Kókai Károly

WILDE JÁNOS (1891–1970)

Wilde János jelentőségéhez képest a kevéssé ismert magyar származású művészettörténészek közé tartozik. Ennek egyik oka Wildének abban a tulajdonságában keresendő, hogy komolyan vette szakmáját és saját személyét messzemenően alárendelte a tudománynak. Többek között ezért kiemelkedően fontos az életműve és részben ennek tudható be szakmai sikere is: pályafutása során három országban is ígéretes karrier előtt állt. A Magyarországon töltött idő rövidsége miatt ez itt bontakozott ki a legkevésbé. Egyetemi tanulmányainak lezárásaként a Szépművészeti Múzeum munkatársa lett, de csak rövid ideig maradt itt, mert az 1919-es Művészeti Direktóriumban folytatott tevékenysége miatt támadások célpontjává vált, így hamarosan az emigrációt választotta. Bécsben, korábbi professzora, Max Dvořák munkatársaként próbált beilleszkedni, ami azonban Dvořák váratlan halála miatt – aki ekkor, 1921 elején, 47 éves volt – nem sikerült. Ezután a bécsi Kunsthistorisches Museum munkatársaként dolgozott 1938-ig, de Ausztriának a Német Birodalomhoz való csatolásával – és felesége zsidó származása okán – ismét emigrációba kényszerült, így végül is Angliában bontakozott ki karrierje, ahol 1950-től egyetemi professzorként dolgozott 1958-ban történt nyugdíjba vonulásáig. 1951-től a Royal Society tagja. Ezután csupán egy publikációja jelent már meg, halála előtt egy évvel, 1969-ben: egyik legjobb barátja, Antoine Seilern gyűjteménye olasz anyagának katalógusa. Már ausztriai tartózkodása idején is intenzíven foglalkozott ezzel a témakörrel: a XVI. századi olasz reneszánsszal. Ehhez kapcsolódik előadásainak és publikációinak túlnyomó része, amely két speciálisabb témakör köré csoportosítható: Michelangelo művészete és a XVI. századi velencei festészet.

Az 1924–1929 között megjelent – bár töredékben maradt – Max Dvořák-összkiadás első kötetében, a szerző életének utolsó éveiben keletkezett írásait és előadásainak szövegeit adta közre a két szerkesztő: Karl Maria Swoboda és Wilde János.[1] Ahogy az előszóban írták, ezek a szövegek egységet alkotnak, annak a munkának részeként, amelyen Dvořák alkotói munkássága második szakaszában, azaz 1918 után dolgozott. Ennek témája a művészettörténet fordulópontjai és az általános eszmetörténetbe illeszkedésük vizsgálata volt. A kötetet záró három szöveg egy készülő, a manierizmusnak szentelt nagyobb szabású mű elkészült részletei. Ezek

[1] Max Dvořák befejezetlenül maradt életműsorozatában a következő kötetek jelentek meg a Piper kiadónál: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen 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*. Bd. I–II. München, 1927–1928.; *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. München, 1929.

egyike, a *Greco és a manierizmus*, annak az 1920 októberében Bécsben tartott előadásnak az anyaga[2], amelyről Wilde a következőképpen számolt be Budapesten élő testvéreinek írt levelében: „az előadás is nagyon érdekelt, mert ez engem legközelebbről érdeklő témakörből való és Dv. sokat beszéltünk az ide vágó problemákról. [...] Az előadás az Österreichische Museumban volt belépődíjak mellett (nekem Dvořák tett félre a maga 5 jegyéből egyet az első sorban, amit persze én a helyszínen elcseréltem egy rosszabbal, hogy ne kelljen az ott ülő notabilitásokat mulattassam). Ez régi hagyomány még Wickhoff és Riegl idejéből, minden évben van egy ilyen előadás nagyon ünnepélyes formák között. (Ca. 800 főnyi hallgatóság és vagy százan lestek az előcsarnokban esetleg visszahozott jegyekre.) Teljes két órát beszélt Dv. nagyon szépen, végén egész vallomásszerű hangulatban és magával ragadta a hallgatóságot. Egészen új, még senki által nem tárgyalt dolgokról beszélt és nem idézett mást mint Loyolai Szt. Ignácot, Szalézi Szt. Ferencet, Szt. Teréziát, Dosztojevszkit és egy helyen engem, a disszertációm még íratlan, neki is csak a beszélgetéseinkből ismeretes második részére célozva."[3]

Dvořák írásainak 1927–1928-ban jelent meg a 3. és 4., az olasz reneszánszról 1918 és 1921 között tartott egyetemi előadásait tartalmazó kötete. Ezekben Michelangelóra és a velencei festészetre vonatkozó szövegrészek is találhatóak, amelyek nagy jelentőségűek Wilde további tevékenységére nézvést. A 4. kötet egyik érdekessége, hogy az illusztrációs anyagban Michelangelónak a firenzei dómbeli *Piétá*ját Wilde fotóján, a római *Rondanini Piétá*t pedig Tolnai Károly (Charles de Tolnay) fényképén láthatjuk. Itt is együtt szerepel tehát az a két magyar származású művészettörténész, aki a XX. század folyamán a legbehatóbban foglalkozott Michelangelo életművével.

