

Körber Ágnes

AKI MEGRÖNTGENEZTE GIORGONÉT

WILDE JÁNOS (1891–1970)

Még nem volt harminc éves, amikor – hosszabb-rövidebb bécsi tartózkodás után – végleg elhagyta Magyarországot, hogy további húsz év múlva a bécsi Kunst-historisches Museum képtárának munkatársaként, karrierje csúcán arra kény-szerűlön: Angliában folytassa pályáját.¹ (1. kép) Nehezebbé eshetett a váltás, mert alapvetően ragaszkodó, hűséges természet volt. Özvegy édesanyjával, pár évvel idősebb bátyjával és nővérével évtizedeken át heti rendszerességgel levelezett – a Magyar Nemzeti Galériában őrzött, hozzávetőleg 3000 levelének többsége nekik szól.² Kutatási témái – egy fiataalkori kivételtől eltekintve³ – az olasz reneszánszhoz, azon belül Velencéhez és kiemelten Michelangelóhoz kötődtek, de érdeklődésébe néhány olasz barokk téma is belefért. Mint a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osz-tályának egykori munkatársa, doktori disszertációját az olasz rézkarcról írta, később is sokszor vissza-visszatért a grafika kérdéseire, és Angliában máig alapvető rajz-katalógusok munkálataiban vett részt. Munkásságában mindvégig kitartott a bécsi iskola, közelebről mestere, Max Dvořák módszerei mellett. A professzorához fűző-dő szellemi kapcsolat abban is megnyilvánult, hogy annak halála után kollegájával

¹ A munkámhoz nyújtott segítségért itt szeretnék köszönetet mondani Urbach Zsuzsának, Radványi Orsolyának, illetve Mészáros Dávidnak és Sipos Kálmánnak, a Szépművészeti Múzeum Könyvtára munkatársainak, és mindenekelőtt Illés Eszternek, aki önzetlenül rendelkezésemre bocsátotta az adattár Wilde Jánosra vonatkozó anyagait.

Wilde életrajzát részletesen először Ulrike Wendland foglalta össze *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*. München, 1999. II.: 767–773. A keresztény Wildének zsidó származású felesége, az ugyancsak művészettörténész Gyárfás Júlia miatt kellett otthagynia a Kunst-historisches Museumot és Ausztriát. Pályaképe szerepel a róla írott ismertetésekben és nekrológokban: Kenneth Clark: Johannes Wilde. *The Burlington Magazine*, 103. 1961. 205.; Johannes Wilde Art Historian and Teacher. *The Times*, 1970. szeptember 15. 12.; Michael Hirst: Johannes Wilde. *The Burlington Magazine* 113. 1971. 155–157.

² Bátyja, Wilde Ferenc (1887–1968) helyezte el a levelezést a Magyar Nemzeti Galéria adattárában, illetve az ő hagyatékából kerültek további anyagok a Szépművészeti Múzeumba is.

³ Kopt műemlékek. In: Mahler Ede: *Beöthy Zsolt egyiptológiai gyűjteménye a budapesti kir. magy. Tu-dományegyetemen. Magyarázó jegyzék, egyszersmind bevezetés az ókori egyiptomiak művészet- és kultúr-történetébe*. Budapest, 1913. 253–263. Wilde műveinek válogatott bibliográfiáját ld. Kókai Károly: Wilde János (1891–1970). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudomány-történeti esszégyűjtemény*. IV. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 17. 2010. no. 62. 124–126.



1. Wilde János a londoni években. A Szépművészeti Múzeum Könyvtára Adattára

és barátjával, Karl Maria Swobodával⁴ együtt öt kötetben kiadta Dvořák hagyatékát, bár a vállalkozás végül is befejezetlen maradt. (Ugyanez – mintha csak egy párhu-

⁴ Karl Maria Swoboda (1889–1977) félig cseh származású osztrák művészettörténész, Josef Stryzowski, majd Julius von Schlosser és Max Dvořák tanítványa, utóbbinak 1913-tól haláláig asszisztense. 1934–1945 között a prágai német egyetem, 1946-tól ismét a bécsi egyetem tanára.

zamos életrajz része lenne – utóbb az ő esetében is bekövetkezett. Tanítványai Wilde halála után könyvvé szerkesztették gondosan leírt londoni előadásai anyagát.)⁵

Kevés magyar művészettörténész futott be nála magasabbra ívelő nemzetközi pályát – a kivételek között talán csak Charles de Tolnayt és Boskovits Miklóst lehet említeni.⁶ Dolgozott a Kunsthistorisches Museumban, Angliába kerülve részt vett barátja, Antoine Seilern, (2. kép) a gazdag gyűjteményét valósággal rejtegető osztrák gróf képeinek és a British Museum rajzanyagának evakuálásában (amit bizalmi munkának kell tekintenünk). Amikor az után, hogy mint ellenséges ország állampolgárát Kanadába internálták, visszatérhetett Londonba, munkatársa, majd igazgatóhelyettese



2. Antoine Edward Seilern.
Eve Borsook archívumából

lett a Courtauld Institute of Art-nak, előadó, majd professzor a University of London művészettörténeti tanszékén.⁷ Tanulmányait, valamint a windsori királyi gyűjtemény olasz rajzainak Arthur E. Pophammel⁸ közösen megjelentetett, illetve a British Museum Michelangelo-hoz és köréhez kapcsolódó – már szerzőtárs

⁵ Johannes Wilde: *From Bellini to Titian*. Oxford, 1974. (Oxford Studies in the History of Art and Architecture). Anthony Blunt előszavával. Magyar ismertetése: Sármány Ilona *Művészet*, 17, 1976, 11. 45. és Johannes Wilde: *Michelangelo. Six Lectures*. Ed. John Shearman, Michael Hirst. Oxford – New York, 1978. (Oxford Studies in the History of Art and Architecture).

⁶ Tolnay Károly (Charles de Tolnay, 1899–1981), a 20. századi Michelangelo-kutatás vezéralakja. Berlinben Adolph Goldschmidt, Bécsben Max Dvořák és Julius Schlosser tanítványa volt. Tanított a Columbia Universityn és igazgatója volt a firenzei Casa Buonarrotinak. Életrajzát ld.: Beke László: Pályakép és „világkép”. In: Tolnay Károly: *Michelangelo. Mű és világkép*. Budapest, 1981. 367–380.; Boskovits Miklós (1935–2011) az olasz trecento festészet kutatásának úttörő egyénisége, a milánói Università Cattolica és a firenzei egyetem tanára. Életrajzát ld.: Végh János: In memoriam Boskovits Miklós. Budapest, 1935. július 26. – Firenze, 2011. december 19. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 373–378.

⁷ 1947-ben kezdett tanítani a londoni egyetemen. Ezzel, majd utóbb professzori kinevezésével kapcsolatban rövid életrajzát közölte az egyetem hivatalos értesítője (*University of London Gazette*, 1947. október 31., illetve 1951. január 27.), és a University News rovatban több újság is hírt adott róla, így a *The Manchester Guardian*, 1950. december 23.; *The Times*, 1950. december 27.; *The Daily Telegraph* 1951. július 12-i száma arról ad hírt, hogy a British Academy rendes tagja lett.

⁸ Arthur E. Popham (1889–1970) angol művészettörténész, a British Museum munkatársa.

nélkül – összeállított grafikai katalógusát minden, az adott témával foglalkozó művészettörténész hivatkozási alapnak tekinti.

A magyar művészettörténet-írás viszont alig ismeri. A Szépművészeti Múzeum könyvtárát díszítő arckép-galériában ugyan ott van a fényképe a múzeum híressé vált tagjainak sorában, de tevékenységét írásban csak elvétve méltatták. Nevét említi a *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930* című katalógus, pár sorral szerepel a nagyobb lexikonokban, így a négykötetes *Művészeti lexikon*ban is, illetve az *Enigma* folyóirat szerkesztőinek gondozásában megjelent *Emberek, és nem frakkok* című tudománytörténeti kézikönyv 4. kötetében Kókai Károly vázolta fel pályáját. Megtalálható a Vasárnapi Kört feldolgozó publikációkban, és természetesen nem maradhatott ki Zádor Anna visszaemlékezéseiből sem, de a jelentőségéhez mérhető tudománytörténeti értékelés mindmáig elmaradt.⁹

Csak találgatni lehet, miért történt ez így. A „minden Nyugaton élő tudós eleve gyanús” évtizedei elfedték azt a tényt, amit pedig az ötvenes-hetvenes években a javára írhattak volna. Nevezetesen, hogy lelkes, sőt – mint egy levélből kiderül –, harcias tagja volt a Tanácsköztársaság Antal Frigyes vezette művészeti direktóriumának, és egyik rendezője a köztulajdonba vett műkincsek 1919. június-júliusi kiállításának.¹⁰ A Tanácsköztársaság bukása után visszatért Bécsbe, bár még évekig megmaradt hivatalos kapcsolata a Szépművészeti Múzeummal, annak állományában maradvá fizetés nélküli szabadságon tartózkodott a császárvárosban.¹¹

A külföldi kutatók érdeklődése viszont – a bécsi iskola neveltjeként, illetve kisebb mértékben talán Wilde félig morva származása okán – az utóbbi években feltámadt iránta. Csak az elmúlt fél évtizedben hárman is foglalkoztak behatóbban pályájával, köztük az a Bécsben élő Kókai Károly, aki az *Enigma* említett kötetében írt róla esszét, utóbb pedig pár, a Magyar Nemzeti Galériában őrzött levelét is kiadta.¹² Vele majdnem párhuzamosan Paul Stirton, a New York-i Bard Graduate Center professzora választotta témájául a bécsi iskola néhány magyar tagja, elsősorban Antal Frigyes és Wilde János szellemi fejlődését 1914–1915 és 1920 között, kapcsolatukat a

⁹ *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930*. Ausstellungskatalog. Hrsg. Ernő Marosi. Budapest, 1983. 76., 77., 78., 84–85. (Marosi Ernő); *A Vasárnapi Kör*. Dokumentumok. Összeáll., a jegyzeteket és a bevezető tanulmányt írta Karádi Éva és Vezér Erzsébet. Budapest, 1981.; Lackó Miklós: Tolnay Károly és szellemi kapcsolatai. In: *A tudománytól a tömegkultúráig. Művelődéstörténeti tanulmányok 1890–1945*. Szerk. Lackó Miklós. Budapest, 1994. 76–79.

¹⁰ Antal Frigyesről: Kókai Károly: Antal Frigyes (1887–1954). In: *„Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. IV. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 17. 2010. no. 62. 101–113. *A köztulajdonba vett műkincsek első kiállítása*. Budapest, Műcsarnok, 1919.

¹¹ A Tanácsköztársaság előtt állami ösztöndíjasként tartózkodott Bécsben, erről ld. levelezését Petrovics Elekkel, Meller Simonnal és Éber Lászlóval az *Enigma* jelen összeállításában.

¹² Ld. Kókai 2010. i. m. 114–126., illetve Kókai Károly: Briefe von Johannes Wilde aus Wien, Juni 1920 bis Februar 1921. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 59. 2010. 219–233.

