ernő. Budapest, 1997. Fiáról, Pulszky Károlyról a Szépművészeti Múzeum rendezett kiállítást.

Pulszky Károly emlékének. Szerk. Mravik László. Budapest, 1988. Böhmnek a bécsi művészettörténet fejlődésében játszott szerepéről rövid beszámoló olvasható Julius von Schlosser: The Vienna School of the History of Art – Review of a Century of Austrian Scholarship in German c. tanulmányában (Karl Johns fordítása). *Journal of Art Historiography*, 1. 2009.

⁴ Émeric Henszlmann: *Théorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la XIIIe dynastie des rois égyptiens jusqu'au XVIe siècle*. Paris, 1860.

⁵ Ld. például: Henszlmann Imre: *Magyarország csúcs-íves stílú műemlékei*. Budapest, 1880., és Reissenberger Lajos – Henszlmann Imre: *A nagyszebeni és a székesfehérvári régi templom*. Budapest, 1883. Henszlmann írásainak nemrégiben megjelent válogatása: Henszlmann Imre: *Válogatott képzőművészeti írások*. Sajtó alá rend. Timár Árpád. Budapest, 1990.

⁶ Pulszky Ferenc: *Életem és korom*. I–IV. Budapest, 1880–1882.

Egyértelműen kitűnik a művészet, az építészettörténet, a múzeumi gyűjtemények és a magyar műemlékek gondozásának és dokumentálásának e korai kezdeményeiből, hogy azok angol, francia, sőt német modelleken alapultak, nem pedig osztrákon. Ez politikailag bizonyára érthető. Még az 1867-es kiegyezést követően is – ami elvileg egyenrangúságot biztosított Magyarországnak a Monarchián belül – erős gyanakvás övezte az osztrák hatóságokat, és egyértelmű rivalizálás folyt velük. Ezt a helyzetet tovább rontotta, hogy 1875-ben a budapesti egyetem magántanárának nevezték ki Pasteiner Gyulát (1846–1924), aki 1890-ben egyetemi tanár lett, és 1918-ig az is maradt. Kutatásaiban és írásaiban (amelyek közül a legjelentősebbek a klasszikus művészettel foglalkoznak), Pasteiner mindenekelőtt Semper, valamint a francia pozitivisták (Comte és Taine) felé fordult, ahelyett, hogy a Riegl és Wickhoff körül formálódó gondolatoknak szentelte volna a figyelmét, amelyek megalapozták a bécsi iskolát.⁷

A Budapest és Bécs közötti gyanakvó, nemegyszer sértődésekkel terhelt viszony áthúzódott a 20. századba, és jellegzetes vonása a művészeti és építészeti kutatásoknak is, amelyekhez a magyar szakemberek Ausztrián kívül kerestek modelleket. Ennek ellenére a Monarchia két fővárosa közötti kapcsolat azt is jelentette, hogy jónéhány magyar diák tanult művészettörténetet Bécsben. A magyarokat azonban ambivalens érzelmek fűzték osztrák tanáraikhoz, olyannyira, hogy a magyar művészettörténet gyakorta készakarva szembehelyezkedett a bécsi iskola ideáljaival.⁸ Ennek a kettősségnek a tudatában lépek előre a következő nemzedékig, hogy egy olyan csoport magyarra hívjam fel a figyelmet, akik Bécsben, a művészettörténeti tanszéken tanultak, és akik, rövid időre bár, de a bécsi tudósok és tanárok klasszikus felfogásának egyértelmű továbbfejlesztésében vettek részt, jóllehet – miként azt majd bebizonyítom – ez kevésbé hatott Budapest későbbi szellemi életére.

Ez a csoport túlnyomórészt az 1909-től az 1921-ben bekövetkező haláláig Max Dvořák vezette második bécsi művészettörténeti tanszék tanítványaiból állt, akik 1912 és az 1920-as évek eleje között tanultak az intézetben: Antal Frigyes (1887–1954), Wilde János (1891–1970), Tolnay Károly (1899–1981), Hoffmann Edith (1888–1945) és Lányi Jenő (1902–1940). Még számos művészettörténész tartozott közéjük: például az osztrák Otto Benesch (1896–1964, szintén Dvořák tanítvány). Véleményem szerint e csoport jelentősége abban áll, hogy tagjai az első világháború alatt, illetve közvetlenül utána Budapesten találkoztak, ahol – jórészt a budapesti értelmiség fokozott balra fordulása miatt – új utakat kerestek, aminek következtében utóbb radikális fordulatot hajtottak végre tanult művészettörténeti alapelveikben.

Amikor laza csoportosulásként először találkoztak, még fiatal, bár ígéretes tehetségű diákok voltak. Antal megvédte doktori disszertációját a francia festészetben a

⁷ Legjelentősebb művében, *A régi művészetek történetének mai tudományos állása* címűben (Budapest, 1875.) Pasteiner megerősítette Sempernek azt a nézetét, miszerint a művészet történetéről készült bármely műben az építészetet illeti a főszerep.

⁸ Ernő Marosi: *Einleitung. Die Ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule* 1983. i. m. 5–10.

18. század közepétől az 1815-ös restaurációig uralkodó, egymással szöges ellentétben álló festészeti stílusokról.⁹ Wilde még Dvořák irányításával a disszertációját írta a korai olasz rézkarcokról (1918-ban fejezte be), hasonlóképp Benesch (Rembrandt rajzairól írta 1921-ben elkészült disszertációját). Együttműködésük és korai munkájuk középpontja a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteménye volt, ahol mindhárman asszisztensként vagy fizetetlen gyakornokként dolgoztak.¹⁰ Antal volt közülük a legidősebb, aki (jóllehet mindössze huszonhét éves a háború kitörésekor) már nevet szerzett magának; központi figura, aki vezető szerepet játszott a Grafikai Osztály új kezdeményezéseiben. A hagyományosan hierarchikus berendezkedésű intézményben a fiatal tudósoktól általában azt várták, hogy speciális érdeklődési körük a múzeum gyűjteményéhez kapcsolódjék, felhasználva, illetve továbbfejlesztve a Bécsben tanult elméleti alapokat.¹¹ Ám a háború éveitől Budapesten egyre erősebbé váltak a filozófiai és kritikai viták, ami alapjaiban változtatta meg a magyar szellemi életet.

E folyamat központi alakja Lukács György volt, aki németországi tanulmányai végeztével, azután, hogy két fontos írást jelentetett meg a filozófiáról és az irodalomról – *A lélek és a formák* (1910) illetve *A regény elmélete* (1916)¹² – 1915-ben visszatért Budapestre. Ott azután heterogén, ámde zseniális koponyákból álló csoportot: tudósokat, művészeket és zenészeket gyűjtött maga köré, akikből megalakult a Vasárnapi Kör.¹³ Ahogy a csoportosulás elnevezéséből kiviláglik, vasárnaponként találkoztak, főleg Lukács vagy Balázs Béla (1884–1949) lakásán. Balázs Béla kevésbé ismert az angol nyelvterületen, ám jelentékeny költő volt, és a két világháború között a film- és a színházelmélet vezető képviselőjének számított. A Vasárnapi Kör idején több olyan művet írt, amit elő is adtak; közülük valószínűleg Bartók *A kékszakállú herceg vára* című operájának szövegkönyve a legismertebb (1910-ben írta, zenéje azonban csak 1911-re készült el), továbbá az ugyancsak Bartók zenéjével előadott egyfelvonásos baletté, *A fából faragott királyfié*.¹⁴ A kör további tagjai között

⁹ *Klassizismus, Romantik und Realismus der französischen Malerei von der Mitte des XVIII. Jahrhunderts bis zum Auftreten Géricault*. Bécsi Egyetem, 1914. Ennek egy része később – átdolgozva – megjelent „Reflections on Classicism and Romanticism” címmel, cikksorozatként a *The Burlington Magazine* hasábjain, 1935 áprilisa és 1941 januárja között, majd egy esszékötetként állt össze: *Classicism and Romanticism with other Studies in Art History* címmel. London, 1966.