William W. Wallace 1995-ben megjelent *Michelangelo*[4] című ötkötetes, az angol nyelven megjelent szakirodalomból készült válogatásában, Erwin Panofsky és Charles de Tolnay mellett Wilde az, aki a „német kutatást képviseli". Tolnaytól egy szöveget, a *The Art and Thought of Michelangelo* című könyvének[5] Michelangelo politikai nézeteivel foglalkozó fejezetét vette fel Wallace, Wildétől pedig összesen hét írást. *The Hall of the Great Council of Florence* című 1944-es szövegében[6] Wilde rekonstruálta azt a firenzei Palazzo Vecchióban 1500 körül néhány évtizedig létező termet, amelyet Leonardo és Michelangelo egy-egy falfestménye díszített volna. Wilde *Michelangelo and Leonardo* című[7] 1952-ben tartott előadása részletesebben foglal-

[2] Max Dvořák: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München, 1924. 259–276.; – magyarul: Max Dvořák: Greco és a manierizmus. In: Max Dvořák: *A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok*. Ford. Vajda Mihály. Budapest, 1980. 319–330.

[3] Magyar Nemzeti Galéria Adattár, 20151/1979/31/18. 1920. november 1.

[4] William E. Wallace: *Michelangelo. Selected Scholarship in English*. Vol. I–V. New York, 1995.

[5] Charles De Tolnay: *The Art and Thought of Michelangelo*. New York, 1964.

[6] Johannes Wilde: The Hall of the Great Council of Florence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7. 1944. 65–81. – újra közölve: *Renaissance Art*. Ed. by Creighton Gilbert. New York, 1970. 92–132.

[7] Johannes Wilde: Michelangelo and Leonardo. *The Burlington Magazine*, 95. 1953. 65–77.

kozik a tervezett freskókkal is. A két művészt összehasonlító szöveg ugyan a Leonardo által kifejtett hatásokat állítja középpontba, azonban teret ad az *Anghiarii* és a *Cascinai csata* jeleneteit ábrázoló freskók bemutatásának is. A *The Decoration of the Sistine Chapel* című 1958-as írása[8] e freskók programját tárgyalja részletesen. A *Michelangelo's Designs for the Medici Tombs* (1955) a firenzei dóm egy mellékkápolnájába enged bepillantást.[9] A *Michelangelo's „Victory"* című 1954-es előadásában[10] Wilde a Firenzében felállított Michelangelo szoborcsoport készítését megelőző hatásokat és Michelangelo közvetlen élményeit vizsgálta egy sor dokumentumra (levelek, szerződések, Vasari leírása, rajzok) támaszkodva. Gondosan rekonstruálta Michelangelo tervét és a művész életrajzát a szobor keletkezése szempontjából. Ám feltűnő módon nem foglalkozik magával a művel. Egy elveszett Michelangelo kép a témája a *Notes on the Genesis of Michelangelo's „Leda"* (1957) című tanulmánynak.[11] A Wallace által összegyűjtött szövegek széleskörű áttekintést adnak Wilde János 1939 utáni tevékenységéről, arról a tudásról, amellyel az európai művészet egyik fénykorára vonatkozó, kortárs művészettörténeti eredményeket új hazájába közvetítette. Wilde minden írásának a bevezetésben említett tulajdonság a jellemzője, az, hogy háttérbe szorítja saját nézeteit és esetenként magát a tárgyalandó művet is. A tanulmányok nagy részét a fellelhető források alapos ismertetése és az ezekre támaszkodó érvek mérlegelése tölti ki.

Wilde János halála után, 1978-ban jelent meg – az 1950-es években a Courtauld Institute-ban többször is megismételt – Michelangelóról szóló egyetemi előadásainak szövege.[12] A bevezetésben a Michelangelo életéről szóló két dokumentumról, Giorgio Vasari 1550-ben, illetve 1568-ban és Ascanio Condivi 1553-ban megjelent életrajzáról ír. Ez az életrajzi fejezet Wallace válogatásában is helyet kapott, ahol szintén az első, a bevezető részt alkotja, hiszen implicit módon magára Wilde, illetve Wallace vállalkozására is vonatkozik: az írók, akik a művészetről vagy egy-egy művészről írnak, azzal a nehézséggel küszködnek, hogy szubjektív vélemények, objektív tények, egymásnak ellentmondó érdekek és meghatározó műalkotások között olyan átfogó képet akarnak készíteni, amelyről elmondható, hogy szerzője „azt tette, amit egy lelkiismeretes történész kell hogy tegyen, a legjobb létező forrást használja"[13] – még akkor is, ha ez a forrás szerzőjének tekintélyét csorbítja,

[8] Johannes Wilde: The Decoration of the Sistine Chapel. *Proceedings of the British Academy*, 44. 1958. 62–81.

[9] Johannes Wilde: Michelangelo's Designs for the Medici Tombs. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 18. 1955. 54–64.

[10] Johannes Wilde: *Michelangelo's „Victory"*. London, 1954. (Charlton lectures on art.)

[11] Johannes Wilde: Notes on the Genesis of Michelangelo's „Leda". *Fritz Saxl 1890–1948. A volume of memorial essays from his friends in England.* Ed. by Donald James Gordon. London, 1957. 270–280.