Vasárnapi Körrel és Fülep Lajossal.¹³ Wilde Jánosnak, mint Dvořák tanítványnak szentelt cikket 2012-ben Ingrid Ciulisová.¹⁴ Értelemszerűen mindkét írás a Wilde gondolkodását meghatározó korai évekről szól, és ellentétben szinte valamennyi, még az életében, illetve közvetlenül a halála után íródott cikkel, céloz fiatalkorának radikálisabb eszméire és a Tanácsköztársaságban játszott szerepére.¹⁵

A PÁLYA INDULÁSA: HILDEBRAND, SEMPER

Wilde tanulmányait a budapesti tudományegyetemen kezdte, és egy rövid freiburgi kitérő után onnan lépett be fizetetlen gyakornoknak a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályára. Pasteiner Gyula¹⁶ tanszékén művészettörténetet, azonkívül régészetet és filozófiát tanult. Az első publikáció, amely fordítóként tünteti fel nevét, arra utal, hogy a fiatal hallgató – talán nem függetlenül filozófiai tanulmányaitól – élénken érdeklődött az elméleti kérdések iránt. A könyv, aminek a magyarázatába belevágott, és ami 1910-ben, fordítójának tizenkilencedik életében jelent meg, egy a festő Hans von Marées és a művészeti író Konrad Fiedler köréhez tartozó német szobrász, Adolf von Hildebrand írása.¹⁷ Hildebrand könyve először 1893-ban jelent meg, de a szerző a kötet nyolcadik kiadásáig, 1910-ig mindvégig tökéletesített szövegén. (Wilde az előszóban külön felhívja a figyelmet arra, hogy a fordítás alapjául az utolsó kiadás szolgált, amely tartalmazza a véleménye szerint legfontosabb, összegző fejezetet a kőszobrászatról.) *A forma problémája a képzőművészetben* egyfajta rendszerbe kívánja foglalni a művészet formákon alapuló szemléletének kérdéseit, s a feladatot fogalom párok megalkotásával próbálja megoldani.¹⁸ Heinrich Wölfflin, aki megjelenésekor lelkesen üdvözölte a könyvet, több mint húsz esztendő múlva ugyancsak fogalom párokba rendezte a reneszánsz és barokk egymáshoz kapcsolódó, egymástól elváló jellegzetességeit. Kettejük szemléletmódja között az az eltérés, hogy míg Wölfflin egy, a műalkotást statikusan szemlélő nézőt, addig Hildebrand történeti változások által meghatározott szem-

¹³ Paul Stirton: The Vienna School in Hungary: Antal, Wilde and Fülep. *Journal of Art Historiography*, Number 8., June 2013. A cikk magyar fordítását ld. az *Enigma* jelen összeállításában.

¹⁴ Ingrid Ciulisová: Dvořák's pupil Johannes Wilde (1891–1970). *Umění*, 60, 2012, 2. 101–108.

¹⁵ Szabó Júlia: Magyarországi politikai változások 1918–1919-ben: evolúció és revolúció a művészetben és a politikában. In: Szabó Júlia: *Utak és tanulságok. Válogatott művészettörténeti tanulmányok*. Vál., szerk. Marosi Ernő. Budapest, 2014. 231–280.

¹⁶ Gosztonyi Ferenc: A Pasteiner-tanítványok. *Ars Hungarica*, 38, 2012, 1. 11–71.

¹⁷ Hans von Marées (1837–1887); Konrad Fiedler (1841–1895). Adolf von Hildebrand (1847–1921) német építész, szobrász, festő és művészeti író. Hildebrandról: *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Vál. fordította és az előszót írta: Marosi Ernő. Budapest, 1976. 97.; Michael Viktor Schwarz: Das Problem und ihre Geschichtlichkeit: Hildebrand, Riegl, Gombrich, Baxandall. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53. 2005. 203–218.

¹⁸ Adolf von Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg, 1893., nyolcadik kiadása Strassburg, 1910.

lélőt feltételez.¹⁹ A kötet, amit lefordított, nemcsak Wölfflin gondolkodására hatott, hanem Alois Riegl révén arra a bécsi iskolára is, ahol Wilde utóbb a tanulmányait folytatja. De a fiatalon olvasott és lefordított mű magára Wildére is alapvető hatást gyakorolt. Tanítványa, John Shearman szerint ez a mű alapozta meg a művészet törvényszerűségeibe vetett hitét, és Hildebrand egyes elemző és értelmező passzusai visszacsengenek írásaiban.²⁰

Kéziratban fennmaradt, valószínűleg még hallgatóként megfogalmazott *A freskó szerepe az olasz festészet fejlődésében* című írásában bevezetésként a stílus történetileg, illetve az anyag és a funkció által meghatározott fejlődésének elméletét veti össze, és elfogadhatatlannak tartja a Gottfried Semper²¹ képviselte „technikai” szempontot: „A »technika« szó varázsigévé lett, mely fölfedi a történet minden rejtélyét, vagy jobban mondva, egészen fölöslegessé teszi a történetet. Mert ebből a túlzó felfogásból az is következik, hogy egy nép művészete sem mutathat adott időben más képet, mint amelyet az az eljárás jelöl, melyet akkor gyakorol, és hogy egy időben többféle, esetleg egészen ellentétes stílus is lehet uralkodóvá, hogyha egyszerre több, különböző eljárás jelentkezik. Ez az eredmény azonban nyilvánvalóan teljesen hibás! Érezzük jól, hogy a stílus alakulásában fontos szerep jut a művészeti eljárásnak, de látjuk azt is, hogy ez az egy dolog mindent nem magyarázhat. Pedig ezt a szerepet szükséges tisztázni. Az előbbi föltevéshez példát a művészet története akárhányszor szolgáltat. Tulajdonképpen minden korban különböző művészeti eljárások egyidejű alkalmazását találjuk, de gyakran előfordul az is, hogy egyik vagy másik ezek közül szélesebb körben lel használatra, mint a többi. Tudni kellene, hogy akkor az előnyben részesült eljárás nem érvényteleníti-e hatását a kevésbé jelentősek fölött is, – és másfelől: milyen viszonyba jut stílusa azokkal a formákkal, melyeket nem a más eljárások, hanem magának a fajnak művészi szelleme kíván? Tud ezzel ellentétben is érvényesülni, vagy befolyását emerre is kiterjesztheti? Bizonyos, hogy ezekre a kérdésekre megint csak a történetírótól várhatunk választ.”²²

¹⁹ Heinrich Wölfflin (1864–1945) a baseli, majd a müncheni, illetve a berlini egyetem tanára, a porosz akadémia tagja. Alapvető műve, a megjelenésekor nagy vitát kiváltott *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915; magyarul: *Művészettörténeti alapfogalmak*, Budapest, 1969.) a művészettörténetet formák történeteként értelmezi. Wölfflin Hildebrand könyvét az *Allgemeine Zeitung* 1893. július 11-i számában olyan műként jellemzi, amelyet minden, a művészettel alkotóként vagy műélvezőként foglalkozó embernek ismernie kell.

²⁰ John Shearman: Johannes Wilde (1891–1970). *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Bd. I. Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode.* Hrsg. Stefan Krenn, Martina Pippal. Wien, 1984. 91–98.

²¹ Gottfried Semper (1803–1879) építész, nagy hatású elméleti írások szerzője. Gottfried Semper: *Tudomány, ipar és művészet: Valamint egyéb írások az építészetéről, az iparművészetről és a művészeti oktatásról.* Vál. és az előszót írta Hans M. Wingler. A magyar kiadás előszavát írta Zádor Anna. Budapest, 1981.

²² *A freskó szerepe az olasz festészet fejlődésében.* Kézirat. Huszonegy kézírásos oldal. Wilde János: Kéziratok, újságcikkek. Szépművészeti Múzeum Könyvtár, Adattár, ltsz.: 12734

A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM GRAFIKAI OSZTÁLYA

Wilde 1914-ben került a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályára. Az alig nyolc éve alapított múzeum grafikai részlegén olyan kitűnő emberek közé csöppent, mint az osztály őre, majd két év múlva igazgatóőre Meller Simon (1906-tól), Hoffmann Edith (1913-tól), Pogány Kálmán (1908-tól) és Antal Frigyes (1914–1915 között). Rövid ideig, 1919-ben részt vett az osztály munkájában az osztrák Otto Benesch, aki utóbb Bécsben az Albertina munkatársa, majd igazgatója lett.²³

A grafikai gyűjtemény, amelynek törzsanyaga az Esterházy képtárral együtt, a család ajándékaént került a múzeumba, és első katalógusát Térey Gábor, a Régi Képtár vezetője állította össze,²⁴ évente több kiállítást is rendezett. 1912-ben például Meller Simon a 15. századi német és németalföldi rézmetszetekből, majd ugyancsak ő *Marcantonio Raimondi és előzői* címen az olasz rézmetszés legkorábbi emlékeiből válogatott anyagát mutatta be.²⁵ Ez a kiállítás mellesleg éppen annak az 1913-as esztendőnek a tavaszán volt, amikor Max Dvořák a bécsi egyetemen a reprodukáló művészetekről tartott kollégiumot.²⁶ A Grafikai Osztály fiatal munkatársa bécsi tartózkodásai alatt feladatokat kapott Petrovics Elektől, a múzeum akkori igazgatójától, illetve közvetlen főnökétől, Meller Simontól. 1916–1919 közötti levelezésükből egyértelműen kihangzik a húszas évei második felében járó Wilde tájékozottsága iránti bizalom. Egy Lastman-kép hazaszállításába éppúgy bevonják, mint egy műkereskedésben található Donát-kép megtekintésébe, amiről Petrovics szerzett tudomást. De más régiségkereskedőknél is körül kellett néznie, érdemes-e foglalkozni az antikvárius által ajánlott anyaggal.

²³ Meller Simonról ld. Illés Eszter összeállítását: http://www.szepmuveszeti.hu/data/cikk/91/cikk_91/02.24./szemelyi_biblio/Meller_Simon.pdf; Hoffmann Edithről: Wehli Tünde: Hoffmann Edith (1888–1945). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István Budapest, 2007. no. 47. 205–217.; Pogány Kálmánról ld. Illés Eszter összeállítását: http://www.szepmuveszeti.hu/data/cikk/91/cikk_91/03.03./szemelyi_biblio/Pogany_Kalman.pdf, illetve Szabó Júlia: Pogány Kálmán, tudománytörténetünk elfelejtett alakja. *Művészettörténet, tudománytörténet.* Főszerk. Aradi Nóra. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1973. 203–215. Otto Beneschről: Peter Betthausen–Peter H. Feist–Christiane Fork: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon.* Stuttgart, 1999. 23–25.

²⁴ Térey Gábor: *A metszet- és modern képzaj-gyűjtemény katalógusa.* Budapest, 1910., illetve németül: *Verzeichniss der Kupferstich-Sammlung alter und moderner Meister und der Handzeichnungen moderner Künstler.* Térey Gáborról: Radványi Orsolya: *Térey Gábor 1864–1927. Egy konzervatív újító a Szépművészeti Múzeumban.* Budapest, 2006.

²⁵ *A német és németalföldi rézmetszés a XV. században.* Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1912. (A Grafikai Osztály kiállításai, 13.); *Marcantonio Raimondi és előzői.* Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1913. (Az Orsz. Magy. Szépművészeti Múzeum kiadványai, 24. – A Grafikai Osztály kiállítása, 15.).

²⁶ Említve: Max Dvořák: *A művészet szemlélete.* Vál. és utószó: Radnóti Sándor. Budapest, 1980. Max Dvořák élete, munkássága és utóélete, 399–400.