¹⁰ E művészettörténetesekről alap-, ámde nem ellenőrzött információkért ld.: Dictionary of Art Historians (2013. január 27-i állapot); <http://www.dictionaryofarthistorians.org/benescho.htm>

¹¹ Antal kézírásos jegyzetei a gyűjteményben található rajzokról máig olvashatók a részleg katalóguscéduláin.

¹² Georg Lukács: *Die Seele und die Formen*. Berlin, 1911.

¹³ Lukácsról és a Vasárnapi Körről ld.: Arpad Kadarkay: *Georg Lukacs. Life, Thought and Politics*. Oxford, 1991; Lee Congdon: *Exiles and Social Thought: Hungarian Intellectuals in Germany and Austria 1919–1933*. Princeton, 1991; Mary Gluck: *Georg Lukács and his Generation 1900–1918*. Cambridge, Mass., 1985.

¹⁴ Balázs Bélát most felfedezheti az angolul olvasó közönség. Két korai, filmmel kapcsolatos írása, *A látható ember* (1924) és *A film szelleme* (1930) angol fordításban olvasható. Béla Balázs: *Early Film*

volt Mannheim Károly szociológus, filozófus (1893–1947), Fogarasi Béla (1891–1959) és Polányi Károly (1886–1964) filozófus – utóbbi egy kiterjedt család zseniális tudósainak és gondolkodóinak egyike –, Lesznai Anna iparművész, Ritoók Emma író és kritikus, továbbá két zeneszerző, Bartók Béla és Kodály Zoltán.

Számos, gyakran egymásnak ellentmondó visszaemlékezés született a Vasárnapi Körről, de némileg leegyszerűsítve összefoglalható, miféle témákkal foglalkoztak összejövetelük alkalmával a szellemnek ezek az emberei.¹⁵ A központi téma az irodalom volt, de Lukácsnak Németországban Simmelnél és Webernél folytatott tanulmányai következtében sok szó esett a kulturális mintákat alakító társadalmi struktúrákról, a közegről, amelyben a művészek dolgoznak. Kezdetben a csoport radikalizmusa abban nyilvánult meg, hogy elutasította Emil Lask, Wilhelm Windelband és Hermann Cohen akkoriban a közép-európai egyetemeken uralkodónak számító neokantianus filozófiáját, és helyette egyre inkább Nietzsche és Hegel felé fordult. Az európai nagyvárosok szellemiségének meghatározására törekvő progresszív értelmiségiek nagyobb közösségén belül ennek a csoportnak azonban az volt a sajátos védjegye, hogy „egyértelműen és olykor kompetitív módon a kultúrára fókuszált”.¹⁶ Lukács korai írásaiban (ezt a meghatározást az 1918 előtti, azaz a marxizmust megelőző műveire használom) a „kultúra” nem holmi absztrakcióként szerepelt, nem is a magas kultúra valamely részét lefedő általános fogalomként, hanem mint a modern társadalomban élő ember központi problémája. Hogy Lukács ekkoriban általánosságban pesszimistán vélekedett, az részben Simmel „a kultúra tragédiája”¹⁷ felfogásának volt köszönhető, továbbá az elidegenedésnek, amelyről akkor úgy látszott, a modernitás elkerülhetetlen velejárója. A Vasárnapi Kör számos tagját foglalkoztatta az értékek dilemmája a burzsoá kapitalizmus viszonyai között.

Formálódó nézeteiknek kísérelt meg teret adni a kör, amikor 1917-ben létrehozta a Szellemi Tudományok Szabad Iskoláját, ahol sokféle előadást hirdetett meg a modern kultúra állapotához kapcsolódó témákban. Lukács például Dosztojevszkijről beszélt, Mannheim az „episztemológiai rendszerekről”, Hauser a kanti esztétikáról, Antal pedig Cézanne-ról.¹⁸ Léven elgondolásaik képlékenyek, továbbá, mivel a csoport nagy létszámú volt, elhamarkodott lehet kizárólagosan bármely filozófiát vagy világnézetet hozzájuk rendelni. Általános következtetések viszont levonhatók a

Theory. Ed. Erica Carter. Oxford, 2010.

¹⁵ A legnevesebbek és legvitatottabbak az önéletrajzi regények, Lesznai Anna: *Kezdetben volt a kert*. Budapest, 1966. és Ritoók Emma *Évek és emberek*. Kézirat, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fond 473. A téma részleges feldolgozásához lásd Karádi Éva – Vezér Erzsébet: *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok*. Budapest, 1980.

¹⁶ David Kettler: Karl Mannheim and Georg Simmel. Introduction to Soul and Culture. *Theory, Culture & Society*, 29. 2012. 279–285.

¹⁷ Simmel a „kultúra tragédiáját” először a *Philosophische Kultur*ban részletezte. Leipzig, 1911. Ezen gondolatok hatását Lukácsra Lee Congdon vizsgálta: *The Young Lukács*. Chapel Hill, 2009.

¹⁸ Ezek egy része (Balázs Béla és Mannheim előadásai) nyomtatásban is megjelent: *Előadások a szellemi tudományok köréből*. Budapest, 1918., bár az információk zöme az iskola prospektusából való.

csoport érdeklődéséről Lukács naplóiából és a megnyilatkozásaiból, mivel ezeket áthatotta az intellektuális életében bekövetkező alapvető változás. 1916 és 1918 között Lukács – saját meghatározása szerint – az életről és a művészetről alkotott alapvetően „romantikus” vagy idealisztikus világképtől elmozdult Marx történelmi materializmusa felé (ami Marxnak a Hegelhez való, újra megfogalmazott kötődésében gyökerezett).

Lukács és a kör több tagja hosszú éveken át birkózott egy-egy korszak művészetének vagy kultúrájának és az azt létrehozó társadalom viszonyának boncolgatásával, ami azután a társadalom kultúrájának jellegét és tartalmát formálta. Mannheim Károly például egész elméletet épített fel ezekből a kérdésekből, ami a *tudás szociológiája* összefoglaló nevet kapta. Úgy érvelt, hogy a társadalmi struktúrák a tudás különféle formáival (avagy a gondolkodás „módozataival”) társíthatók, és hogy a bizonyos társadalmi csoportokhoz vagy osztályokhoz tartozás megszabja a hiedelemvilágot is.¹⁹ Ehhez az érvrendszeréhez Mannheim nem tartotta szükségesnek a marxista társadalmi modellt és a történelmi változást, míg Lukács, Antal és Hauser számára ez jelentette a későbbi kutatásaikat és írásaikat meghatározó alapot. Lukács utóbb azt mondta: „A Vasárnapi Körben jelen lévő sokféle nézetet mi sem jellemzi jobban, mint hogy én voltam az egyetlen, aki hegelianus-marxista nézőpontot kezdett képviselni – rajtam kívül talán Antal Frigyes hajlott még a marxizmus felé.”²⁰