[12] Johannes Wilde: *Michelangelo. Six Lectures.* Ed. by John Shearman, Michael Hirst. Oxford–New York, 1978. (Oxford studies in the history of art and architecture) tartalma: Michelangelo, Vasari, and Condivi. – 1488–1506. – The Sistine ceiling. – The tomb of Julius II. – The Medici Chapel and the Laurentian Library. – The last thirty years.

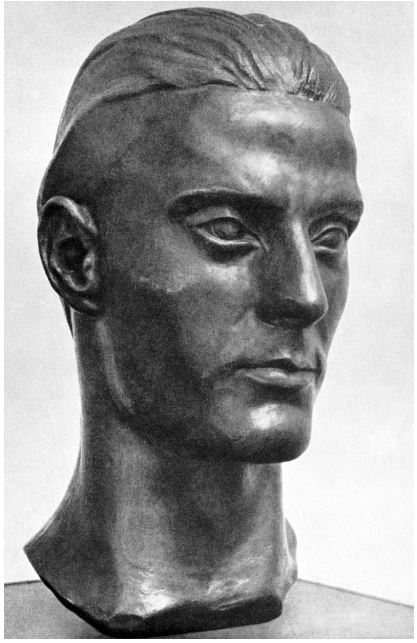
mint pl. Vasari esetében, aki konkurense művéből, a forrás megadása nélküli hosszabb részeket vett át, ha azok jobbnak bizonyultak, mint az ő korábbi szövegei.

Egyetemi előadásaiban Wilde követi Michelangelo fejlődését, kiemelkedő, illetve egy-egy periódusának kulcsfontosságú műveire koncentrálva. A tárgyalandó életmű nagyságát és a rendelkezésére álló idő rövidségét tekintve, Wilde figyelemre méltó szuverenitással kezeli témáját. Akár egy jól átgondolt mondatban is képes közölni azt a meghatározó jellegzetességet, ami megadja az adott mű, egy stilisztikai momentum, egy-egy döntően befolyásoló tényező lényegét, mindezt hallgatóságának megfelelő szinten és nyelvezettel. Wilde a formális elemekre összpontosít, a történeti összefüggésekre, a megrendelőkkel való kapcsolatra, a művek keletkezésének körülményeire és azokra a helyekre, ahová készültek, illetve ahol láthatóak. A műveken ábrázolt témák, az ikonográfiai és eszmetörténeti összefüggések csak alárendelt szerepet játszanak az elemzésben, kivéve, amikor a címadásról van szó, illetve esetleg olyan műveknél, ahol az ábrázolt program formai szempontból döntő fontosságú, pl. a Sixtus-kápolna mennyezetfreskóinál. Előadásaiban Wilde természetesen megragadja az alkalmat, hogy elmondja azt is, amit már korábban publikált. Ezzel az előadások szövegei nem csupán a főműveket ismertetik és a korabeli művészettörténeti álláspontról tájékoztatnak, hanem Wilde tanulmányokban közzétett tudományos eredményeit is – egy-egy előadássorozat terjedelméig – tágabb kontextusba helyezik.

Wilde János Michelangelóval foglalkozó írásai közül kiemelkedik egy 1949-ben és egy 1953-ban megjelent katalógus, amely Angliába költözésének első éveiben, két Londonból Aberystwyth-be menekített rajzgyűjtemény feldolgozása.[14] Wildének a munkához, a háború okozta kényszertartózkodás következtében, bőségesen volt ideje, ugyanakkor kihasználta azt az egyedülálló lehetőséget, hogy két jelentős gyűjtemény állt közvetlenül rendelkezésére. A Windsor-gyűjtemény Wilde által feldolgozott részébe összesen 1207 rajz került besorolásra, ebből a 421–512. számú származik Michelangelótól. Wilde lényegesen több figyelmet szentelt ezeknek a műveknek, mint bármely más, a katalógusban előforduló alkotásnak. Leírásai és az egyes rajzokról eddig közölt munkák eredményeinek értékelése ezeknél a legalaposabb. A British Museum gyűjteményében viszont, vagyis a második katalógusban, kizárólag Michelangelóra és műhelyére koncentrál. Ez a kötet összesen 104 rajzot tartalmaz. Wilde itt is a feladat jelentőségéhez mért alapossággal tárgyalja az egyes rajzok helyét a művész oeuvre-jében, azok technikai, stilisztikai, ikonográfiai jellemzőit, a rajzok egymáshoz, illetve Michelangelo más műveihez való viszonyát – természetesen elsősorban azokhoz, amelyek datálása és keletkezési körülményei ismertnek tekinthetők. A két katalógus híven jellemzi a művészettörténész Wildét: páratlan elmélyültség, egyedül-

[13] Wilde 1978. i. m. 15.

[14] Johannes Wilde – 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. (The Italian Drawings at Windsor Castle); Johannes Wilde: *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio.* London, 1953.



Wilde János portréja.
Ferenczy Béni, 1918.

álló szakismeret, a tárgynak szentelt teljes figyelem. Nemcsak megbízható következtetéseket közöl körültekintő és józan bírálata alapján, hanem az ezek létrejöttéhez vezető érvek bemutatásával és értékelésével, az eredmények objektív megítéléséhez szükséges támpontokat is elénk tárja.