Máskor Meller küldte el egy grafikai aukcióra, hogy megadott szempontok szerint válasszon lapokat.²⁷

MAX DVOŘÁK TANÍTVÁNYA

Wilde – bizonyára nem egészen függetlenül attól, hogy múzeumi kollegái hosszabb-rövidebb időre megfordultak Bécsben, ott is elsősorban Max Dvořák tanszékén – disszertációját a bécsi professzor vezetésével írta meg. Schlosser a bécsi iskoláról szóló tanulmányában három témát emel ki, amely a tanszék 19. század végi – 20. század eleji oktatását meghatározta: az antik / iparművészeti tárgyak ismeretét, a sokszorosító grafika szerepét és a forráskritikát.²⁸ A Szépművészeti Múzeumban a grafikák közelében eltöltött gyakornoki idő mellett nyilvánvalóan a bécsi iskola elvárásai is szerepet játszottak abban, hogy Wilde 1918-ban *Die Anfänge der italienischen Radierung* címen nyújtotta be doktori disszertációját.²⁹

Mind a Szépművészeti Múzeum adattárában található fogalmazványokból, mind a végleges szöveg bevezetéséből kiderül, hogy Wilde eredetileg a feldolgozottnál hosszabb korszakról szándékozott írni. Lényegében előzménynek szánta, amit végül a doktori fokozat elnyerésére beadott a bécsi egyetemre. „A tanulmány egy tervezett nagyobb munka bevezetésének készült, témája az olasz barokk rézkarc lett volna az 1580 utáni száz évben. Miután a szerzőnek nincs lehetősége abban az országban kutatni, amelynek grafikai fejlődését vizsgálja, s elzárva maradnak előle a nagy angol és francia gyűjtemények, az anyaggyűjtés pedig túlságosan szűk körre korlátozódik, ezért le kell mondania egy provizórikus teljességről.”³⁰

A teljesség – Wilde felfogása szerint – abban nyilvánulhatott volna meg, ha végigvezeti, hogyan alakult ki az első példákban a rézmetszés kiegészítéseként használatos rézkarc részben önálló, részben reprodukáló műfajjá. De csak a Marcantonio Michieltől (1484–1552) Parmigianinón (1509–1540 – a szerzőnél következetesen Parmegianino) keresztül a velencei születésű, de Közép-Itáliában dolgozó Battista Francón (1510 k.–1561), a sienaiakon (Domenico Beccafumi – 1486 k.–1551), velen-

²⁷ Petrovics Elekről ld. Illés Eszter összeállítását: http://www.szepmuveszeti.hu/data/cikk/91/cikk_91/02.24./szemelyi_biblio/Petrovics_Elek.pdf, illetve Molnos Péter: Petrovics Elek (1873–1945). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Budapest, 2007. no. 47. 218–242. Petrovics és Meller levelezését ld. az *Enigma* jelen számában. A Szépművészeti Múzeumba került a Lastman-kép (*Tóbiás az angyallal*) ltsz.: 5152, illetve Wilde nézi meg Ribot *Megkopsztott szárnyasát*, ami ugyancsak a múzeumba került, ltsz.: 457 B.

²⁸ Julius von Schlosser: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. *Mitteilungen des österreichischen Institutes für Geschichtsforschung.* Ergänzungs-Band 13. Heft. 2. 1934. 145–210. [1–66.]

²⁹ Johann Wilde: *Die Anfänge der italienischen Radierung.* Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde eingereicht bei der hohen Philosophischen Fakultät der k. k. Universität. Wien, 1918.

³⁰ A disszertáció 1. lábjegyzete.

ceieken (Andrea Meldolla [lo Schiavone] – 1510/1515–1563), veronaiakon (Battista Agnolo Moro – 1514–1575; Paolo Farinato – 1524–1606, Giovanni Battista Fontana – 1524–587) át vezető utat vázolta fel, és végeredményét a következőképpen foglalta össze: „Az olasz rézkarcnak két, egymástól eltérő típusa van: az egyik a metsző-rézkarc, a másik a festő-rézkarc. Az első meghatározó képviselői Marcantonio és Parmegianino. Jellemző időbeli elhatárolódásuk: Marcantonio a korábbi, ő a reprodukáló grafika első mestere, a reprodukáló grafika jelenti a kiindulópontot. A reprodukáló rézkarc és a szabad alkotó rézkarc között a kezdetektől ellentét van, a művészi fölényt azonban a festői rézkarc képviseli. Parmegianino, Primaticcio és Fontana néhány lapja immanens és oksági jelentőségét tekintve felér az összes reprodukáló rézkarccal. A két technika szintézisét Fontana teremti meg. Kialakul az olasz rézkarc sajátos formavilága. Parmegianino autonóm grafikai nyelvének nincs folytatása. A továbbiakban a rézkarc hol hűségesen ragaszkodik a rézmetszethez, hol változatlanul használja a tollrajz kifejező eszközeit, s ezzel feladja a lényegéből fakadó lehetőségeit. Fontana az olasz rézkarcnak ebben a kezdeti időszakában veleszületett alkotói képességét a rézmetszéssel ötvözte, amiben szerepet játszott a Németalföld hatása is. Eddig, pontosan 1580-ig nem beszélhetünk az olasz rézkarc folyamatos fejlődéséről, az új korszak ezek után összefüggő, egymástól mégis élesen különböző irányokból tevődik össze. Ebben az időben jelentkezik egy második vezéregyéniség, aki tehetségét az olasz rézkarc sajátos nyelvének kialakítására fordítja; azonnal tanítványai, utánpótlás és követői támadnak. Barocci első rézkarca 1581-ből való.”³¹ A disszertációt – többek között Dvořák egy, a Szépművészeti Múzeum Könyvtára Adattárában megőrzött kézírásos véleménytöredékének tanúsága szerint³² – az anyag sokrétű feldolgozása miatt mind a „Doktorvater”, mind a bírálóbizottság alkalmasnak tartotta a doktori cím megszerzésére, így Wilde 1918-ban már ennek birtokában folytathatta munkáját. (3. kép)

Bár korábban is gyakran időzött Bécsben, és sok bécsi kapcsolata volt, az említett politikai közjáték után még inkább az osztrák főváros felé orientálódott. Segítségére volt ebben professzora, aki előadások tartásával bírta meg az egyetemen, és talán eleinte az ő révén hívták meg a bécsi Uraniába, amely berlini és budapesti

³¹ *Die Anfänge der italienischen Radierung*. Ha másként nincs feltüntetve, a cikkben szereplő idézeteket a szerző fordította.

³² Wilde János: Kéziratok és újságcikkek. Szépművészeti Múzeum Könyvtár, Adattár, ltsz.: 12473. Az egybekötött, legkülönbözőbb témájú anyagokat tartalmazó kötet nincs beszámozva. Az elmosódott, nehezen kibetűzhető szövegtöredékben többek között ez olvasható: „Nagyrészt a legjobb metsző-katalógusokból vett anyag alapján Wilde úr a legrégebbi itáliai rézkarcok történetének bemutatását adja (Baroccioig), s ezt a feladatot kiválóan oldotta meg. Nem csak az emlékek kezelésének kritikai óvatosságát és az anyag tökéletes ismeretét kell dicsérni: azt a módot, hogy témáját, a szokásostól eltérően, nem csupán grafikai problémaként kezeli, hanem a technikai adottságok maximális figyelembevételével a festészet általános fejlődésével hozza szükségszerű összefüggésbe, különösen ki kell emelni.” (Hessky Orsolya fordítása). A disszertáció értékelésének teljes szövegközlését ld. az *Enigma* no. 84-es számában.

párhuzamaihoz hasonlóan tudományos ismeretterjesztésre alakult.³³ De akadt több magántanítványa is, például Karl Wilczek gróf, akivel élete végéig nemcsak ő, hanem Budapesten élő testvérei is ápolták a kapcsolatot.³⁴

Minden bizonnyal szakértői gyakorlata, főrangú tanítványa és elsősorban a bécsi iskola révén ismerkedett meg az osztrák főváros másik két neves gyűjtőjével, a Wilczekhez hasonlóan lengyel származású Karol Lanckorońskival,³⁵ illetve lányával, Karolina Lanckorońskával és Antoine Seilernnel. Az 1920–1930-as éveknek ezek a művelt bécsi arisztokratái nemcsak érdeklődtek a bécsi iskola eredményei, módszerei iránt, hanem gyűjtőkként és szakemberekként egyaránt alkalmazták is legjobb tanítványait. Az osztrák grófi családból Londonban született Antoine Edward Seilern und Aspang utóbb – még jó néhány bécsi ismerőseivel együtt – Wilde angliai életében is szerepet játszott.³⁶

A körülmények arra utaltak, hogy Wilde bécsi egyetemi karrier előtt állt. Csakhogy fő támogatója, Dvořák professzor 1921 februárjában, negyvenhét évesen két szemeszter között váratlanul meghalt. Halála egzisztenciálisan is komoly nehézségek elé állíthatta Wildét. Bár hivatalosan még a Szépművészeti Múzeum szabadságolt munkatársa volt, a Tanácsköztársaság bukása után kialakult politikai helyzet bizonytalanná tette, tudja-e folytatni pályáját Magyarországon. Kollegáját, Pogány Kálmánt, aki vele együtt vett részt többek között a muzeális műkincseket szocializáló bizottság munkájában, illetve a köztulajdonba vett műkincsek első kiállításának megrendezésében, 1919 szeptemberében letartóztatták, 1920-ban pedig elbocsátották a múzeumból. Antal Frigyes, a Művészeti és Múzeumi Direktórium elnöke még 1919-ben elhagyta az országot, és a Tanácsköztársaság alatt képviselt politikai nézeteiért eljárás indult Wilde bátyja, Ferenc ellen is.³⁷

³³ Az Urania német mintára 1897-ben alapított ismeretterjesztő társaság. Nívós előadásait nagy közönség látogatta. Wilde egy levelében megemlékezik Dvořáknak egy ott tartott előadásáról. Idézi: Kókai 2010. i. m. 115.

³⁴ Karl Wilczek (1888–1949) lengyel származású gróf, a két világháború közötti bécsi arisztokrácia komoly műgyűjtőinek egyike, aki az 1920–1930-as években két másik gyűjtővel – Seilernnel és Lanckorońskával – együtt, tevékenységének megalapozására elvégezte a művészettörténetet, és Julius von Schlossernél doktorált 1925-ben. Ld.: Hans Robert Hahnloser: Chronologisches Verzeichnis der aus der „Wiener Schule” hervorgegangenen oder ihr affilierten Kunsthistoriker. Schlosser 1934. i. m. 224. – újabb kiadása: *La Scuola Viennese di storia dell'arte*. A cura di Marco Pozzetto. Gorizia, 1997. 278.

³⁵ Lanckorońskiról többek között Wilde írt nekrológot: Johannes Wilde: Der letzte Humanist. Karl Lanckoroński. *Neues Wiener Tageblatt*, 1933. július 18. 1–2. Ld. lefordítva az *Enigma* 84. számában.

³⁶ Seilernről legutóbb: Ingrid Ciulisová: The Vienna School of Art History and Art Collecting: Count Antoine E. Seilern. In: Ingrid Ciulisová: *Men of Taste. Essays on Art Collecting in East-Central Europe*. Bratislava, 2014. 115–157. Bécsi ismerősei közül a nemzetiszocializmus térhódítása elől Londonba menekült például Otto Pächt (1902–1988), Ernst Gombrich (1909–2001), közvetlen Kunsthistorisches Museum-beli munkatársai közül Gustav Glück, a múzeum igazgatója (1871–1952) és Sebastian Isepp restaurátor (1884–1954), Wilde partnere a festmények röntgenvizsgálatánál.

³⁷ Dr. Wilde Ferenc ügye: Budapest Fővárosi Levéltára, HU BFL - VII.18.d. - 1921 - 13/0682. A Wilde Ferenc elleni eljárásról Bardoly Istvánnak köszönhetően szereztem tudomást.