Az ebből az irányzatból keletkező kulcsfontosságú mű, az 1923-ban megjelent *Történelem és osztálytudat* olvasása felfedi Lukács legfőbb célját: egy marxista elméleten nyugvó átfogó kultúrfilozófia kidolgozását, ráadásul egy olyanét, amely megkísérelte radikális revíziónak alávetni a marxizmus alap-felépítmény modelljét, hogy leírja a gazdaság és a kultúra közötti kapcsolatot.²¹ Lukács ennél összetettebb képet rajzol a világnézethez hasonlítható ideológia és a különféle társadalmi rétegek osztályérdekeinek viszonyáról. Ez rendkívül összetett kérdéshalmaz, amely e folyóirat sok olvasója számára bizonyára ismerősen cseng, s amellyel számos kultúraelméleti kiadvány foglalkozik.²² Lukács érvelésének talán legismertebb eleme az „eldologia-

¹⁹ Karl Mannheim: Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1. 1921/1922. (1923) 236–274.; *Das konservative Denken*. Tübingen, 1927.; *Ideologie und Utopie*. Bonn, 1929., amelyeknek részletei művei más-más válogatásában is megjelentek. Bár csak érintőlegesen tartozik az itt vázolt gondolatmenethez, Jeremy Tannernek a Karl Mannheim és Alois Riegl: From Art History to the Sociology of Culture című tanulmánya, amely az *Art History Contemporary Perspectives on Method* című különszámában jelent meg (Ed. Dana Arnold), 2010. 99–128., külön hangsúlyozza, milyen alaposan ismerték a Vasárnapi Kör tagjai a bécsi iskola művészettörténeti írásait.

²⁰ Vezér Erzsébet beszélgetése Lukács Györggyel. *Irodalmi Múzeum I. Emlékezések*. Szerk. Vezér Erzsébet. Budapest, 1967., idézi: Wessely Anna az Antal and Lukács – the Marxist Approach to the History of Art című írásában. *The New Hungarian Quarterly*, 20. 1979. No. 73. 116.

²¹ Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*. Berlin, 1923. Angolul, Rodney Livingstone fordításában: *History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*. London, 1971.

²² Fontos korai értelmező írás: György Márkus: The Soul and Life: the Young Lukács and the Problem

sodás” fogalma, amelyet gyakran csak hívószóként használ abban az alapjaiban nagy ívű rendszerben, amely minden emberi tapasztalatot osztályviszonyok alapján próbál meg modellezni és értelemmel megtölteni.

Lukács helyzete az 1920-as évek során, sőt a későbbiekben is vitatott, az ortodox marxisták súlyos kritikáját vonja a fejére, jóllehet fenti műve alapvető szöveggé vált Adorno és a frankfurti iskola többi tudósa számára.²³ Antal egész életében ezzel a kérdéskörrel foglalkozott.²⁴ Akkoriban (vagyis az első világháború alatt, illetve közvetlenül utána) Antal és ifjú kollégái nem írtak semmi olyan jelentőset, ami jövőbeli érdeklődésükre utalna. Emiatt a korszaknak a szóban forgó tudósokra gyakorolt hatását olyan munkákkal kell bizonyítanom, amelyek sokkal, olykor évtizedekkel később keletkeztek.²⁵ Ezért itt most az a célom, hogy jelezzem, milyen kérdések fogalmazódtak meg, és kristályosodtak ki ebben a csoportban, amelyek a történelmi körülmények folytán nem kaphatták meg végleges formájukat. Elsősorban arra utalok, hogy Antal megkísérelte Dvořák művészettörténeti elveit (a stílust, amely a „mély strukturális formák” jele, a világnézet fontosságába vetett hitet és a válságok és változások időszakában beköszöntő felgyorsult fejlődést) összekapcsolni Lukácsnak a kultúra jelentését és szerepét versengő osztályérdekek formájában leíró elemzésével.²⁶ Ez a gondolatmenet húzódik végig *A firenzei festészet és társadalmi háttere* című legjelentősebb művén, és ezen alapelvek mentén magyarázza meg a különféle periódusokban és helyszíneken jelentkező, radikálisan eltérő stílustendenciákat.²⁷

Lukács köre számára már ismerősek voltak ezek a kérdések, miként a bécsi iskola működése is. Ahogy Wessely Anna bebizonyította, a Vasárnapi Kör diskurzusainak a középpontjában a művészet és a művészettörténet állt, olyan mértékben, hogy a résztvevők gyakorta művészettörténeti terminológiát és példákat használtak intellek-

of Culture című tanulmánya. *Telos*, 32. 1977. 95–116. A jelenhez közelebbi elemzések közé tartozik Philip Smith: *Cultural Theory: an Introduction*. Oxford, 2001. 3. fejezet; *Cultural Theory: Classical and Contemporary Positions*. Ed. Tim Edwards. London, 2007.; Michael Thompson: *Georg Lukács Reconsidered. Critical Essays in Politics, Philosophy and Aesthetics*. London, 2011.

²³ Lukács és Adorno a későbbiekben sok mindenben nem értett egyet, de soha nem kérdőjeleződött meg Lukács hatása a Frankfurti Iskolára. Ld. például: David Held: *Introduction to Critical Theory. Horkheimer to Habermas*. Oakland, 1980. 14.

²⁴ Antal módszereinek és alkalmazásuknak jobb megismeréséhez ld.: Paul Stirton: Frederick Antal. *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*. Ed. Andrew Hemingway. London, 2006. 45–66.

²⁵ Antal legfőbb publikációja (életében), a *Florentine Painting in its Social Background* csak 1948-ban jelent meg, de a szöveg java már 1933-ra készen állt, és az 1922 és 1923 közötti kutatásokon alapult. Magyarul: Antal Frigyes: *A firenzei festészet és társadalmi háttere*. Ford. Falvay Mihály. Budapest, 1986.

²⁶ Dvořák módszereiről ld.: Matthew Rampley: Max Dvořák. *Art History and the Crisis of Modernity* című tanulmányát. *Art History*, 26. 2003. 214–237.

²⁷ Frederick Antal: *Florentine Painting in its Social Background: the Bourgeois Republic before Cosimo de Medici's advent to Power, XIV and early XV centuries*. London, 1948.

tuális hovatarozások érzékletes metaforáiként.²⁸ Ezt Lukács egyértelműen megfogalmazza *Az eldologiasulás és a proletariátus osztályöntudata* című tanulmányban, amelyben elismeri a bécsi iskola jelentőségét abban, ahogyan a maga korában a történelem nagy kérdéseire közelített.

Rieglnek, Diltheynek és Dvořáknak, mint a 19. század jeles történészeinek, nem kerülhetett el a figyelmét, hogy a történelem lényege épp azokban a strukturális változásokban érhető tetten, amelyek mindenkor az ember és környezete kölcsönhatásának, objektív külső és belső létének meghatározói.

Mannheim Károlyt ugyancsak lenyűgözte a bécsi iskola tudományos felkészültsége, és folyamatosan utalt művészettörténeti publikációkra és koncepciókra nemcsak tudásszociológiai munkáiban, hanem a szociológiáról, mint önálló tudományról vallott némileg spekulatív elgondolásaiban is. A stílus-elemzést a művészettörténeti kutatás köznapi eszközének tartotta, ám a jövőre vetítve már a kultúra tudománya (a *Kulturwissenschaft*) új eszközrendszerét látta benne.