Érdemes tehát (Wallace 1995-ös válogatásától, a Wilde Angliába emigrálása után írt, a Courtauld Institute-ban az 1950-es években tartott előadásszövegei, és a fentebb említett két katalógus után) visszafelé tenni egy lépést az időben, azokhoz a szövegekhez, amelyeket Wilde ugyanezekről a témakörökről a két világháború közti bécsi tartózkodása idején közölt. Ez volt az az időszak, amikor a bécsi gyűjtemények adta lehetőségeket és Olaszország földrajzi közelségét kihasználva tanulmányozhatta az eredeti műveket és emellett elmélyülhetett az aktuális tudományos vitákban. Itt alakultak ki azok a nézetei, amelyeket Angliában továbbfejlesztett, az a kutatási módszer, amely Wilde jellemzőjévé vált.

Wilde a bécsi Kunsthistorisches Museum évkönyvében megjelent első, 1928-as írása szintén Michelangelóval foglalkozik. Két, II. Gyula síremlékéhez készült szobor modelljét azonosítja és kísérletet tesz az egész síremlék rekonstruálására.[15] Az egyik modell két küzdő férfialakot, a másik egy rabszolgát ábrázol. Mindkét modell a Casa Buonarrotiban található és restaurálásukkor, a húszas évek közepén, Wilde tanácsait követték. Wilde nemcsak azonosítja a két modellt, hanem részletesen és meggyőzően tárgyalja állapotukat, eredetiségük problémáját, stilisztikai jellemzőiket és a síremlékszobrászat fejlődésében elfoglalt helyüket. Az 1928-as szöveg függelékében[16] Wilde a II. Gyula síremléknek építészeti alakját mutatja be. Nyilvánvaló célja: a probléma tisztázása szempontjából releváns dokumentumok ismertetése. A fennmaradt Michelangelótól származó leírás, a római S. Pietro in Vincoliban elkészült építmény alaprajza és pontos méretei, valamint a fennmaradt vázlatok alapján javaslatot tesz, hogyan lehetne elhelyezni a síremlék-együttesen az általa leírt szobrokat.

Figyelemreméltó, hogy Wilde arról a témáról, amely angliai munkássága folyamán leginkább összefonódott nevével, korábban keveset írt. Felkészülésének szokat-

[15] Johannes Wilde: Zwei Modelle Michelangelos für das Julius-Grabmal. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 2. 1928. 199–218.
[16] Uo., 213–218.

lanul hosszú ideje jelzi a téma komolyságát és arra is utal, hogy Wilde alapossága, precizitása miatt nehezen publikált. Egy harmadik ok lehet egyfajta versengés Tolnai Károllyal, aki 1947 és 1960 között öt kötetben jelentette meg Michelangelóról írt tanulmányait,[17] ezzel egy Wildével ellentétes utat választva.

Wilde 1974-ben megjelent *Venetian Art from Bellini to Titian* című, szintén a Courtauld Institute-ban tartott előadásaiban, három XVI. század végi velencei festő műveit elemzi.[18] Az első kettő, a Giovanni Belliniről és Giorgionéról írottak bevezetik azt, amit Wilde Tizianóról mond. Az egyik fejezetben egyszerre esik szó Giorgionéról és Tizianóról, ugyanis Wilde Giorgione késői és Tiziano korai képeit – amelyekről nem lehetett egyértelműen eldönteni melyik művésznek tulajdoníthatóak –, együtt tárgyalja, nyitva hagyva a kérdést. A Bellinivel foglalkozó rész, a festő műveinek kommentárral ellátott leltára. Wilde érezhetően elemében van a Giorgionéról szóló szövegrész írásakor. A művész tevékenységére vonatkozó lényegi kérdéseket határozottan és tisztán teszi fel, megválaszolásukhoz az érveket a meglévő dokumentumok és művek ismertetésével támasztja alá.

A tanácsot, amit Wilde előadásában hallgatóinak ad, érdemes teljes terjedelmében idézni, mivel kiválóan jellemzi saját módszerét: „egy kérdőjellel zárom az előadást – ami szakterületünkön nem szokatlan. Ez itt is azt bizonyítja, hogy a műalkotás próbálkozásaink kiindulási és záró pontja is. [...] A tapasztalat bizonyos alapelvek megfogalmazásához vezetett, amelyeket megszállottként ismétlek: nézd meg a műalkotást, tanulmányozd figyelmesen, mindig újra, és gondolkodj el róla. Az egészet tanulmányozd és ne vessz el a részletekben. Először is próbáld meg visszahelyezni a művet abba a formába, amelybe alkotója azt tervezte és ami ritkán maradt ránk eredeti alakjában. Vedd figyelembe a mű eredeti célját: ez legtöbbször meghatározza annak sajátságos vonásait. Egykorú és egy művésztől származó művek nagyon eltérőek lehetnek, amennyiben különböző célból készültek."[19]

A bécsi Kunsthistorisches Museum évkönyvében 1928 és 1936 között megjelent írások nagyobb része Wilde érdeklődésének második lényeges területére, a velencei reneszánsz festészetre vonatkozik. Így 1929-ben publikált szövege Antonello da Messina egy, a bécsi Kunsthistorisches Museumban található művéről szól.[20] Wilde ezzel egy olyan – igaz töredékesen fennmaradt – alkotás felé fordul, amely a kora reneszánsz velencei festészet fejlődése szempontjából különösen fontos. Wilde szerint ez a kulcsmű az 1480 körüli rajzos-plasztikus stílus festőiség felé eltolódásának mintapéldája. Röviddel a tanulmány megírása előtt a múzeum gyűjteményébe került töredékekkel nagyméretű Sancta Conservatione darabbá egészített ki egy szintén töredékes Madonna-ábrázolást. A művészettörténészek már korábban felmerült

17 Charles de Tolnay: *Michelangelo*. I-V. Princeton, 1947–1960.

18 Johannes Wilde: *Venetian Art from Bellini to Titian*. Oxford, 1974. (Oxford studies in the history of art and architecture).