Dvořák fiatalon, egy izgalmas szellemi-szakmai gondolkör kialakítása közben bekövetkezett halála arra indította kollegáit és tanítványait, hogy kezdeményezzék életművének mihamarabbi kiadását. Indokaik között szerepelt, hogy Dvořák főként tudományos folyóiratokban publikált cikkeihez a nagyközönség nehezen juthatott hozzá, valamint hogy mindenekelőtt tanár volt, aki gondosan kidolgozott és leírt előadásainak szövegei közül csak keveset szánt közlésre. De talán feltételezhető az is, hogy a Strzygowski-Dvořák ellentétben fajsúlyos érvekkel, vaskos kötetekkel akarták megtámogatni hajdani professzoruk véleményét.

A hagyaték sajtó alá rendezésére ketten vállalkoztak: Karl Maria Swoboda és Wilde János. 1924–1929 között a müncheni Piper Verlag jelentette meg az ókeresztény művészettől a nagyrészt Dvořák által kutatni kezdett manierizmusig terjedő időszak írásainak és mindenekelőtt előadásainak szövegét.³⁸ Az első kötetnek valószínűleg az összeállítók adták a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* címet. A következőhöz, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*-hez³⁹ írott közös előszavukban megkísérelték értelmezni professzoruk módszereit és szándékait:

„A *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck* új kiadását – bár első megjelenése óta húsz év telt el – nem kell különösebben megindokolni. Nemcsak azért nem, mert ez Dvořák fő műve, vagy, mert eredetileg a nagyközönség számára nehezen elérhető helyen jelent meg, és régóta elfogyott, hanem mert először vet fel és kísérel megválaszolni módszertanilag, kritikai-történeti alapon olyan kérdéseket, amelyek a németalföldi festészet kezdeteinek megértését elválasztják az egyetemes művészet történetétől. Dvořák művéhez hasonló alapvetés az azóta eltelt időben sem született, noha az újabb kutatás élénk érdeklődést tanúsít a németalföldi festészet kezdetei iránt. A *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck* továbbra is kiindulópontul szolgál minden történetileg gondolkodó ember számára, olyan eszméket kínál, amelyek hozzásegítenek Jan van Eyck művészetének történeti megértéséhez. Történeti az a példa nélküli újdonság, amelyet a művészet egészében korábban sohasem célzott meg, illetve a természet megfigyelésének gazdagsága, annak képessége, hogy a megfigyelt részleteket egységes, hihetetlenül illuzionisztikus hatást keltő kompozíciókká kovácsolja össze, ami már a németalföldi festészet alapművé, a genti oltáron a maga

³⁸ A kötetek megjelenésük sorrendjében: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abend-ländischen Kunstentwicklung*. München, 1924.; *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Mit einem Anhang über die Anfänge der holländischen Malerei*. München, 1925.; *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen I–II*. München, 1927–1929.; *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. München, 1929. Az olasz reneszánszról szóló írások első kötetéről még megjelenése évében Zádor Anna írt recenziót: Zádor Anna: *Geschichte der italienischen Kunst I.* von Max Dvořák. München, 1927. *Archaeológiai Értesítő*, 41., 1927. 241–244. Dvořák egyetlen esetben írt a manierizmusnál későbbi művészetről: 1921-ben előszót Kokoschka grafikáihoz, amelyeket a festő Swoboda feleségéről készített. *Oskar Kokoschka: Variationen über ein Thema*. Wien, 1921.

³⁹ Dvořák 1925. Eredetileg megjelent: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 24. 1904. 161–317., illetve: *Die Anfänge der holländischen Malerei. Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 39. 1918. 51–79.

teljességében bontakozik ki, és az Alpoktól északra kialakuló művészetet több mint egy évszázadra meghatározza. Történeti, noha látszatra a régebbi művészetből hiányoznak a történeti feltételek, mégis ebből alakult ki, és ezért történetileg csak innen magyarázható. Mielőtt Dvořák kifejtette azt az elméletét, hogy Jan van Eyck művészetének gyökerei a korábbi gótikus, elsősorban a 14. századi olasz és francia művészetbe nyúlnak vissza, és ezáltal kimutatta az új naturalizmus és Jan művészetének történeti előzményét, egy biztosan Jannak tulajdonított mű alapján meg kellett teremtenie az Eyck fivérekhez köthető alkotások stíluskritikai besorolását. A feladatnak két része volt. Először el kellett különíteni Jan fivérének, Hubertnek a donációs felirat által meghatározott részét a genti oltár megfestésében, hogy így módon fogalmat alkothasson az idősebb testvér művészetéről. Dvořák kimutatja, hogy Hubert művészete nemcsak egyéni jellegében különbözik Janétól, hanem stílusát tekintve régebbi, az előző nemzedékhez kötődik, ezért azok a képek, amelyek Jan stílusát képviselik, semmi esetre sem tulajdoníthatók Hubertnek, ahogy ez eddig történt. Dvořák a következő lépésben rendszerezi a fivérekkel bármi módon kapcsolatba hozott műveket, aminek eredményeképp a későbbi utánpótlás és téves attribúciók leválasztása után mindössze néhány kép marad. Ezeket stíluskritikai vizsgálat alapján besorolhatjuk a biztosan Jannak tulajdonított képek közé. Egy további csoport, a németalföldi festészet korai művei, amelyek Jan kései periódusából ismert stílusának bizonyos jellegzetességeit mutatják, sok szempontból erőteljesebben kapcsolódnak az előző korszak alkotásaihoz, amiért is a szerző Jan fiatalkori képeinek tekinti őket. Dvořák módszerének alapja, ami a feladat jellegének megfelelően három kérdés köré csoportosítja az Eyck fivérek problémáját – Jan művészetének elhelyezése az egyetemes festészet történetében, elsősorban korának és a középkor azt megelőző szakaszának meghatározottságában, továbbá a fivérek része a genti oltár megfestésében, valamint Jan úgynevezett korai műveinek viszonya bizonyíthatóan kései alkotásaihoz – kijelölte azt az utat, amelyen az őt követő kutatás Eyck művészetének nyomába eredt. Mivel a feladatot a fiatalabb kutatók csak kis mértékben érintették és változtatták meg, elegendő, ha a felsorolt három pont szerint tekintjük át az utóbbi két évtized kutatásainak leglényegesebb újdonságait. Mindenekelőtt Dvořák saját próbálkozásait kell szemügyre vennünk, amelyeknek célja a *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*-ben elért eredmények továbbfejlesztése és kiegészítése volt. A kiegészítésekben kritikával kezelte az újabb kutatásokat és felismeréseket, mégpedig olyan szempontok szerint, amelyek az egyetemes művészettörténet terén végzett további munkáiból adódtak. A fő kérdésre életének utolsó esztendejében *A németalföldi romanizmus történelmi előzményei és gyökerei* című írásában adott még egyszer rövid választ, amely hagyatékából a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* című kötetben jelent meg. A *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*-ben még a naturalizmust tekinti Jan művészete abszolút, azt legtisztább formájában meghatározó elvének, utóbb viszont úgy jellemzi munkásságát, mint ami a »középkor határaihoz« van kötve. Ahol a hit dolgairól van szó, túllép az érzelmi és racionális tapasztalaton. Jan művészetének alapját nem a naturalizmus, hanem elsősorban ezek a »határok« jelentik. »Magasabb törvény, a dolgok értéke, amely az érzelmi feletti hatalmak tiszteletében« gyökerezik – ez áll a

valóság felett. A kép egésze ebben a művészetben még nem valami szubjektív, különböző képzeletbeli tartalmak által meghatározottként, megváltoztathatóként jelenik meg; minden dolgot magasabb nézőpontból, »egy metafizikai összefüggés pusztá aggregátoraként« szemlélünk, és »a világképnek ez a magasabb, transzcendentális egysége éltető erejét lassacskán, csak a 15. században veszíti el.« Eyck művészetének ebben az új értelmezésében Dvořák – korábbi álláspontjától eltérően – a természetábrázolás mikéntjét a középkori idealizmus törvényszerűségei által adottnak tekinti, ami az egész korábbi művészetet meghatározta, és aminek törvényeihez a naturalizmus csak másodikként társult, de megőrizte régebbi kompozícióinak és szereplőinek idealisztikus jellegét. E művek formai magvának transzcendens beágyazottsága azonban egyszersmind magyarázatot ad ennek a naturalizmusnak a mikéntjére, amely – sub specie aeterni – tökéletesen egyenrangúan egyesíti a természet-megfigyelések sokaságát egyetlen képen. Amikor a 15. században ez a transzcendens kötődés megszűnik, vele együtt elvész a naturalizmus e sajátos módja is. Míg a *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*-ben a naturalizmus az egyetlen formaalkotó és -meghatározó erő, itt most már pontosabban lehet felmérni Eyck művészetének és naturalizmusának alapvető jellegzetességét, amennyiben e naturalizmus határait egy másik, formát alkotó és feltételező alapelvvel szembeállítva lehet megvonni. Ezáltal egyszersmind pontosabban körül lehet írni Eyck és a középkori művészet kapcsolatát, és meg lehet ragadni azt a momentumot, amely elválasztja a későbbi németalföldi művészettől, és ki lehet jelölni az Eyck utáni németalföldi művészet történeti megismerésének irányát. Ebben az új megközelítésben minden bizonnyal az a legfontosabb, hogy Jan van Eyck művészetének normái függetlenek a naturalizmustól, mint művészeti öncélról, épp ellenkezőleg: stílusképző erők, a naturalizmus pedig ezek által a normák által kapja meg sajátos jellegét. E sajátos jelleg fogalmi meghatározása, egyszersmind levezetése és értelmezése Eyck művészetének formavilágából – ez a legfontosabb eredmény, ami a kötet megjelenése óta az egész Eyck-probléma tanulmányozásában bekövetkezett. Dvořák gondolkodásának következetességét jellemzi, hogy már a *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*-ben azt az elméleti feladatot tűzi maga elé, hogy a festő naturalizmusának sajátos jellegét az adott történeti kornak megfelelően határozza meg: »nincs naturalizmus, amely a természetet ne egy bizonyos történeti kor és egy abban működő alkotó médiumán keresztül látná«. E követelmény megvalósítása csak akkor vált lehetővé, amikor Dvořák leszámolt egy állandóan fejlődő naturalizmussal, mint a művészet alkotó hajtóerejével, illetve a művészettörténet formafejlődési felfogásával, és hozzálátott, hogy a formákat és a változásukat jellemző fogalmakat annak a korszaknak a szellemtörténeti helyzetéből bontsa ki, amelynek művészetét ebből a helyzetből lehet a legjobban meghatározni és megmagyarázni. Ezek a feltételek alapozták meg a gótikus művészet történetének az ugyancsak a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* kötetben megjelent összefoglalását *Idealizmus és naturalizmus a gótikus szobrászatban és festészetben* címen. Dvořák itt a középkor spirituális jellegéből határozza meg a korszak gondolkodásának lényegét és idealisztikus formaprincípiumainak történeti jelentőségét, ami történeti hatékonyságát biztosította. A tanulmányban Jan van Eyck művészetét azonban lényegileg még a natu-

ralizmus szempontjából vizsgálja, amit a középkorban alárendelt szerepével ellentétben Jan művészete »egyedül érvényes princípiumá«-nak tekint. De már ugyanebben a tanulmányban kísérletet tesz arra, hogy meghatározza Eyck művészetének azokat a formai sajátosságait, amelyeknek léte és hatékonysága a középkori spiritualizmussal való kapcsolatával magyarázható, és sajátos jelleget biztosít naturalizmusának. Eyck festészetének immateriális lényege bizonyítja, hogy művészetének gyökerei a középkori spiritualizmusba nyúlnak vissza. Alakjait nem életteli cselekvések és az azokat reprezentáló fizikai kapcsolatok fogják össze kompozícióvá, hanem részvételük egy szellemi közösségben, amely a szinte mozdulatlanul egymás mellé sorakoztatott szereplőket egymáshoz és a nézőhöz köti, elsősorban a megvilágítás, a fény, mint a természet ábrázolásának forrása által. E kapcsolódási pontok ellenére gondolkodásának ebben a szakaszában Dvořák összeegyeztethetetlennek érzi az idealisztikus normákat és az új naturalizmust. A két formaprincípiumot még úgy látja, hogy »Jan lerombolta a képi megjelenítés régi, idealisztikus normáit, mert nem feleltek meg a művészet és a természet új szellemi helyzetének. Következésképpen természeti stúdiumokkal helyettesítette őket.« A régi idealisztikus felfogás maradványait Jan képein Dvořák azzal magyarázza, hogy a festő új programját kizárólag szubjektív alapokra helyezte, megvalósításában azonban még nem tudott teljes mértékben elszakadni a középkor szemléletétől. Dvořák csak a romanizmusról szóló, már említett tanulmányában jut el arra a megoldásra, amelyben Jan művészetének valamennyi jellegzetessége megtalálja a helyét. Ezzel megteremtí annak gondolati alapját, hogy Jan alkotásait a bennük rejlő művészi elvekből lehessen megmagyarázni.”⁴⁰