A művészettörténet a művészeti ágak számára meglehetősen egyértelműséggel kidolgozta az a módszert, hogy a stílusok alapján lehetséges a különféle művészeti formák datálása, hiszen minden kompozíciós elem csak bizonyos történelmi korszakokban lehetséges; továbbá, mert a művek tartalmaznak olyan elemeket, amelyek, mutatis mutandis, akár a korszak szellemiségének lenyomatai is lehetnek, amelyek a „strukturális aspektust” határozzák meg, és ez pontosabb tudásbázis. Az ilyen jellegű elemzés gyakorta vezet tovább alapvető kérdésekhez, mégpedig olyan módon, hogy az ember meg tudja válaszolni a mindmáig megválaszolatlan kérdést: miért lett olyan a világ, amilyen.²⁹

Nem csupán a véletlennek köszönhető, hogy Mannheim korai módszertani tanulmányainak egyikét a bécsi iskola házi folyóiratának számító *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* hasábjain jelentette meg, amelyben Dagobert Frey, Erwin Panofsky és Benesch is publikált, és amely Dvořák határkőnek számító tanulmányait közölte El Grecóról, illetve a manierizmusról.³⁰ Mannheim egész pályafutása során foglalkozott művészettörténeti kérdésekkel, olyan alapossággal, hogy tulajdonképpen kapocsnak tekinthető a Vasárnapi Kör, valamint Antal és Hauser későbbi történelmi tárgyú írásai között.³¹ Ez nem holmi szűkkörű érdeklődés volt, amelyhez Mannheim hajdani, Budapesten tartózkodó kollégáit használta fel. Az 1920-as évek folyamán más művészettörténészekkel – köztük Panofskyval – is levelezett, aki sok segítséget kapott tőle a háromféle értelmezési szinten alapuló klasszikus ikonológiájának kidolgozásához.³²

²⁸ Anna Wessely: Der Diskurs über die Kunst im Sonntagkreis. *Wechselswirkungen: Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Hrsg. Hubertus Gassner. Kassel, 1986. 541–550. Nekrológiájában Georg Simmel Lukács a „filozófia Monet-jának” nevezte, „akit eddig még egyetlen Cézanne sem követett”. *Pester Lloyd*, 1918. október 2. 2–3. – magyarul: Lukács György: *Ifjúkori művek 1902–1918*. Sajtó alá rend. Tímár Árpád. Budapest, 1977. 748.

²⁹ Karl Mannheim: *Handwörterbuch der Soziologie*. Stuttgart, 1931. 66.

³⁰ Mannheim 1923. i. m. 236–274.

³¹ Wessely 1986. i. m. 548.

A Vasárnapi Kör vitáinak jellegébe, továbbá a résztvevők politikai és szellemi hozzáállásának változásába bepillantást enged Ritoók Emma beszámolója, aki néhány hét kihagyás után jelent meg a Vasárnapi Kör összejövetelén. Visszatérésekor, 1918 novemberében megjegyezte: „A filozófusok, akikkel jóhiszeműen vitáztam bármiről, Platón Államától kezdve a bolsevik államelméletig, a forradalmi etika kérdéseitől a középkori misztikáig, vagy Dosztojevszkij miszticizmusáig, a humán tudományok értékéről és *raison d'être-jéről*, Bergson és Simmel filozófiájáról, Windelbandról és a német romantikáról... egyszeriben aktív forradalmárok és politikusok csoportjává váltak.”³³

Ez megmagyarázhatja, miért támogatta a könyvmolynak hitt értelmiségiek egy csoportja oly aktívan az első világháború utolsó hónapjaiban összeomlott Monarchia, majd a Károlyi Mihály liberális kormánya bukása után 1919 márciusában Kun Béla vezetésével létrejött Magyar Tanácsköztársaságot. Lukács, Balázs és Antal szerepet vállaltak az ideiglenes kormányban; Lukács és Balázs a közoktatásügyi népbiztosságon, Antal pedig a budapesti múzeumok direktóriumát vezette. Antal, Pogány Kálmán³⁴ és Wilde János felügyelte a műkincsek állami múzeumokba kerülését, és bécsi kollégájuk, Otto Benesch segítségével kiállításokat szerveztek a Szépművészeti Múzeumban. Ebben az időszakban a fiatal tudós-nemzedék néhány prominense, például Tolnay Károly és Hoffmann Edith is a Szépművészeti Múzeumban tevékenykedett. Max Dvořákhhoz hasonlóan, aki Ausztriában a köztéri szobrokat felügyelte, és fontos szerepet játszott a kortárs művészet támogatásában, Antal is köztéri művészi projekteket tervezett, támogatást szerzett a művészeknek, mozgalmat indított a budapesti és a hátsországi köztéri szobrok megóvásáért. Antal azért kap különös figyelmet ebben a rövid összefoglalóban, mert rangidős volt a művészettörténészek között, aki részt vett az eseményekben, emellett emlékiratokban és a fennmaradt dokumentumokban is hivatkoznak rá, valamint mindenkinél jobban megőrizte az ideálokat és a szellemi feladatokat, amelyeket Lukács későbbi kutatási területeinek központi elemeként határozott meg. (1. kép) 1946 őszén, Antal és Mannheim külön-külön írt Lukácsnak, és mindketten hangsúlyozták korábbi együttműködésük jelentőségét, amelyet szellemi fejlődésük meghatározó eseményének tartottak.³⁵ Ez

³² A Mannheim és Erwin Panofsky 1920-as évekbeli munkássága közötti kapcsolatokról és párhuzamokról ld.: Joan Hart: Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation. *Critical Inquiry*, 19. 1993. 534–566. Ld. még: Jeremy Tanner: Karl Mannheim and Alois Riegl: From Art History to the Sociology of Culture. *Art History*, 32. 2009. 755–784.

³³ Ritoók Emma emlékirataiból idézi Karádi Éva. *Beyond a Third Culture. A Comparative Study in Cultures, Art and Society*. Hrsg. Peter Weibel. Wien, 2003. 452.

³⁴ Pogány, Pasteiner egyik budapesti tanítványa, 1908-tól állt a Szépművészeti Múzeum alkalmazásában. Katonai szolgálatát követően 1918-ban tért vissza a múzeumba, ahol aktívan részt vett a Tanácsköztársaság idején a radikálisok tevékenységében. A Tanácsköztársaság bukása után Budapesten maradt és a Horthy-korszakban állását elvesztette. Ld.: *Die Ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule* 1983. i. m. 78–79.

³⁵ Erről a levelezésről Wessely számol be: Wessely 1986. i. m. 544.

arra utal, hogy az 1916 és 1919 közötti intenzív és stimuláló évek során merült fel a csoportban a történelem újfajta megközelítésének lehetősége – amely valamiféle hidat kívánt verni a bécsi iskola néhány alapvető eszméje (különösen Dvořák első világháborút megelőző írásai) és Lukácsnak az osztálytudat alapjaiból kiemelkedő kultúrtörténettel kapcsolatos gondolatai között.