19 Uo., 120.

20 Johannes Wilde: Die „Pala di San Cassino" von Antonello da Messina. Ein Rekonstruktionsversuch. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 3. 1929. 57–72.

gyanúját, hogy a darabok egy nagyobb kép részei, a bécsi Röntgenologische Isntitutban készített felvételek is megerősítették. Ez lehetett az egyik döntő érv amellett, hogy röviddel ezután a Kunsthistorisches Museumban röntgenlaboratóriumot rendeztek be.

Az 1931-es évkönyvben nem publikált Wilde, viszont művészettörténeti munkája szempontjából lényeges közleményt olvashatunk itt a röntgentechnika múzeumi alkalmazásáról. „Gustav Glück különleges érdemeként könyvelhető el, hogy ő volt Európában az első múzeumigazgató, aki a legújabb fizikai felfedezéseket az általa vezetett intézmény (nevezetesen a bécsi Kunsthistorisches Museum képgyűjteményének) szolgálatába állította. Glück már a háborús évek folyamán, Max Dvořák ötlete alapján, röntgensugarakkal átvilágíttatta és lefényképeztette a gyűjtemény egyik főművét, hogy megismerhesse állapotát. Mikor néhány év múlva Guido Holzknecht professzor egyetemi intézetében és az e mellett működő Röntgenologische Institutban a képátvilágítás módszerét rendszeresen kezdték alkalmazni, Holzknecht felkérésére Glück, a képtár tudományos munkatársát, Wilde Jánost küldte hozzá művészettörténeti tanácsadónak. Az ott végzett munka sikeres volt, addig nem látott éles felvételek készültek és egy, a képátvilágítás speciális igényeit szolgáló készüléket is kifejlesztettek. Két év múlva állították fel a Kunsthistorisches Museumban az első ilyen műszert. Ezzel egyidejűleg kezdtek használni egy kvarclámpát a képfelület ultraviola sugarakkal való vizsgálására. Ennek a két készüléknek a segítségével – amelyek a restauráló műhely működése értékes segédeszközének bizonyultak –, a műtárgyak fizikai állapota tudományos szempontból is megbízhatóan megállapítható. Különösen Wilde Jánosnak sikerült a röntgenkészülékkel kiemelkedő eredményeket elérnie."[21]

A következő évkönyvben, 1932-ben, Wilde közzétette a röntgentechnikával elért eredményeket. Két, a múzeum tulajdonában lévő olyan nevezetes műről ír, mint Giorgione *Három filozófus*a és Tiziano *Cigány Madonná*ja. Ami Wildét érdekli, az elsősorban nem a festmények állapota, hanem azoknak a kép felülete alatti, szabad szemmel nem látható nyomok alapján leírható genezise. Wilde az így nyert információk alapján kellően alátámasztottnak látja Giorgione szerzőségét és az ábrázolt témát is megnevezi: a három keleti bölcs a betlehemi csillag megjelenését várja. Tiziano festményén Wilde a mű korábbi fázisának rekonstruálásával, a festő mestereitől való önállósodásának egy fontos lépcsőfokát elemzi, ennek a törekvésnek lényegét összefoglalva.[22]

Wilde az 1933-as évkönyvben megjelent írásában az 1500 körül dolgozó Domenico Mancinihez köthető festményeket veszi számba.[23] Az 1934-es évkönyvben megjelent *Zwei Tizian-Zuschreibungen des 17. Jahrhunderts* ugyanezt a prob-

[21] Ludwig Baldass–Ernst H. Buschbeck: Geschichte der Wiener Gemäldegalerie in den Jahren 1911–1931. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 5. 1931. 1–32. – az idézett rész: 18.

[22] Johannes Wilde: Röntgenaufnahmen der „Drei Philosophen" Giorgiones und der „Zigeunermadonna". *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 6. 1932. 141–154.