A KUNSTHISTORISCHES MUSEUM KUSTOSA

1923 júniusában Gustav Glück, a Kunsthistorisches Museum igazgatója a múzeum velencei képeinek rendezésére alkalmazta Wilde Jánost. Az igazgató az első időktől kezdve bevonta az újonnan jöttet a képtárban folyó munkákba, lehetőséget adott a velencei reneszánsz néhány problematikus alkotásának kutatására, és megbízta, hogy írja le a gyűjtemény többször is megjelent katalógusában a 15–16. századi olasz képeket.⁴¹ (Az 1938-ig tartó időszak alatt Wilde 1925–1926-ban a római Bibliotheca Hertziana ösztöndíjasa volt, többek között Rudolf Wittkowerrel együtt. De egy csoportkép tanúsága szerint 1930-ban is Rómában kellett tartózkodnia.)⁴² (4. kép) A Kunsthistorisches Museum képtárának alapja Lipót

⁴⁰ Dvořák 1925. i. m. Karl M. Swoboda és Johann Wilde bevezetője, XI–XVI. Ford. Körber Ágnes. A szövegben említett *A németalföldi romanizmus történelmi előzményei és gyökerei* magyarul megjelent Max Dvořák: *A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok*. Vál. és utószó: Radnóti Sándor. Budapest, 1980. 215–224., illetve *Idealizmus és naturalizmus a gótikus szobrászatban és festészetben* i.m. 37–117.

⁴¹ *Italianische Bilder des XV. und XVI. Jahrhunderts. Katalog der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*. Hrsg. Gustav Glück. Wien, 1928., 3. stark erweiterte Aufl. 1931.

⁴² *100 Jahre Bibliotheca Hertziana. Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Die Geschichte des Instituts 1913–2013*. Hrsg. Ebert Schiffer unter Mitarbeit von Marieke von Berstoff. München, 2013.



4. Csoportkép a Bibliotheca Hertziana (Palazzo Zuccari) teraszán 1930. október 17-én. Álló sor: Erich Wiese, Ludwig Schudt, Fleischer Gyula, Werner Körte, Hans Posse, Harald Keller, Fritz Baumgart, Rudolf Wittkower; ülő sor: Wolfgang Fritz Vollbach, Ernst Steinmann, Emil Waldmann, Alfred Körte, Johannes Wilde, Richard Hamann

Vilmos főherceg, németalföldi helytartó gyűjteménye, aki az angol forradalom idején – kihasználva a gyűjtés számára kedvező politikai helyzetet – olasz képeket vásárolt Buckingham és Hamilton hercegtől, majd 1647 és 1656 között Antwerpenben és Brüsszelben németalföldi és kortárs flamand festményeket vett.⁴³ A közel másfélezer művet számláló anyagot eleinte a herceg flamand udvari festői gondozták, majd Brüsszelben ifj. David Teniers festő (1610–1690) felügyelete alá került. 1651–1653 között Teniers tizenegy képen örökítette meg a herceg galériáját, közöttük a nagyméretű, Bécsbe került ábrázoláson és annak három további

⁴³ A Kunsthistorisches Museum gyűjteménytörténetéről legutóbb: Debora J. Meijers: *The Kaiserlich Königlich Gemäldegalerie in Vienna seen from an international perspective; its architectural setting and museological embedding*. In: 2. Europäische Museumskulturen um 1800. Hrsg. Gudrun Swoboda et al. Wien, 2013. 384–405. Lipót Vilmos gyűjteményéről: Garas, Klára: *Die Entstehung der Galerie Leopold Wilhelm. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. 27. 1967. 39–80.

változatán. A 17. század egyik legnagyobb gyűjteményét 1659-ben gondosan katalogizálták, 1660-ban Teniers *Theatrum Pictorium* címen pedig saját költségén, 244 rézkarccal reprodukálta a képek egy részét – többnyire olasz festményeket.⁴⁴

Teniers Lipót Vilmos gyűjteményével együtt Bécsbe került „galériaképe” inspirációt jelentett Wilde számára. A festménynek ezen a verzióján olyan részleteket talált, amelyek két alapvető felfedezéshez segítettek hozzá: Antonello da Messina *Pala di San Cassiano*-jának rekonstrukciójához és Giorgione *Három filozófusa* első kompozíciójának felismeréséhez és lehetséges értelmezéséhez.⁴⁵ De a kép müncheni változata egy női portré, a *Laura* Giorgione életművébe sorolását is igazolta. (Ebben a technikai vizsgálaton és a Teniers-kép alapos megfigyelésén kívül természetesen meghatározó szerepe volt a festmény hátoldalán felfedezett és értelmezett feliratnak.)⁴⁶ Teniers „galériaképe” és a róla, valamint a három hasonló ábrázolásról készült kisméretű másolatok (a festmény részletei) adták az egyik támpontot Wilde kutatásaihoz, de a képtárban végzett munkájának volt egy nagyon jelentős tárgyi és személyi segítsége, a műtárgyak röntgenvizsgálata, illetve a múzeum neves restaurátora, Sebastian Isepp.⁴⁷

A festmények röntgensugárral történő vizsgálata nem volt teljesen új módszer, használatát a múzeumi munkában Max Dvořák ajánlotta Gustav Glücknek. Az átvilágítást eleinte az egyetem Röntgenologisches Institutjában hajtották végre, de a múzeum rövidesen laboratóriumot rendezett be, hogy a festményeket házon belül tanulmányozhassák.⁴⁸ Wilde a művészet technikai iránti érdeklődésének, anyagismeretének és a restaurátor Isepp kitartásának köszönhetően a bécsi múzeum lett ennek a képvizsgáló módszernek a bölcsője.⁴⁹ Segítségével ismerte

⁴⁴ Hans Vlieghe: *David Teniers the Younger. (1610–1690)*. Turnhout, 2011. A *Theatrum Pictorium*-ról: *David Teniers and the Theatre of Painting*. Ed. Ernst Vegelin van Claerbergen. Courtauld Institute of Art, Galleries. London, 2006.

⁴⁵ Johann Wilde: Die „Pala di San Cassiano” von Antonello da Messina. Ein Rekonstruktionsversuch. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 3. 1929. 57–72. – magyar fordítása az *Enigma* jelen számában; Uő.: Röntgenaufnahmen der „Drei Philosophen” Giorgiones und der „Zigeunermadonna” Tizians. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 6. 1932. 141–154. – magyar fordítását ld. az *Enigma* jelen számában.

⁴⁶ Johannes Wilde: Ein unbekanntes Werk Giorgiones. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 52. 1931. 91–100. Ugyanerről a képről egy előadásának szövege jelent meg az *Uraniában*. Uő.: Giorgione Laura im Kunsthistorischen Museum. *Urania*, 1. 1934. 266–267.

⁴⁷ Ulrik Runeberg: Immigrant Picture Restorers of the German-speaking World in 1930s to the Post-War-Era. *Art in Exil in Britain 1933–1945: Politics and Cultural Identity*. Eds. Shulamit Behr, Marian Malet. Amsterdam, 2005. 335–355.

⁴⁸ Ludwig Baldass – Ernst H. Buschbeck: Geschichte der Wiener Gemäldegalerie in den Jahren 1911–1931. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 1931. 1–32.

⁴⁹ Gustav Glück, a múzeum igazgatója Wildéről szólva külön kiemelte magas szintű technikai tudását és restaurátori ismereteit: „ganz ungewöhnliche Kenntnisse der Restauriertechnik” – idézi Shearman 1984. i. m. 20. lábjegyzet.

fel például Wilde, hogy a Lipót Vilmos gyűjteményéből származó, Tizianónak tulajdonított férfiképmás festékrétege alatt egy fiúportré rejtőzik.⁵⁰

1931 elején Wilde a bécsi Holzknecht Institut és a Kunsthistorisches Museum képviselőjében részt vett Rómában egy nemzetközi múzeumi konferencián, ahol művészettörténészek és restaurátorok tárgyalták meg, milyen technikai eszközökkel lehet alaposabb ismereteket szerezni a műtárgyak korábbi állapotáról, átfestésükről, többszörös javításukról.⁵¹ A konferencián tartott előadása Magyarországon is felkeltette az érdeklődést. A *Műgyűjtő* a Krónika rovatában a következőket írja: „A legutóbbi római nemzetközi múzeumi konferencián világszenzációt keltettek dr. Johannes Wilde bécsi művészettörténésznek, a Holzknecht-Institut tagjának röntgenológiai kutatásai. Tárgyilagosa meg lehet a világsajtó nyilatkozataiból állapítani, hogy ez a kutató valósággal forradalmasította a művészettörténelmet, a művészet-tudományt, a művészi lélektant, a restaurálás tudományát s még egy sor más tudományágat. Az ő tervei alapján Siemens és Halske által épített röntgenkészülék ma egyedül áll a világon s valósággal biológiai módszert visz a műtárgyak létrejöttének, életének és elmúlásának vizsgálatába. Tizennyolc nemzet képviselői vitték világgá dr. Johannes Wilde megdöbbentő kutatási eredményeit. Dr. Johannes Wilde neve tíz év előtt dr. Wilde János volt, és magyar múzeumi őr volt. Nem volt kár, hogy ezt a tehetséget is külföldre kényszerítették?”⁵²

Wilde a velencei reneszánsz festészet területén nemcsak a két Giorgione-képpel foglalkozott, hanem Domenico Mancini (1500 körül) kapcsán a késő reneszánsz kevésbé neves mestereinek körében is igyekezett új attribúciókat megalapozni.⁵³ Velencei témát választott a Petrovics-émlékkönyvbe írott – magyar nyelven is publikált – cikkéhez, de kisebb kötetnek beillő kritikát jelentetett meg egy 1937-es Tintoretto-kiállításról is.⁵⁴

Az első képek egyike azonban, amely a Kunsthistorisches Museum raktárában felkeltette az érdeklődését, sem eredetét, sem stílusát, sem témáját tekintve nem kapcsolódott kutatási területéhez. Egy uralkodó-sorozatban bukkant rá arra az

⁵⁰ Johannes Wilde: Zwei Tizian-Zuschreibungen des 17. Jahrhunderts. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 8. 1934. 161–172.