A politikai szerepvállalás rövid életűnek bizonyult, mert a Tanácsköztársaság 1919 nyarán megbukott, ezt követően pedig Antal, Lukács, Wilde, Benesch Bécsbe menekült vagy onnan tért vissza. Ugyanez volt igaz a forradalommal kapcsolatban álló szinte minden művész- és írócsoportra, például a MA körére, köztük Kassák Lajosra, Moholy Nagy Lászlóra és Uitz Bélára, akik mindnyájan Bécsbe emigráltak. Ha a Tanácsköztársaság diktatórikus és kaotikus volt, az azt követő időszak ugyancsak katasztrofális következményekkel járt általánosságban véve az egész magyar társadalomra, továbbá a világháború előtti szellemi élet hagyományának folytatására. A román és az antant csapatok 1919 nyarán megszállták Magyarországot, Horthy admirális színre lépésével pedig megkezdődött a fehérterror időszaka, amikor baloldaliakat, zsidókat és szakszervezeteket tartóztattak le, egyes esetekben pedig statáriálisan kivégeztek. Ezt követte a trianoni békediktátum, amelynek nyomán Magyarország korábbi területének közel kétharmadát elveszítette, és hasonló arányú, magyar ajkú lakosságot telepítettek át olyan, újonnan alakult államokba, mint például Csehszlovákia. Az újonnan létrejött államokból szinte azonnal megindult a magyar nemzetiségűek nagyarányú visszatelepülése Budapestre. A magyar főváros nemcsak megszállás alatt állt, hanem politikai és gazdasági struktúrái is omladoztak. Az 1920-as évek során lassanként elért stabilitás új politikai és szellemi színteret eredményezett, amelynek értelmezésében az utóbbi években revizionista törekvések ütötték fel a fejüket.³⁶



1. Antal Frigyes, 1918.
Forster Központ,
Tudományos Irattár

³⁶ Horthy kormányzó hírneve, akit évtizedeken keresztül a spanyol Francóhoz hasonlóan jobboldali diktátornak tartottak, 1989 óta módosult. Még egyetemi körökben sem ritka manapság, hogy jóindu-

Ezen új közeg néhány vonásának felidézése talán közelebb vezet annak a különös módnak a megértéséhez, ahogyan a két világháború között a magyar művészet-történet fejlődött.

Az 1920-as és 1930-as évek irodalmának és művészetének meghatározó témája volt a magyar királyság eredete és virágkorai iránti nosztalgia, amelyet elsősorban a rendszer irredentizmusa táplált. A magyar kül- és belpolitika szüntelenül a trianoni békeszerződés feltételeinek módosításával, és az „elveszett” országrészek visszafoglalásával volt elfoglalva.³⁷ Ráadásul a Horthy rendszer látványosan hitet tett az állam és az egyház egysége mellett, amit az ország történelmi küldetésének nevezett a kereszténység határán, mintegy ellentételezéseként a liberális és a szovjet berendezkedéshez köthető szekularizmusnak és törvénytelenségnek.³⁸ Ezek a témák elárastották a korszak művészetét és irodalmát, amely meglehetősen reakciós volt. A legradikálisabban modernista építészetet Budapesten az egyházi épületek testesítették meg, köztük a modern katolikus templomok.³⁹ A stabilizálódás 1925–1926-ra oda vezetett, hogy az 1919–1920-ban elmenekültek amnesztiát kaptak. Nagy jelentősége van annak, hogy számos író és képzőművész, köztük a dadaista Kassák Lajos, a *MA* szerkesztője, aki a magyar irodalom és avantgárd művészet központi alakjának számított, visszatért Budapestre, felvette és tovább folytatta a megkezdett munkát. A korábban említett művészettörténészek nemzedékéből azonban szinte senki sem tért vissza; Németországban és Ausztriában folytatták pályafutásukat. Antal 1920-tól 1922–1923-ig Olaszországban kutatott, majd visszaköltözött Berlinbe, ahol Bruno Fürsttel a *Kritische Berichte* szerkesztője lett. Wilde Bécsben maradt, ahol a Kunsthistorisches Museum képtárának segédőreként működött. (2. kép) Egyúttal visszatért a bécsi iskola legbelső köreihez. Karl Swobodával együttműködve szerkesztette meg Dvořák válogatott írásait *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung* címen, a kötet 1924-ben látott napvilágot. Benesch karrierje hasonlóan alakult: a Kunsthistorisches Museum képtárában dolgozott asszisztensként, mielőtt 1923-ban átkerült volna az Albertinába. Hauser, aki a nyelvészet és az esztétika akkor már elismert tudósa volt, úgy döntött, Berlinben

latú figuraként tekintenek rá, aki a magyar kultúra egyik nagy korszakát fémjelzi. E fejlemény kifejtésére ld.: Judith Szapor: *Disputed Past: The Friendship and Competing Memories of Anna Lesznai and Emma Ritoók*. *AHE. E-journal of the American Hungarian Educators Association*, Vol. 5, 2012, <http://ahea.net/e-journal/volume-5-2012> (2013. március 8-i állapot).

³⁷ Ld.: Zeidler Miklós: *A magyar irredenta kultusz a két világháború között*. Budapest, 2002.

³⁸ Magyarország védőbástya szerepe a nem keresztény Kelet ellenében olyan régi toposz, hogy Corvin Mátyásig vezethető vissza. A két világháború között ez gyakran a Szent István kultusz formájában kapott hangot, lévén István az első királyi szent, aki postabélyegeken szerepelt, és 1938-ban országosan ünnepelték. Ld.: Zeidler 2002. i. m.

³⁹ Ld. például a Városmajori templomot (tervezte: Árkay Bertalan, 1933), vagy a Pasaréti téren álló Páduai Szent Antal ferences templomot (tervezte: Rimanóczy Gyula, 1934). E két épület jelentőségéről a tágabb kontextusban lásd Ferkai Andás: *Buda építészete a két világháború között*. Budapest, 1995., és a megfelelő kötetet Pestről, 2001.



2. Ferenczy Béni: Wilde János fiatalkori arcképe. 1918 körül.

Papír, grafit, 283 x 222 mm. J. n. Ltsz.: F.71.101.

© Budapest, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria.

Wilde Ferenc hagyatéka

folytatja a művészettörténet iránt felébredt érdeklődését elmélyítő tanulmányait, ahol Wölfflin utóda, Adolph Goldschmidt előadásait hallgatta, bár gyakorta megjegyzik, hogy Dvořák és Lukács nagyobb szerepet játszott szellemi fejlődésében.⁴⁰ Tanulmányainak eme korszakát követően Bécsben, a filmiparban dolgozott. Csak miután 1938-ban Angliába költözött, kezdte el – Mannheim ösztönzésére – a művészet társadalomtörténetét megírni. Tolnay továbbra is Bécsben, Schlossernél tanult, jöllehet későbbi munkájára sokkal nagyobb hatással volt Dvořák.⁴¹ Lányi Jenő (1902–1940), a magyar művészettörténészek eme nemzedékének legifjabb tagja, 1920-ban érettségizett, de nem gondolt arra, hogy a háború utáni Budapesten tanuljon tovább.⁴² A bécsi egyetemre iratkozott be, ahol Tolnayval együtt Schlossernél tanult, majd Münchenbe költözött, és Wilhelm Pindernél írta meg doktori disszertációját Jacopo della Querciaról. Ezen a csoporton belül Lányi a legrejtélyesebb. Az olasz reneszánsz szobrászattal kapcsolatos munkája rendkívül eredeti és szokatlan kanyarokkal volt teli, részben bécsi kortársának, Ernst Krisnek, később pedig a hamburgi, majd a londoni Warburg-körrel fenntartott kapcsolatának köszönhetően. A *Gestalt-psychologie* iránti érdeklődése, és az abból származtatható, a művészi folyamatokat feltáró beleérzőképesség vezetett el oda, hogy Gino Malenotti fotóssal együtt dolgozva lefényképezték Donatello szobrait, hogy így megörökítsék a szakmai fejlődés bizonyos látható jeleit. Lányi 1940-ben a tengerbe veszett, amikor az őt szállító hajót torpedótalálat érte, ám a fotográfiák fennmaradtak, amelyeket a londoni Warburg Institute-ban állítottak ki először, majd belekerültek H. W. Janson Donatello monográfiájába, bár a szerző a Lányi által felvázoltól merőben eltérő módszert használt.