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

lémát taglalja, amikor a bécsi múzeumban található két Tiziano-műnek tartott festményt elemzi.[24] Wilde írásának célja nem az, hogy egyik vagy másik szerzőhöz kösse a képet, hanem maga az érvelés: a művészettörténész rendelkezésére álló – adattári vagy stiláris jellegű – dokumentumanyag alapján az ellentmondásokat is magába foglaló érvek gondos és precíz ismertetése. Wilde ausztriai tartózkodása alatt a velencei festészetről megjelent utolsó 1935-ös rövid tanulmánya, Antonello da Messina egy bécsi magántulajdonban lévő, röviddel a szöveg írása előtt felbukkant férfiképmását ismerteti[25]. Wilde 1974-ben és 1978-ban publikált egyetemi munkájához kötődő írásai óhatatlanul magukon viselik az egyetemi előadások jegyeit. Mivel az előadó feladata egy-egy témakörre vonatkozólag az összes releváns mű bemutatása a diákoknak, ezért rosszabb esetben a szöveg az egyes művekhez kapcsolt kommentárok füzérévé válhat. Ezt Wilde akkor tudta a leginkább elkerülni, mikor elegendő idő állt rendelkezésére egy-egy téma differenciált tárgyalására, például Michelangelo és Tiziano esetében. Figyelmének középpontjában a reneszánsz e két legnagyobb mesterének művészete állt. Eredményeit átfogó bevezető tanulmányokban, a bécsi Urania-beli és londoni egyetemi előadásaiban és tudományos szempontból lényegesen igényesebb műveiben is közölte. A halála után megjelent publikációk[26] révén azok újra széles körben hozzáférhetővé váltak, egyaránt lehetővé téve Wilde munkájának értékelését és folyamatos hatását mások munkásságára.

Bécsben írt, 1922 és 1937 között megjelent írásai alapján nyilvánvaló ugyan, hogy Wilde figyelme már ott is e két témakör felé fordult, ugyanakkor számos más terület, kérdés is foglalkoztatta, érdekelte, amelyek Angliába költözésével elvesztették életművében jelentőségüket. Ilyenek az osztrák művészetre vonatkozó kutatások, illetve a röntgentechnika alkalmazásával elérhető eredmények. Wilde tanulmányokat írt Luxemburgi Zsigmond és IV. Rudolf portréiról[27], továbbá Leopold Wilhelm Habsburg főherceg egykori brüsszeli gyűjteményéről – amelynek egy része később a bécsi Kunsthistorisches Museumba került – és publikált a Holzknecht intézetben folyó munkáról.[28] A röntgentechnikáról éppúgy tartott előadást a római művészettörténeti kongresszuson, mint a bécsi Uraniában. Mindebből nyilvánvaló, hogy Angliába költözésével nem csupán elmélyedhetett egy adott kutatási témában, hanem egyúttal be is szűkültek lehetőségei.

---

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

25 Johannes Wilde: Ein unbekanntes Bildnis von Antonello da Messina. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 9. 1935. 73–74.

26 Wilde 1974, 1978, 1995.

27 Johannes Wilde: Das Bildnis Herzog Rudolphs IV. *Kirchenkunst*, 5. 1933. 36–40.; Johannes Wilde: Ein zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 4. 1930. 213–222.

28 Johannes Wilde: Wiedergefundene Gemälde aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 4. 1930. 245–266.; Johannes Wilde: L'examen des tableaux a l'Institut Holzknecht de Vienna. *Mouseion*, 16. 1931. 18–25.

Wilde János magyarországi működése szinte teljesen ismeretlen. 1910-ben jelent meg fordításában Adolf von Hildebrand *A forma problémája a képzőművészetben* című írása.[29] A kor egyik meghatározó művészetteoretikusának művét fordította le, amely a tízes években Magyarországon is nagy hatást fejtett ki. Wilde Szépművészeti Múzeum-beli tevékenységének legfontosabb hozománya a Petrovics Elekhez, Pogány Kálmánhoz, Ferenczy Bénihez és Tolnai Károlyhoz fűződő, hosszú évtizedekig tartó barátsága. Részt vett – igaz csak fordítóként – Pogány Kálmán 1923–1924-ben megjelent folyóirata, az *Ars Una* munkájában.[30] A húszas évek első felében segítette Tolnai Károly Bécsben folytatott tanulmányait és az ő közvetítésével bízta meg a müncheni Pieper Verlag – Max Dvořák életműsorozatának kiadója – Tolnait Brueghel-könyve megírásával. Együtt utaztak 1921-ben Olaszországba, ahol Tolnai eredetiben láthatta azokat a műveket, amelyek a továbbiakban meghatározták munkássága főbb csapásirányait. Az 1934-es Petrovics emlékkönyvben Wilde egyik központi témájáról, a velencei festészetről írt.[31] Ferenczy Bénihez – különösen bécsi éveikben – nagyon szoros barátság fűzte, amely többek közt számos Wilde-portréban is testet öltött (pl. egy még Budapesten készült portrészoborban, illetve számos jelenleg Budapesten, illetve Londonban található rajzban).

A Wilde Jánosról szóló magyarországi irodalom meglehetősen hiányos. Egyedül a Marosi Ernő által szerkesztett, 1983-ban megjelent *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule* című mű foglalkozott vele behatóbban; igaz, a Wilde-kutatás általában sem tekinthető előrehaladottnak. A XX. század eleji magyar művészettörténet-írás szempontjából Wilde esete annak elemzésére késztet, hogy e nemzedékből 1920 után kik és miért szorultak ki hazájuk tudományos életéből. Wilde ausztriai tevékenysége Max Dvořáknak egy egész tudósnemzedékre kifejtett hatásának feltárását vonhatná maga után. A röntgentechnikában, tehát a modern laboratóriumi módszerek művészettörténeti alkalmazásában játszott szerepe e tudomány egy újabb fázisának kezdetét jelzi. Ausztriából 1938–1939-ben Wildén kívül egy sor más művészettörténészt, többek közöttt Otto Pächtet, Hans Tietzét, Otto Benescht és Otto Demust is elüldözték. Ennek jelentőségét Ausztriára és azokra az országokra nézve, ahol az említett művészettörténészek ezután dolgoztak, megfelelő mélységben még nem kutatták. Wilde János Angliába való költözése, ott kifejtett munkássága, a kulturális transzfer hatásának, ebben az esetben a művészettörténeti tudás németből angol kultúrterületre történő „szállításának" tanulságos példája. Wildének, elsősorban az olasz késő reneszánsz korral foglalkozó munkássága összességében feltáratlan. Mindez azért is figyelemre méltó, mert Wilde Jánosra vonatkozó nagy mennyiségű és eddig feldolgozatlan dokumentum tevékenységének mindhárom helyszínén, Budapesten, Bécsben és Londonban egyaránt fellelhető.