⁵¹ A restaurátor-konferenciáról a *The Vienna Herald* jelentetett meg rövid cikket az 1931. február 28-i számában.

⁵² [n. n.]: A legutóbbi római múzeumi konferencián... *A Műgyűjtő*, 5., 1931, 2. 49. A cikk nem véletlenül nevezi Wildét osztrák művészettörténésznek; 1927-ben megkapta az osztrák állampolgárságot.

⁵³ Johannes Wilde: Die Probleme um Domenico Mancini. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 7. 1933. 97–136.

⁵⁴ Johannes Wilde: Wiedergefundene Gemälde aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 4. 1930. 245–266. – vö. Garas 1968. i. m. 181–278.; Wilde János: Néhány velencei női képmás a renaissance korából. *Petrovics Elek emlékkönyv. Hommage à Alexius Petrovics*. Budapest, 1934. 80–86., 206–212.; Johannes Wilde: Die Mostra del Tintoretto zu Venedig. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 7. 1938. 140–153.

arcképre, amelyet a magyar kutatás azóta is – kisebb-nagyobb ingadozással – Zsigmond német-római császár és magyar király egyetlen hiteles portréjának tart.⁵⁵

Wilde tizenöt évet töltött a Kunsthistorisches Museumban (ebből hét évet a képtár vezetőjeként), és pontosan ugyanilyen számú cikke jelent meg javarészt a múzeum anyagáról. A munkásságából kirajzolódó következetesség arra utal, hogy még bőven talált volna magának tennivalót a bécsi képtárban. Ismét a politika szólt bele az életébe. Az Anschluß után felesége, Gyárfás Júlia (1895–1970) zsidó származása miatt felmentették állásából,⁵⁶ és mindketten arra kényszerültek, hogy elhagyják Ausztriát és Hollandián keresztül Angliába menjenek.

„A MICHELANGELO KUTATÁST KÉT MAGYAR HATÁROZTA MEG”

Az íratlan szakmai vélekedés szerint a megállapítást Artur Rosenauer (1940) tette, aki évtizedekkel később ugyanannak a bécsi művészettörténeti tanszéknek a hallgatója, majd professzora volt, ahonnan a 20. századi Michelangelo-kutatás két jeles figurája, Tolnay Károly és Wilde János elindult.

Bár disszertációnak egyikük se Michelangelót választotta – Wilde az olasz rézkarc kezdetét térképezte fel, Tolnay pedig Hieronymus Boschról írt –, mindkettejük bibliográfiájában hamarosan megjelent a nagy téma.⁵⁷ A jelek szerint az 1920-as években hosszabb időt töltöttek Rómában, talán olykor együtt is. Legalább egy visszaemlékezés szerint „1925-ben még együtt vizsgálták elragadtatva a Sixtusi kápolna [!] freskóit.” Az utóbb – vagy már akkor is? – „egymásra némileg féltékeny tudóstársak” a későbbiekben többször találkoztak és leveleztek egymással.⁵⁸ Még Tolnay első cikke előtt, 1927-ben és 1928-ban Wilde két folyóiratban publikált írást Michelangelóról,⁵⁹ a bécsi években azonban elfoglalták azok a lehetőségek, amelyeket a Kunsthistorisches Museum nyújtott. A képtár műveiről vagy

⁵⁵ Johann Wilde: Ein zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 4. 1930. 213–222., 227–236. – vö.: *Sigismund rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*. Szerk. Takács Imre. Budapest-Luxemburg, 2006. 153–154.

⁵⁶ Verordnung zur Neuordnung des österreichischen Berufsbeamtentums 3. par. – [www.ns-quellen.at](http://www.ns-quellen.at/materialien/nationalsozialismus/rechtsgesetzblatt/31_05_1938). Materialien zum Nationalsozialismus, Rechtsgesetzblatt, 31. 05. 1938.

⁵⁷ Johann Wilde: Zur Kritik der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen. *Belvedere*, 11. 1927. 142–147., illetve: Charles de Tolnay: *Die späten architektonischen Projekte Michelangelos*. Hamburg, 1929.

⁵⁸ Lackó Miklós: Tolnay Károly és szellemi kapcsolatai. *A tudománytól a tömegkultúráig. Művelődéstörténeti tanulmányok 1890–1945*. Szerk. Lackó Miklós. Budapest, 1994. 77. – Wilde János egy 1936-ban Tolnay Károlynak írt levele alapján – Casa Bounarroti; Wilde levelezésének egy része a Courtauld Institute of Art tulajdonában, a School of Slavonic and East European Studies (SSEES) Library, University College Londonban van: <http://www.ssees.ucl.ac.uk/archives/widitem.htm>.

⁵⁹ Johann Wilde: Zwei Modelle Michelangelos für das Julius-Grabmal. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 2. 1928. 199–218.; Uő.: Due modelli di Michelangelo ricomposti. *Dedalo*, 8. 1927–1928. (1928). 653–671.

a hozzájuk kapcsolódó problémákról közölt több mint tucatnyi cikkel szemben csupán két Michelangelo-írás szerepel.⁶⁰ Gyökeresen megváltozott a helyzet, amikor arra kényszerült, hogy áttelepüljön Londonba. Járt már korábban is az angol fővárosban: 1930-ban és 1931-ben. Az első évben egy nagy reneszánsz kiállítását nézett meg a Royal Academyben (amelynek anyagában bőségesen képviseltette magát a grafika), de volt a British Museum grafikai gyűjteményében és a Royal Libraryben is. A helyszínek arra utalhatnak, hogy elsősorban Michelangelo és köre rajzai iránt érdeklődött.

Wilde és felesége hivatalosan a National Gallery meghívására érkezett 1939-ben Londonba, és amikor némi kitérő – az 1940–1941-es kanadai internálás, illetve a II. világháború idején a műtárgyaknak a wales-i Aberystwyth-be mentése – után végleg letelepedhetett Londonban, a már korábban megismert Arthur Ewart Popham mellett részt vett a windsori királyi gyűjtemény 15–16. századi olasz rajzkatalógusának összeállításában. A következő években – immár egyedül – ugyancsak egy katalóguson dolgozott: a British Museum Michelangelo és köréhez kapcsolódó lapjainak a feldolgozásán.⁶¹ Tárgyleírásai a forráskutatásnak és az anyagismeretnek olyan intenzitásáról árulkodnak, ami az angol kutatást addig nem jellemezte – hívta fel a figyelmet Wilde nagyon precíz, minden szálát az eredetig követő munkájára egy előadásában John Shearman. A *Michelangelo and his Studio* katalógust megjelenésekor pozitívan fogadták. A *The Burlington Magazine* 1953. szeptemberi, illetve novemberi számában Otto Kurz, majd Martin Robertson kritikája jelent meg, de írtak róla a napilapok (*The Times*, 1953. április 15.), és a *The New Statesman and Nation* 1953. május 16-i száma, amire Ferenczy Béni, a család régi barátja hívta fel Wilde bátyjának a figyelmét.

„Kedves Feri – a „The New Statesman and Nation” 1953. május 16-diki számában Jancsi Michelangelo rajzairól szóló könyvéről *egyetlenül magasztaló* – bár rövid kritika olvasható. Ezt Hatvany Lajos nekem *kölcsönadta* – ha Téged érdekel, *illetőleg neked nincs meg ez a szám* (vagy elkerülte a figyelmedet sat.) szeretném neked tovább kölcsönözni pár napra csak, mert be akarom vinni ezt a kritikát a múzeumba, hogy ők (Wájer [!], Genthon)⁶² hozassák meg a könyvet magát. Nekik most erre van lehetőségük. Annál kíváncsibb volnék a könyvre magára, mert T.

⁶⁰ Johann Wilde: Eine Studie Michelangelos nach der Antike. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 4. 1932–1934. (1934). 41–64. – magyar fordítását ld. az *Enigma* jelen számában. Uő.: Der ursprüngliche Plan Michelangelos zum Jüngsten Gericht. *Die Graphischen Künste*, 1. 1936. 7–11.

⁶¹ Arthur Ewart Popham: *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*. London, 1949.; Johannes Wilde: *Italian drawings in the Department of Prints and drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio*. London, 1953.; Shearman 1984. i. m. 21. lábjegyzet.

⁶² Vayer Lajos (1913–2001) 1935–1955 között a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának munkatársa, illetve főigazgató-helyettes. Genthon István (1903–1966) 1945–1948 között a Szépművészeti Múzeum főigazgatója, majd a Modern Képtár vezetője.

Inóval⁶³ szembe állítja Jancsit és Jancsinak nyújtja át hódolattal, a győzelem bábérját. Holott evidens, hogy ez az újság aztán mindenképpen megvesztegethetetlen és ráadásul akarattal szürke és kicsit blasiert is.

ölel Béni

Nagyon kérlek válaszolj, mert úgy 1-2 hét múlva vissza kell adjam a cikkeket.”⁶⁴

1944-től haláláig Wilde kizárólag Michelangelóról szóló tanulmányokat publikált, gyakori előadásainak is sokszor ő volt a témája. (1950–1958 között a londoni egyetem professzoraként viszont elsősorban a velencei festészetet választotta témájául, ami a különböző helyeken kisebb-nagyobb változtatásokkal megismételt előadásaira is vonatkozik.) Fontos témákat boncolgatott: rekonstruálta a firenzei Nagytanács épületének azt a termét, amelyet eredetileg Michelangelónak és vetélytársának, Leonardónak a falképeivel szándékoztak díszíteni. Egy további cikket, a *Michelangelo and Leonardót*, a két művész összehasonlításának szentelte, de megkísérelte előhívni a múlt homályából a Palazzo Vecchio falain csak részleteiben megvalósult, majd hamarosan elpusztult két freskót, az *Anghiari* és a *Cascina csatát*.⁶⁵

A *Cartonetti by Michelangelo*, amelynek alapja egy korábbi előadása, a *Drawings presented by Michelangelo to his Friends*, a műhelytársaival való együttműködést dokumentálja. A témát Wilde fontosabbnak látta, mint ahogyan erről a modern Michelangelo-irodalom nyilatkozott.⁶⁶ 1978-ban, halála után tanítványai, John Shearman és Michael Hirst hat, Michelangelóról szóló előadását köteté szerkesztették. Az összeállításból a forrásoktól kezdve utolsó harminc évének munkásságáig teljes kép kerekedik ki Michelangelóról – azzal a lényegre törő szűkszavúsággal, ami Wilde valamennyi leírt sorát jellemzi.⁶⁷

Hozzávetőleg ugyanazokban az években, 1943 és 1960 között Charles de Tolnay Princetonban megírta és kiadta ötkötetes Michelangelo-monográfiáját, a téma mindmáig alapvetőnek tekintett művét.⁶⁸ Nincs művészettörténész, aki Michelangelóról írva elsőként ne rá hivatkozna. Ettől csak William W. Wallace 1995-ben kiadott ötkötetes szövegválogatása tér el, aki – némiképp a *The New Statesman and*

⁶³ Tolnay Károly beceneve Wilde baráti körében.

⁶⁴ Ferenczy Béni levelezőlapja Wilde Ferencnek, 1953. június 16-i postai bélyegzővel. Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Adattár, ltsz.: 12734.

⁶⁵ Johannes Wilde: The Hall of the Great Council of Florence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7. 1944. 65–85.; Uő.: Michelangelo and Leonardo. *The Burlington Magazine*, 95, 1953. 65–77. – magyar fordítását ld. az Enigma jelen számában.

⁶⁶ Johannes Wilde: Cartonetti by Michelangelo. *The Burlington Magazine*, 101. 1959. 370–381. – vö. Uő.: *Drawings presented by Michelangelo to his Friends*. Gépirat kézírásos javításokkal. Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Adattár, ltsz.: 12473. lapszámozás nélkül.