A művészettörténészeknek ez a csoportja, akik a körülbelül 1916 és 1919 közötti rövid időszakban Budapesten gyűltek össze – amely időszakot néhányan a „budapesti iskola” megszületésének tartják – a Tanácsköztársaság bukása után szétszóródott.⁴³ Ezt követően szakemberként a csoport meghatározó alakjainak egyike sem tért vissza többet Magyarországra, amiben éppúgy szerepet játszhatott a politikailag ellenséges közeg, a rendszer látens antiszemitizmusa, mint az, hogy egyszerűen nem adódott számukra pozíció az egyetemeken és a múzeumokban. Ezért jogosnak tetszik a kérdés: ugyan miféle művészettörténeti gyakorlat volt lehetséges az 1920-as és 1930-as évek Magyarországon? Ezt a kort ugyanis a művészettörténet terén bizvást

⁴⁰ Ld.: John Roberts: Arnold Hauser, Adorno, Lukács and the Ideal Spectator. *Marxism and the History of Art* 2006. i. m. 175–195. Továbbá Lee Sorensen: Hauser, Arnold. *Dictionary of Art Historians*, www.dictionaryofarthistorians.org/hausera.htm.

⁴¹ Bár Tolnayt leggyakrabban Max Dvořák és Fülep Lajos követőjének mondják (ld. lent), meg kell jegyezni, hogy soha nem veszítette el a kapcsolatát a Vasárnapi Kör tagjaival és értékválasztásával. 1965-ben Newly Discovered Minatures by Peter Bruegel the Elder című tanulmányát Lukács Györgynek ajánlotta, 80. születésnapja alkalmából. *The Burlington Magazine*, 107. 1965. No 744. 110.

⁴² Lányi Jenőről ld.: Körber Ágnes: Lányi Jenő (1902–1940). *Ars Hungarica*, 31. 2003. 281–298.

⁴³ Paul Stirton: The ‘Budapest School’ of Art History. *Kultúra, nemzet, identitás. A VI. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson*. Szerk. Jankovics József, Nyerges Judit. Budapest, 2011. 144–150.

lehetett aranykornak nevezni, már ami a közép-európai egyetemeket, múzeumokat és kutatóintézeteket illette.

Pasteiner Gyulát, mint korábban említettük, 1875-ben a budapesti egyetem művészettörténeti tanszékének tanárává nevezték ki, és ebben a pozícióban maradt 1918-ig. A forradalmak és Horthy hatalomra jutása nyomán valamiféle visszalépés volt megfigyelhető a művészettörténethez való viszonyban, nem feltétlenül az érdeklődés hiánya, inkább a világosan megfogalmazott szaktárgyi és ideológiai célok hiányában, továbbá, mert a korábbi művészettörténészek szellemi közegét bizalmatlanság övezte. Azidótájt, amikor a művészettörténet vagy művészettudomány német és osztrák egyetemeken és a Monarchia több utódállamában önálló tudományág rangjára emelkedett, a budapesti egyetem művészettörténeti tanszékét a régészettel vonták össze, ami eleve meghatározta fejlődésének

irányát. Ahogy Marosi fogalmazott: „a régészet és a művészettörténet közötti különbségtétel hiánya – bár ez általánosságban is jellemezte a magyar historiográfiát – döntően meghatározta a művészettörténeti tanszék fejlődését”.⁴⁴ E korszak meghatározó alakja volt Hekler Antal (1882–1940) archeológus, aki főként az antik portréművészetről publikált, és Gerevich Tibor (1882–1955), aki főleg arról nevezetes, hogy kortárs magyar művészek és tudósok, valamint olasz megfelelőik között létesített kapcsolatokat. Ez a tengely jól tükrözi a szélesebb politikai és diplomáciai környezetet, hiszen Horthy a fasiszta Olaszországra, mint kulturális és politikai szövetségesre tekintett. A reakciónak mondható vonulattal mintegy ellentétben, az 1920-as években feltűnt a kurátorok új nemzedéke, különösen Meller Simon (1875–1949) kollegái a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályán. Közülük a legkiemelkedőbb Hoffmann Edith (1888–1945) volt, aki rövid ideig Dvořáknál tanult, és aki megmenekült az ellenforradalom tisztogatásaitól, talán, mert kollégáinál kevésbé veszélyesnek ítéltetett.⁴⁵ Hoffmann megőrizhette posztját a Szépművészeti Múzeumban, ahol a korai reneszánsz festészetet éppúgy kutatta, mint a



3. Fülep Lajos, 1909 körül.

Fotográfia. MTA BTK Művészettörténeti
Intézet Adattára, ltsz.:
MKCS-C-I-133.

© MTA BTK MI, Budapest

⁴⁴ Marosi, Ernő: *The History of the Institute of Art History*, az ELTE, Budapest webszájja (<http://arthist.elte.hu/ANGOL/History.htm>). 2013. március 8-i állapot.

⁴⁵ *Die Ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule* 1983. i. m. 79.

középkori kéziratokat, és foglalkozott a kortárs magyar művészettel is. Meller, Petrovics Elek (1873–1945) műkritikus, jogász, a Szépművészeti Múzeum igazgatója és mások mellett Hoffmann hatáskörébe tartozott a gyűjtemények, az archívum és új kiállítások rendezése, továbbá a tudományos publikációk jelentős köre. Ám nem akadt olyan tudós, aki ebben az időszakban jelentős elméleti vagy összefoglaló művészettörténeti munkát hozott volna létre.

Akad valaki azonban, aki kapcsolatban állt a Vasárnapi Körrel, ebben a korszakban emelkedik a jelentős művészeti író rangjára, és akinek a munkássága a két világháború közötti magyar művészettörténeti írásnak alighanem a legjelentősebb vonulatát jelenti: Fülep Lajos (1885–1970), akiről eddig nem ejtettem szót, mert nem tartozott Antal és Wilde kis csoportjához a Szépművészeti Múzeumban. (3. kép) Az első világháborút megelőzően Fülep irodalmi körökben, illetve 1906–1907-ben megjelentetett átfogó Cézanne-tanulmányaival szerzett nevet magának. E tekintetben Fülep egy vonulatban említhető haladó magyar képzőművészekkel és írókkal, akik a modern és a kortárs művészet különféle irányzatai közül a cézanne-i hagyományt minden más fölé helyezték. Cézanne Magyarországon olyan kitüntetett helyet foglalt el, hogy a korszak legfőbb avantgárd csoportja, *A Nyolcak* (1909 és 1917 közötti) művészetét néha „cézanne-izmusnak” nevezik.⁴⁶