---

[29] Adolf Hildebrand: *A forma problémája a képzőművészetben*. Wilde János fordítása. Budapest, 1910.

[30] Otto Benesch: A Szépművészeti Múzeum Rembrandt-rajzai. *Ars Una*, no 7. 1924. 251–264.

[31] Wilde János: Néhány velencei női képmás a renaissance korából. *Petrovics Elek emlékkönyv*. Budapest, 1934. 80–86.

A Magyar Nemzeti Galéria Adattárában kb. 2700 levél és levelezőlap található (az 1890-es évek végétől egészen az 1960-as évekig) Wilde Ferenc, Wilde Budapesten élő bátyja hagyatékában. Wilde testvéreitől, Margittól és az említett Ferenctől hasonló számban kapott leveleket, amelyeket az University College London School of Slavonic and East European Studies könyvtárában őriznek. Ez a levélváltás nemcsak a művészettörténet-írás története szempontjából tartalmaz egyedülálló információkat, hanem kultúrtörténeti szempontból is, így többek között a két háború közötti bécsi magyar emigránsokról. Ez a levelezés természetesen csak a megfelelő forráskritikával használható. A bennük található egyéni sorsokra, tudományos munkákra, kortörténeti eseményekre való utalások azonban lehetővé teszik a korszak alaposabb és mélyrehatóbb vizsgálatát. Mivel Wilde János 1920-tól külföldön tartózkodott, az ekkor írt levelekből nyert információk segítségével rekonstruálhatjuk Wildének az osztrák és angliai művészettörténeti intézményekbe történt – mint visszatekintve megállapíthatjuk –, cseppet sem egyszerű, de végeredményben sikeres integrálódását. Bepillantást nyerhetünk ezáltal az ottani tudományos intézményrendszer működésébe is. A bécsi Kunsthistorisches Museum archívumában elsősorban Wilde elbocsátásának idejéből származó iratok maradtak fenn. Többek között múzeumi tevékenységének értékelése és az 1938-ban kitöltött kérdőívek. Az oxfordi Bodleian Library gyűjteményének Society for the Protection of Science and Learning nevű gyűjteményében MS SPSL 194/6 és MS SPSL 444/2. iktató számok alatt őrzik Wilde angliai menekültügyi iratait. A londoni Courtauld Institute-ban Wilde tudományos munkásságára vonatkozó anyag található, a gyűjteményben 187 dossziéba rendezve őrzik ezt az anyagot, amely számos füzetet és kéziratot is tartalmaz. Az anyag legjelentősebb részét a Michelangelóra vonatkozó jegyzetei és írásai teszik ki.

WILDE JÁNOS PÁLYAKÉPE

Wilde János (Budapest, 1891. június 2. Budapest – Dulwich, 1970. szeptember 13.) édesapja Wilde Richárd morva származású szabómester, édesanyja: Somjágy Rozália. 1909–1913, illetve 1915–1917 között Budapesten, majd Bécsben művészettörténetet, archeológiát és filozófiát tanult. 1911-ben egy félévet Freiburgban töltött. 1914-től a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályának fizetés nélküli gyakornoka, majd múzeumi segédőr lett. 1918-ban doktorált Max Dvořáknál *Die Anfänge der italienischen Radierung* című disszertációjával. A Tanácsköztársaság idején 1919 márciusától augusztus elejéig a Pogány Kálmán vezette Művészeti Direktórium egyik tagja, majd 1919. április 23-a után Antal Frigyes helyettese a művészeti ügyek osztályán. Részt vett a magántulajdonban lévő műkincsek államosításában és az abból rendezett kiállítás összeállításában. Kinevezték egyetemi tanárrá. A Tanácsköztársaság bukása után 1920. július 15-én állásából eltávolították, időközben azonban Bécsbe távozott. Eleinte Max Dvořák jóvoltából előadásokat tartott az egyetemen, majd 1923-tól 1938-ig a Kunsthistorisches Museum munkatársa. 1930–1938 között az olasz gyűjtemény őre. Sebastien Iseppel megszervezi a múzeum röntgenlaboratóriumát s elsőként kezdik meg a festmények röntgenfényképezését. 1930-ban feleségül vette Gyár-