⁶⁷ Wilde 1978.

⁶⁸ Charles de Tolnay: *The Youth of Michelangelo*. Princeton, 1943.; *The Sistine Ceiling*. Princeton, 1945.; *The Medici Chapel*. Princeton, 1948.; *The Tomb of Julius II*. Princeton, 1953.; *The Final Period: Last Judgement. Frescoes of Pauline Chapel. Last Pietis*. Princeton, 1960.

Nation korábban idézett cikkét, illetve Ferenczy Béni levelezőlapját követve – Wildének „nyújtja át a hódolattal, a győzelem babérját”. Wallace öt kötetet állított össze az angol nyelven megjelent Michelangelo irodalomról. Ebben három tudós képviseli a német kutatást: Charles de Tolnay, Erwin Panofsky és Wilde János. S míg Tolnaytól Wallace egy írást választott, addig Wildétől hetet vett fel a válogatásba.⁶⁹

AZ UTOLSÓ MŰ – WILDE HAGYATÉKA

Az utolsó vállalkozás, amelynek munkálataiba Wilde bekapcsolódott, mintegy egész pályáját leképezi: Antoine E. Seilern gróf olasz gyűjteménye néhány kiemelkedő darabjának katalógizálása. A feladat kötődött fiatalkorához, Bécshez, a bécsi iskolához, az olasz festészethez, ami a Kunsthistorisches Museumban volt kutatási területe, illetve amiről Londonban és másutt előadások sorozatát tartotta, és nem utolsósorban a precíz munkamódszerének megfelelő katalógizáláshoz, első két angliai munkájához.

Antoine Seilern (1901–1978) nagyon fiatalon, a húszas éveiben Bécsben kezdett gyűjteni. Tevékenysége nem szorítkozott csak festészetre és grafikára; jelentős kínai bronz- és kerámiagyűjteményt, sőt egy etruszk vázát is magáénak mondhatta. Az ösztöndíjjal jeles arisztokrata gyűjtőktől, Karl Lanckorońskitól, illetve Karl Wilczekktől kapta. Valószínűleg Wilczek volt az is, aki rábeszélte, hogy foglalkozzék komolyabban művészettörténettel. Így került kapcsolatba Wilde Jánossal, illetve jutott utóbb arra az elhatározásra, hogy beiratkozik a bécsi egyetem művészettörténeti tanszékére.⁷⁰ Wildét két szerepkörben is megtaláljuk a gróf mellett: eleinte magántanárra volt, majd egyre inkább szakértőként vett részt a gyűjtemény gyarapításában. Az Anschluß után az osztrák-brit állampolgárságú Seilern Londonba szállította gyűjteményét, és továbbra is tartotta a kapcsolatot azokkal a Bécsben megismert szakemberekkel (sőt minden módon segítette is őket), akik ebben az időben már szinte kivétel nélkül Angliában éltek.⁷¹ Közöttük volt Wildén kívül a restaurátor Sebastian Isepp is.

Immár Angliában Seilern művészettörténészek – Wilde, Fritz Grossmann, Jan van Gelder és Michael Kitson – segítségével elkezdte katalógizálni gyűjteményét.⁷² Az 1955–1971 között megjelentetett kötetekhez írott előszóban többször is méltatja fő segítőtje és barátja érdemeit. Már a flamand festészetet összefoglaló első katalógus előszavában is kitér arra, hogy gyűjteményének egyik fő büszkeségét, a Flémalle-i Mester: *Krisztus sírjátétele és feltámadása triptychonját* (ún. Seilern triptychon, 1410–1420 körül; The Courtauld Institute of Art, Gallery) kizárólag Wilde segítségével lehetett megfelelően értelmezni. De ugyanitt szót ejt arról is, mit jelentett

⁶⁹ William E. Wallace: *Michelangelo. Selected Scholarship in English*. I–V. New York, 1995.

⁷⁰ *La Scuola Viennese di storia dell'arte* 1997. i. m. 276–282.

⁷¹ Ciulisová 2014. i. m. 115–157.

⁷² Fritz Grossmann (1902–1984), a bécsi művészettörténeti iskolában tanult, Rubens kutató. Jan van Gelder (1903–1980), a 17. századi holland festészet kutatója. Michael Kitson (1926–1998), Claude Lorrain kutató, a Courtauld Institute of Art egykori igazgatóhelyettese.

barátja segítése gyűjtő munkájában.⁷³ „Nagy megtiszteltetés számomra, hogy ez alkalommal kifejezhetem legmélyebb hálámat hosszú évek rendíthetetlen barátságáért. [...] Sok-sok esztendőn át valamennyi gyűjteményembe kerülő tárgyat megvitattam vele [...] Mindig megingathatatlanul hittem a véleményében – amire meg is kaptam a visszaigazolást. Mielőtt megvásároltam egy tárgyat, szinte minden alkalommal megfontoltam az ítéletét, és sohasem bántam meg. Gyűjteményem értékét nagyban fokozták tanácsai.”⁷⁴ Amikor Seilern a katalógus munkálatait tervezte, Wilde maga vállalkozott, hogy saját szűkebb szakmai területéhez, a velencei festészethez, nevezetesen egy Tiziano képhez, illetve Michelangelo két rajzához leírást ad az *Italian Paintings and Drawings at 56 Princes Gate, London SW7* kiegészítő kötetébe. A leírások a kutató életének utolsó évében, 1969-ben láttak napvilágot.

De Seilern gyűjteményével kapcsolatban más érdemei is voltak Wildének. A gróf, aki talán egy esettől eltekintve nem kölcsönzött műtárgyat kiállításokra (akkor két Michelangelo rajzot, ugyancsak Wilde rábeszélésére), és kevés embernek biztosított hozzáférést gyűjteményéhez, egyetemi oktató barátjának rendszeresen engedélyezte, hogy tanítványaival a helyszínen tanulmányozhassa az alkotásokat.. Ezzel Wilde – több más módszer mellett – a bécsi iskolának azt a hagyományát plántálta át Angliába, ami előírta, hogy az oktatás részévé tegyék a közvetlen kapcsolatot a tárgyakkal.⁷⁵ A Courtauld Institute of Art-ra hagyományozott gyűjteményből először Seilern halála után, 1981-ben rendeztek kiállítást; katalógusát az elhunyt asszisztense, Wilde egykori tanítványa, Helen Braham állította össze.⁷⁶

Seilern és Wilde kapcsolatából, ha kis mértékben ugyan, de a kortárs magyar művészet is profitált. A gróf minden bizonnyal Wilde révén ismerkedett meg Ferenczy Bénivel, aki baráti viszonyban volt a Wilde családdal. Ezen a csatornán juthatott a Courtauld grafikai gyűjteményébe Seilern tulajdonából egy-egy Ferenczy által rajzolt karácsonyi, illetve húsvéti levelezőlap 1955-ből, egy pedig 1962-ből.

⁷³ *Flemish Paintings and Drawings at 56 Princes Gate, London SW7*, 2 vol. London, 1955.; *Italian Paintings and Drawings at 56 Princes Gate, London SW7*, 2 vol. London, 1959.; *Paintings and Drawings of Continental Schools Other than Flemish and Italian at Princes Gate 56, London SW7*. London, 1961.; *Flemish Paintings and Drawings at 56 Princes Gate, London SW7*, Addenda, 2 vol. London, 1969.; *Italian Paintings and Drawings at 56 Princes Gate, London SW7*, Addenda 2 vol. London, 1969. A különös címadás, amely a gyűjtő neve vagy egy fiktív elnevezés helyett Seilern lakáscímét tünteti fel, arra utal, hogy a gróf nem akarta nyilvánosságra hozni, hogy ő a gazdag gyűjtemény tulajdonosa. Végredeletében, amelyben gyűjteményének jelentős részét a Courtauld Institute of Art-ra hagyta, szintén kikötötte, hogy „nevem semmiképp sem szerepelhet gyűjteménnyel kapcsolatban... semmi módon nem szolgálhatja emlékem fenntartását.” Seilern 1972. november 3-i végrendeletéből. London, The Courtauld Institute of Art, The Count Seilern Archive. Idézi Ciusilová, 2014. 136–137., 143., 38. lábjegyzet

⁷⁴ *Flemish Painting and Drawings at 56 Princes Gate, London, SW7*. Seilern előszava, 1954. január 21.

⁷⁵ Ciusilová 2014. i. m. 156.

⁷⁶ *The Princes Gate Collection*. Introduction by Helen Braham. Courtauld Institute of Art, Galleries. London, 1981.

1935–1938-ból való a Rubens-gyűjtő Seilern gyűjteményébe került két vázlat a flamand festő nyomán és további grafikák.⁷⁷

Wilde első angliai éveit bizonytalanság jellemezte. Eleinte Kenneth Clark vendége volt, majd Seilern támogatását élvezte.⁷⁸ 1942-től kezdett Angliában előadásokat tartani, és 1947-ben kapott kinevezést a Courtauld Institute of Art-ba, az 1930–1940-es években az elsősorban Németországból és Ausztriából emigrált művészettörténészek menedékébe. A Courtauld igazgatóhelyetteseként, majd 1950-től 1958-as nyugdíjazásáig egyetemi előadóként, illetve professzorként publikációi mellett fáradhatatlanul írta-tartotta egyetemi és egyéb előadásait, készítette céduláit további kutatási témákhoz. Megbecsült tanárként és kollegaként 60. születésnapjára tanítványai és kollegái cikkgyűjteményt állítottak össze, amely azonban nyomtatásban nem jelent meg. A kézirat nagy valószínűséggel Londonban maradt, a Szépművészeti Múzeum könyvtárának adattárában csak a tervezett két kötet Wilde kézírásával lemásolt tartalomjegyzéke található.⁷⁹ Hetvenedik és nyolcvanadik születésnapjára

⁷⁷ Ferenczy Béni: Két éneklő alak. G 1978.PG.97; uő.: Vázlat Rubens „Vénusz ünnep”-éhez. D.1978.PG.282; uő.: Madár. G.1978.PG.98; uő.: Equilibre (sic) european. D.1978.PG.283; uő.: Női fej. D.1978.PG.278; uő.: Menekülés Egyiptomba. D.1978.PG.431. uő.: Vázlat Rubens nyomán. D.1978.PG.281; uő.: Ferenczy Béni felesége. D.1978.PG.280. uő.: Andrea Gritti dózse. D.1978.PG.433; uő.: Terv lipicai bronzlovashoz. D.1978.PG.433; uő.: Tanulmány lovasszoborhoz. D.1978.PG.283; uő.: Tanulmány lovasszoborhoz, D.1978.PG.285. Seilern révén került a másik Ferenczy-testvér, Noémi egy faliszőnyeg tanulmánya is a Courtauld Institute of Art galériájába: D 1978.PG.277.

⁷⁸ „Megtörtén érkezett Londonba, de az ország békés légköre és erőfeszítése, hogy vendéglátója kisfiától megtanuljon angolul, lassacskán helyreállította lelki egyensúlyát. A háború kitörésekor Abersztywycbe ment barátja, Seilern gróf képeit felügyelni, amelyeket a walesi National Gallery raktárában helyeztek biztonságba.” Kenneth Clark: Johannes Wilde. *The Burlington Magazine*, 103. 1961. 205. A méltatás a Wilde 70. születésnapjára összeállított folyóiratszám bevezetőjének készült.

⁷⁹ Johann Wilde SexGENARIO amici d.d. 2. vi. 1951.by Staff and Past and Present Students of the Courtauld Institute of Art 2.VI.1951.