Fülep, miután eleinte a kortárs műkritika kérdéseivel foglalkozott, Itáliában folytatott tanulmányokat, ahol Benedetto Croce hatása alá került, továbbá kapcsolatban volt a Giovanni Amendola és Giovanni Papini szerkesztette *Anima* című folyóirat köré csoportosult olasz szerzőkkel és kritikusokkal. A kapcsolat eredményét az 1914-ben Magyarországra visszatért Fülep 1918-ban megjelentetett *Európai művészet és magyar művészet* című tanulmánya jelzi.⁴⁷ Ebben részben az általa csodált festők művészetét taglalta, de elméletet is kapcsolt a munkásságukhoz, mivel párhuzamba állította a nemzetit és az európaiat. Ez a gondolat számos művelt magyar számára vonzó volt az 1920-as és 1930-as években, mert úgy érzékelték, hogy a világháború előtti Budapest kozmopolita közegéhez képest a magyar művészet némileg háttérbe szorult a kortárs európai szellemi áramlatokban. E megközelítés folytán a műalkotások genezise törvényszerűen nemzeti tulajdonságokat mutat, de igazi jelentőségük abban mutatkozik meg, ha „egyetemes” (európai) üzenetet is hordoznak.

Bár a háború évei alatt református teológiát tanult, Fülep aktívan részt vett Károlyi Mihály liberális kormányában, és kisebb mértékben a Tanácsköztársaság tevékenységében is; diplomáciai küldetést vállalt Fiumében és Olaszországban 1918–1919-ben, hogy a tárgyalások újrakezdésével az olaszok a békekonferencián elismerjék a magyar követelések jogosságát. A kormány különmegbízottjaként Fülep közvetlen

⁴⁶ Maga Fülep is használja a cézanne-izmus fogalmát híres tanulmányában, amelyben Tihanyi Lajos róla készített portréját elemzi, és a művészt „ortodox cézanne-istának” nevezi (ld. az 51. lábjegyzetet).

⁴⁷ Fülepnek számos tanulmánya jelent meg az 1. világháború alatt és után különféle kiadványokban, majd kötetekben is. A kötet címűül szolgál Európai művészet és magyar művészet a *Nyugatban* jelent meg, 1918-ban, a 6. számban, a többi írás pedig a későbbi lapszámokban, illetve 1922-ben. Ebből az anyagból állt össze a *Magyar művészet*. Budapest, 1923.

kapcsolatban állt az olasz hatóságokkal, különösen Francesco Grazioli tábornokkal, a fiumei olasz parancsnokkal. Fülep politikai irányultsága a fogalom széles értelmében „liberálisnak” mondható, és bár a Tanácsköztársaság idején elvállalt bizonyos feladatokat, nem tekinthető a forradalmi politika egyik főszereplőjének. A baloldali értelmiség szétszóródását követően az új jobboldali rezsim megtúrta Fülepet, ami azt váltotta ki Ritoók Emmából – aki az ellenforradalom idején a Horthy táborához csatlakozott –, hogy kollaboránsnak és korábbi baloldali kapcsolatai árulójának nevezze.⁴⁸ Akárhogyan is, Fülep Magyarországon maradt, de került a nyilvánosságot. Az 1920-as években vidékre költözött, először Tolna megyében lett lelkipásztor, s vidéken alakította ki művészettfilozófiai rendszerét. Ennek alapját az a két, összefüggő terület alkotta, amellyel korábban foglalkozott: Cézanne, valamint a magyar művészet nemzetközi kontextusban. Jóllehet igen csekély kapcsolata volt kora tudományos életével (vagy egyszerűen nem érzett készletet, hogy a Horthy korszak megalkuvó értelmiségével együttműködjék), egyre nagyobb hírnévre tett szert. Díjakat kapott, és olyan nagyszámú követőre talált, hogy az 1930-as évek elejére ő számított a szellem egyik legkiemelkedőbb emberének Magyarországon; fátylának, akinek erkölcsi tartása, továbbá rendkívül széles érdeklődési köre különleges státuszt biztosított. Az 1920-as évek elején, mint ez levelezésükből megállapítható, ő hatott a legjobban Tolnay Károlyra, ám Tolnay későbbi művészettörténeti munkájában (a Bruegelről vagy Michelangelóról írottakban) kevés fedezhető fel Fülep szubjektívebb írásainak tónusából, vagy filozófiai beágyazottságából.⁴⁹ Az ember hajlamos azt feltételezni, hogy Fülep művészettörténeti hírneve talán jórészt személyiségén és erkölcsi tartásán nyugodott, mivel írásai önmagukban inkább az esztétika és a műkritika kategóriájába tartoznak, semmint a művészettörténetébe. Ezek a korai kritikái azonban jelentősen előmozdították a 20. századi magyar művészet megítélését – legalábbis a magyar tudósok körében. Miként egyikük megjegyezte, Fülep *Európai művészet és magyar művészet* című munkája megalkotta a (korai 20. századi magyar) művészet többé-kevésbé máig érvényes kánonját.⁵⁰

Fülep korai kritikái írásainak jellegéből ízelítőt ad a „Tihanyi Lajos: Az arckép a festőjéről” című, a *Nyugat* hasábjain 1918-ban megjelent írása, amelynek tárgya Tihanyi 1915-ben Fülepről festett portréja. Az írás alapötlete, hogy a szerző a festőt,

⁴⁸ Ritoók Emma: *Évek és emberek*. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, 473-as fond, 1. rész: 1914–1919, március, 121–122.

⁴⁹ Tolnay Károly 1929-ben *Die späten architektonischen Projekte Michelangelos* címmel habilitált, majd 1943 és 1975 között monumentális, ötkötetes munkát jelentetett meg a művész életéről és munkásságáról. Legkorábbi publikációja *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*. München, 1925.

⁵⁰ Lackó Miklós: The Truths of the Soul: From the Correspondence between Lajos Fülep, Charles de Tolnay and Karl Kerényi. *Hungarian Quarterly*, 40, 1999. No. 156. 64–81. Fülep írásainak zöme 1916-ban keletkezett, majd 1918 folyamán három részletben közölte a *Nyugat*. További írásokkal kiegészülve jelentek meg könyv alakban 1923-ban. Ld.: Marosi Ernő: *Európai művészet és magyar művészet: 1923 Fülep Lajos: Magyar művészet. A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Veres András. Budapest, 2007. 69–83.

valamint az olvasókat a kép szemszögéből szólítja meg, ilyenformán összevegyíti a szerző hangját a testetlen festményével. Ezen belül Fülep természetesen kitér Cézanne-ról és a kortárs művészetről vallott felfogására.