I. kötet: Jean Bonny: The Soffit-Roll in Saxon and Norman Architecture; Sir Kenneth Clark: Rembrandt and the Quattrocento; Otto Demus: Gebundenheit und Freiheit in der Byzantinischen Kunst; Jan G. van Gelder: Rubens in Holland in de Zeven tiende; Ernst H. Gombrich: Hypnerotomachiana; Fritz Grossmann: Brueghel's Months; Fritz Novotny: Bei Betrachtung einer Zeichnung von Van Gogh; Otto Pächt: The Tower of Barbara and the Tower of Babel; John Pope-Hennessy: A statuette by Antonio Minelli; A. E. Popham: Correggio's Allegories in the Louvre; Rudolf Wittkower: Some Observation on Medieval and Renaissance Proportion; E. Waterhouse: Paolo Veronese's 'Mars and Venus' in Edinburgh; R. Welford: 'St. George and the Dragon' by Tintoretto in the National Gallery; Technology Department: Notes on the examination of a panel by El Greco; H. Cloake: 'The Rape of Helen', a drawing attributed to Romanelli; A. Blunt: Poussin's Decoration of the Long Gallery in the Louvre; C. Bell: Velasques' Dwarfs; K. Fremantle: Some Problems in the Study of Dutch Seventeenth Century Sculpture.

II. kötet: O. Millar: A Short Note on Richard Symonds; T. Boase: An English Copy of a Caracci

viszont a *Burlington Magazine* teljes kötetet szentelt neki; az első a tanárnak, a második a tudósnak szól, és témája a római és velencei érett reneszánsz művészete.

Életének utolsó hónapjaiban Wilde a Courtauld Institute of Art-ra hagyta mindazt, amit arra érdemesnek tartott. Jegyzékét sommásan a *The Burlington Magazine* közölte. A tárgyakon – egy kisméretű Rembrandt-rajzon, könyveken (elsősorban Michelangelo és a velencei reneszánsz irodalmán) – kívül fontos fotógyűjtemény, illetve terjedelmes írott anyag maradt utána. (A jegyzékből hiányzik az a néhány Ferenczy Béni rajz, amelyet ugyancsak a Courtauld-ban őriznek.⁸⁰) A hagyaték egy része viszont Magyarországon található. Wilde cikkeinek olykor javítgatott, egy-egy írásának kicsit megváltoztatott formáját a Szépművészeti Múzeum Könyvtárának Adattára őrzi, kritikákkal, pár levelezőlappal, újságkivágásokkal vegyesen. Ezeket Wilde bátyja, Ferenc gyűjtötte össze, és hagyta végrendeletileg a Szépművészeti Múzeumra; az újságcikkek némelyikén az ő kézírását lehet felismerni. Mint ahogy ő volt az is, aki az évtizedek során felgyülemlett családi és szakmai levelezés egyik felét a Magyar Nemzeti Galériában helyezte el. A levelezés „másik oldala” Londonban maradt, a Courtauld Institute of Art birtokában.⁸¹

Wilde Ferenc hagyatéka még egy tényre világít rá: a Wilde-család barátságára Ferenczy Bénivel. Az ötvennégy Ferenczy-plakett mellett hét grafika, Ady gipsz maszkja és Wilde János mellszobra volt halála pillanatában az idősebb testvér birtokában, aki megőrizte Ferenczy Béni és Noémi leveleit, illetve azokat a levelezőlapokat is, amelyeket 1957-től 1962-ig a szobrász feleségétől kapott. A plakettek között megtalálhatók a Wilde-szüelőket, Wilde Richárdot és nejét ábrázolók, de fennmaradt szénrajz „Wilde néni”-ről és két portrévázlat Wilde Ferencről.⁸² A családtagokat ábrázoló lapok a Budapesten élő testvér halála után kerültek közgyűjteményekbe, van viszont egy grafika, amelyet Wilde János még 1919-ben ajándékozott a

Altarpiece; J. Summer Smith: The Italian Sources of Inigo Jones's style; M. Whinney: The Inconsequence of English Art: Architectural Changes from 1690-1720; K. Downes: The Churches of Nicholas Hawksmore; P. Murray: A Note on Thomas Archer; F. Hawcroft: Sebastiano Ricci's 'Finding of Moses' on the Francis Stonor Collection; G. Knox: Some Notes on the Tiepolo Albums at the Victoria and Albert Museum; A. Brookner: Painters of Sensibilité; R. Alley: Some 'Musical' Tendencies in French Romantic Painting; L. Stainton: English Visitors to the Musée Napoléon; V. Abdul Huda: Camille Pissarro's Anarchist Philosophy and his Art; C. Clare: The Oil Paintings of J. M. W. Turner; D. Farr: William Etty and Venetian Sixteenth-Century Painting; D. Thomas: A Reconsideration of the Whistler-Ruskin Dispute; S. Rees Jones: The Hun of a Colour Patch; Pajastie: Seurat. Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Adattár, ltsz.: 12734.

⁸⁰ Ferenczy Béni: Gyerekfej. D.1970.XX.8.; uő.: Wilde (Gyárfás) Júlia. D.1970.XX.7.; uő.: Wilde János portréja (recto, verso). D.1970.XX.6.

⁸¹ Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Adattár, ltsz.: 12732., 12734.; Magyar Nemzeti Galéria Adattára: ltsz.: 20151/1979.; Wilde Collection, School of Slavonic and East European Studies (SSEES) Library, University College London, WID/1-12 (1920-1968).

⁸² A plakettek és rajzok egyaránt a Magyar Nemzeti Galériába kerültek, Wilde mellszobra a szentendrei Ferenczy Múzeumba.



5. Wilde János macskával. Eve Borsook archívumából. Fotó: Michael Hirst

Szépművészeti Múzeumnak: Ferenczy Béni: *Ady a halálos ágyán*.⁸³ A testvéreknek küldött különlenyomatok és cikkmásolatok ismételt tanúságot tesznek Wilde precizitásáról és tanári vénájáról. Képes a lapszálon még a kinyomtatott cikkekben is korrigálni egy-egy betűt, számot, az újabb gépelésre ítélt kéziratok alján gondosan feljegyzni, hány javítás van az adott oldalon, és idegen nyelvű szövegek, kevésbé ismert szakkifejezések magyarázatával látja el a nem művészettörténész nővérnek, illetve bátyának szánt írásait.

⁸³ Ferenczy Béni: *Ady a halálos ágyán*. 1918. Papír, ceruza, 307 x 210 mm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1919–610.

Ahogy Wilde és Swoboda gondjaiba vette Dvořák halála után annak részben írásos, részben nyomtatott hagyatékát, úgy kezdték tanulmányozni egykori hallgatói, elsősorban Michael Hirst és Martin Robertson annak a több mint 180 dossziénak az anyagát, amelyet Wilde a Courtauld-ban helyezett el. (5. kép) A jegyzetek mellett elkülönítették a gondosan megírt, ám az összefüggések hiánya miatt nem publikálható feljegyzéseket Michelangelo művészetéről, többé-kevésbé befejezettnek mondható német nyelvű cikkeit, illetve egyetemi előadásainak kész szövegeit, amelyek – mint már a hazai hagyatékban található cikkek/előadások is bizonyítják – több példányban léteznek, és keletkezési idejüket nem lehet megállapítani. Nagyobbik részük Michelangelóval és a velencei reneszánsz művészettel foglalkozik – a tanítványok ezeknek a kiadása mellett döntöttek.⁸⁴ (A parmai, ferrarai, illetve firenzei művészetről gyűjtött anyagot túlságosan kezdetlegesnek látták.) A gyakorlatilag előadásra szánt szövegekkel kapcsolatban Hirstnek és Robertsonnak nem is szakmai, hanem nyelvi problémái voltak, de végül úgy határoztak: az angol stilsztika szabályainak nem mindig megfelelő mondatok olyannyira Wilde sajátjai, hogy hamisításnak érezték volna, ha megváltoztatják.⁸⁵

A Hitler elől a szigetországba menekült, és ott elsősorban az ugyancsak Londonba telepített Warburg Institute-ban, illetve mellette a Courtauld Institute of Art-ban dolgozó német és osztrák művészettörténészek durván két iskolát követtek. A Warburg Institute-ból érkezettek kitarottak Aby Warburg nyomán egy művelődéstörténethez közelebbi módszer, illetve a Panofsky nevéhez kötődő ikonográfiai-ikonológiai kutatások mellett (például Wittkower – 1901–1971; Wind – 1900–1971), a bécsi iskola Wildénél tíz-tizenöt évvel fiatalabb végzettjei (például Pächt – 1902–1988; Demus – 1902–1990) viszont Dvořák, illetve Schlosser irányát fejlesztették tovább. Wilde pályája végéig ragaszkodott ahhoz a művészettörténeti módszerhez, amelyet Dvořák tanítványaként elsajátított – e téren következetesebb (és konzervatívabb) volt kollegáinál. A Courtauld falai között együtt dolgozhatott a Warburg-körből érkezett művészettörténészekkel, testközelből láthatta eltérő vizsgálódási módjukat, ez azonban nem térítette el saját útjáról. (Soha nem foglalkozott ikonográfiával – egyetlen kivétel talán Giorgione *Három filozófus*ának értelmezési kísérlete, még bécsi időszakából.) Munkamódszere a források feltárása mellett elsősorban a tárgyak alapos vizsgálata és leírása volt. Általában egy-egy körülhatárolt téma vizsgálatát tűzte ki célul, nagyobb összefüggések kimondásától azonban tartózkodott. Talán nem véletlen, hogy kiterjedt Michelangelo-kutatásait sohasem formálta összefüggő egésszé, sőt: amennyire megállapítható, nem is törekedett erre.

Gombrich válogatott tanulmányainak 1996-os kiadásához írott előszavában azt boncolgatja, hogyan alakult ki az angol művészettörténet-írás.⁸⁶ Kezdeteit a nagy

⁸⁴ Wilde 1978. i. m.

⁸⁵ „A szerkesztőknek problémát jelent, mennyire korigálják Wilde bécsies angolságát. Nagyon is személyisége része volt, ahogyan angolul beszélt, ezért mérlegelnünk kell, mit őrizünk meg ezekből az idioszinkráziákból a szöveg világossága és a nyelvtan szabályai rovására.” Hirst 1971. i. m. 155–157.

gyűjtemények 17–18. századi kialakulásához és a műértés széles körű elterjedéséhez kapcsolja, a szakma, mint tudomány megjelenését azonban a 20. század középső évtizedeire teszi. Arra az időre, amikor német és osztrák tudósok kutattak a Warburg and Courtauld Institute of Art-ban, amikor ők tanítottak a londoni egyetemen, amikor ők játszottak szerepet az angol művészettörténet-tudomány megszilárdulásában. Wilde mintha csak egy személyben képviselte volna az angol művészet-történet-írás Gombrich által meghatározott két eredőjét. Tárgyismeretét és biztos ítéletét Petrovics Elektől kezdve a műgyűjtő arisztokratákig mindenki elismerte, tanácsait nagy becsben tartották. Tevékenységének ez a nem elhanyagolható része még feltáratlan, és teljes egészében valószínűleg sohasem lesz megismerhető. Wilde a tudós és egyetemi tanár ugyanakkor cikkeivel és előadásaival egyik fontos közvetítője volt Max Dvořák és a bécsi iskola elméleteinek, munkássága – tudományos eredményei mellett – tanítványai révén is része lett az európai művészettörténet-írásnak.

⁸⁶ *The Essential Gombrich. Selected Writings on Art and Culture.* Ed by Richard Woodfield. London, 1996. 7–8.