„És ismeretes, mint találta meg a piktúra az impresszionizmus hatalmas ellen-szerét Cézanne-ban. Cézanne-nál újra fellép a dolgok anyaga, nem is úgy, mint ahogy a néok közvetlen elődeinél, hanem úgy, mint soha semmilyen más festőnél. [...] Tihanyi a Cézanne örökségének egyik része. Ugyanazzal a problémával viaskodik, amivel mestere és ugyanazon a fokon, ahol az elhagyta. [...] Élő memento. Ó az igazi ortodox cézanneista. [...] De ez csak történeti megállapítás. Nem értékítélet. A történetből az átmenet az értékelésbe annak révén történik, hogy mindazt, amit Tihanyi Cézanneból és Kokoskából (sic!), mondjuk, „átvesz”, egyúttal magából veszi. [...] Szóval, olyan lenne történeti helyzete nélkül is, amilyen történeti helyzete folytán. Ami nála történetileg determinált valami, egyúttal egyéni kvalitás. Őt történeti helyzete pontosan arra a helyre állította, amelynek számára született.”⁵¹

Fülep minden kétséget kizáróan erőteljes hatást gyakorolt a kortársaira. Kerényi Károly klasszika-filológus, aki számos egyetemen volt vendégtanár Magyarország határain kívül, úgy jellemezte Fülep Rómában tartott esztétikai előadásait, mint „a legjobb kortárs filozófiai megnyilvánulás”-t. Majd így folytatta: „Mondhatom, egy élő ember spirituálisan ennyire még soha nem hatott rám, jóllehet az európai szellemi élet csúcán levők közül találkoztam néhányval.”⁵²

Fülep elismert tekintélye a magyar művészettörténetnek. Szimpóziumot rendezett róla a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Intézete, és kiterjedt levelezésének máig hét kötetét jelentette meg.⁵³ Számos tanítványa és követője – köztük Németh Lajos – foglalt el kiemelkedő helyet a magyar kulturális és tudományos életben. Ami viszont kevésbé világos, az Fülep viszonya a művészettörténethez általánosságban, illetve közelebbről a bécsi iskolához, amely az első világháború második felében annyira meghatározta kollégái világszemléletét. Fülepnek a vizuális művészetek iránti szellemi kíváncsisága Croce és Vico esztétikájában gyökerezik, nem pedig a Hegeltől, Diltheytől és másoktól eredeztethető bécsi hagyományban. Ez ismétlődő motívum a két világháború közötti időszak magyar kultúrájában, ahova a képzőművészet és az építészet számos modern vonulata belefért, ám rendszerint híján azoknak a kiterjedt politikai és társadalmi kérdéseknek, amelyek az elméleti háttér részét képezték. Ennek eredményeként, a modernista képzőművészetben és dizájnban fellelhető a helyi „ízesítés”, példának okáért a felújult vallásosság (amilyen például a Szent István-kultusz) a jobboldali állam szakralitásának fokozására, az egyetemességhez vagy az osztály nélküli társadalomhoz vezető nagyobb léptékű ideálok nélkül.

Az intellektuális kérdésekhez hasonlóan a Horthy rendszer nem volt képes befogadni a teljességre törekvő művészet- és kultúrtörténetet sem, amely egyébként

⁵¹ Fülep Lajos: Tihanyi Lajos: Az arckép a festőjéről. *Nyugat*, 14. 1918. II.: 692–696.

⁵² Lackó 1999. i. m. 64–81.

⁵³ Fülep Lajos levelezése I–VII. 1904–1970. Sajtó alá rend. F. Csanak Dóra. Budapest, 1990–2007.

– visszatekintve – meghatározó irányzat volt Közép-Európa német nyelvű országaiban, és melyet bizonyos mértékig a Monarchia számos utódállamában magukénak tekintettek a tudósok. Sok vita folyt arról, hogy az utódállamok valójában szabadon adaptálták a bécsi iskola elveit, és nacionalista célokra használták fel azokat, hogy ezzel is hozzájáruljanak az etnikai központú történelmi hagyományok alapján megteremtődő koherens nemzeti kultúrához.⁵⁴ Ennek alapján a két világháború közötti magyar művészettörténet-tudomány alapjaiban tér el a szomszédokétól, amennyiben a művészet és az építészet történetében nem kívánt nemzeti vagy etnikai motívumokat elkülöníteni.⁵⁵ Ez a megközelítés azonban annak a kollektivistáétosznak volt köszönhető, amelyet az Osztrák-Magyar Monarchia idején bátorítottak, s ennek folytán sok magyar vélte úgy, hogy toleráns, soknemzetiségű közösséget irányít. Ez a mítosz a legidealisztikusabb kulturális és politikai elgondolásoknak jelentett táptalajt a Monarchia idején, ám 1908-ban súlyos csapást kellett elszenvednie, amikor megjelent R. W. Seton-Watson *Racial Problems in Hungary* (Faji problémák Magyarországon) című munkája.⁵⁶ A mítosz felélesztése a húszas és harmincas években leginkább az irredentizmus intellektuális változatának tekinthető, amelyet áthat a világháború előtti Monarchia aranykora, illetve Magyarország nosztalgikus sóvárgása, hogy Közép-Európában kitüntetett helyzete legyen.

Az ember szívesen emelné Magyarországot az internacionalista művészettörténet-írás bástyájának rangjára egy egyre fenyegetőbbben nacionalista időszakban. Ám a tudományos munkák bibliográfiáiban és utalásain túl a magyar vizuális művészettel foglalkozó tudományt a két világháború közötti időszakban a régészet és a műkritika címszava alá lehet sorolni. Mivel a legtöbb magyar művészettörténész, aki az 1920-as években a bécsi modellt követte, a két világháború között Bécsben vagy Berlinben tette ugyanezt – idővel pedig Nagy-Britanniába vagy az Egyesült Államokba költözött –, ilyenformán csekély eshetősége volt annak, hogy megkülönböztethető iskola alakuljon ki Budapesten. Wilde, Antal és Hauser jelentős szerepet játszott abban, hogy a művészettörténet tudományos diszciplínává lett Nagy-Britanniában, és az utóbbi kettő tevékenysége meglehetősen felértékelte egyetemi körökben a társadalomtörténeti aspektusú művészettörténet rangját a második világháborút követő években.⁵⁷ Ám a fent említett tudósok izoláltan, távol maradtak attól a fizikai és szellemi közegetől, amelynek meghatározó ideáljait köszönhették. Az első világháború hősiességének időszakában után elillant egy olyan budapesti művészettörténeti

⁵⁴ Ld.: e lapszám más szerzőit, valamint a lapszám alapjául szolgáló konferencia anyagát, különösen Marta Filipová és Milena Bartlová tanulmányait.

⁵⁵ Ld.: Milena Bartlová: The Search for Deep Roots: Medieval Art in the Historiographies of Central European Nations. *The Construction and Deconstruction of National Histories in Slavic Eurasian*. Sapporo, 2003. 163–165.

⁵⁶ Robert William Seton-Watson: *Racial Problems in Hungary*. London, 1908. A k. und k. (császári és királyi) az Osztrák-Magyar Monarchia közös intézményeinek megjelölésére szolgált, utóbb köznyelvi fordulatúvá is vált.

⁵⁷ Stirton 2006. i. m. 61–66.

iskola reménye, amely a bécsi iskola elveit vehette volna alapul, és a Vasárnapi Körben felbukkant elméletekből kikristályosodó, új szellemi eszközökkel továbbfejleszthette volna, mert a tudósok szétszóródtak a világban. Az első világháború második felében ugyan megvolt Budapesten egy kifinomult társadalomtörténeti aspektusú művészettörténet megalkotásának lehetősége, ám ennek továbbfejlesztése a háborút követő rezsimben lehetetlennek bizonyult, és egészen a második világháború utáni évekig kellett várni, hogy az ekkor megírt művek jelentős hányada nyomtatásban napvilágot lásson.

László Zsófia fordítása



Ferenczy Béni: Portrévázlat. 1920 körül. Papundekli, grafit, szén, 337 x 257 mm. J. n. Ltsz: F.71.100. Budapest, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria. Wilde Ferenc hagyatéka