fás Júlia (1895–1970) művészettörténészt, aki 1923-ban doktorált Julius Schlossernél. 1928-tól 1938-ig, feleségével együtt, gazdag előadói tevékenységet fejtettek ki Bécsben a Verein der Freunde des Kunsthistorischen Museums keretében és az 1897-ben alapított Uraniában (Verein Volksbildungshaus Wiener Urania). 1939-ben felesége zsidó származása miatt elhagyták Bécset és a National Gallery meghívására Angliába költöztek. Elsősorban Anthony Blunt, a Courtauld Institute igazgatója, Kenneth Clark, a National Gallery igazgatója és Arthur Ewart Popham, a British Museum munkatársa támogatták Angliába érkezésekor. Több hónapig Kenneth Clark vendége volt. A National Galleryben és a British Museumban végzett kutatómunkát. A háború kitörésekor részt vett a rajzanyag evakuálásában. 1940–1941-ben mint ellenséges ország állampolgárát, Kanadába deportálták. Szabadon bocsátása után egykori bécsi magántanítványa, Antoine Seilern támogatta. 1942-től előadásokat tart Londonban. 1947-től a Courtauld Institute munkatársa lett, 1948-tól igazgató-helyettes. 1950–1958 között az University of London professzora, 1958-tól professor emeritus. 1951-ben a Royal Society tagja lett.

WILDE JÁNOS ÍRÁSAI

Kopt műemlékek. In: Mahler Ede: *Beöthy Zsolt egyiptológiai gyűjteménye a budapesti kir. magy. Tudományegyetemen. Magyarázó jegyzék, egyszersmind bevezetés az ókori egyiptomiak művészet- és kultúrtörténetébe.* Budapest, 1913. 253–263.; *Die Anfänge der italienischen Radierung*. Dissertation. Universität Wien, 1918.; Zur Kritik der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen. *Belvedere*, 11. 1927. 142–147.; Zwei Modelle Michelangelos für das Julius-Grabmal. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 2. 1928. 199–218.; Due modelli di Michelangelo ricomposti. *Dedalo*, 8. 1927–1928. [1928] 653–671.; *Italienische Bilder des XV. und XVI. Jahrhunders. Katalog der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums.* Wien, 1928. [2. Aufk. 1938.]; Die „Pala di San Cassino" von Antonello da Messina. Ein Rekonstruktionsversuch. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 3. 1929. 57–72.; Die Probleme um Domenico Mancini. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 3. 1929. 97–136.; Ein zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 4. 1930. 213–222.; Wiedergefundene Gemälde aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 4. 1930. 245–266.; L'examen des tableaux a l'Institut Holzknecht de Vienna. *Mouseion*, 16. 1931. 18–25.; Neue Literatur über venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1. 1932. 381–382.; Röntgenaufnahmen der „Drei Philosophen" Giorgiones und der „Zigeunermadonna". *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 6. 1932. 141–154.; Das Bildnis Herzog Rudolphs IV. *Kirchenkunst*, 5. 1933. 36–40.; Der letzte Humanist. In memoriam Count Charles Lanckoronski. *Neues Wiener Tagblatt*, 1933. július 3.; Die Probleme um Domenico Mancini. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F. 7. 1933. 97–136.; Eine Studie Michelangelos nach der Antike. *Mitteilungen des*

Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 4. 1932–1934. [1934] 41–64.; Giorgiones Laura im Kunsthistorisches Museum. *Urania*, 1. 1934. 266–267.; Zwei Tizian-Zuschreibungen des 17. Jahrhunderts. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 8. 1934. 161–172.; Néhány velencei női képmás a renaissance korából. / Über einige venezianische Frauenbildnissee der Renaissance. *Petrovics Elek emlékkönyv. Hommage à Alexius Petrovics.* Budapest, 1934. 80–86., 206–212.; Ein unbekanntes Bildnis von Antonello da Messina. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 9. 1935. 73–74.; *Der ursprüngliche Plan Michelangelos zum Jüingsten Gericht. Die Graphischen Künste*, 1. 1936. 7–11.; Zum Werke des Domenico Fetti. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 10. 1936. 211–220.; Theodor Hetzer's Tizian. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 6. 1937. 52–55.; Die Mostra del Tintoretto zu Venedig. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 7. 1938. 140–153.; An unknown portrait by Jacopo De 'Barbari. *The Burlington Magazine*, 72. 1938. 43.; The Hall of the Great Council of Florence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7. 1944. 65–81. – újraközölve: *Renaissance art*. Ed. by Creighton Gilbert. New York, 1970. 92–132.; – 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. (The Italian drawings at Widsor Castle); The date of Lotto's „St Jerome" in the Louvre. *The Burlington Magazine*, 92. 1950. 350–351.; An illustration of the Ugolino episode by Pierino da Vinci. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14. 1951. 125–127.; *Italian drawings in the Department of Prints and drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio.* London, 1953.; Michelangelo and Leonardo. *The Burlington Magazine*, 95. 1953. 65–77.; Michelangelo's designs for the Medici tombs. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 18. 1955. 54–64.; Notes on the genesis of Michelangelo's „Leda". *Fritz Saxl 1890–1948. A volume of memorial essays from his friends in England*. Ed. by Donald James Gordon. London, 1957. 270–280.; Cartonetti by Michelangelo. *The Burlington Magazine*, 101. 1959. 370–381.; The decoration of the Sistine Chapel. Proceedings of the British Academy, 44. 1958. 62–81. – újraközölve: *Renaissance art*. Ed. by Creighton Gilbert. New York, 1970. 241–262.; *Venetian art from Bellini to Titian*. Oxford, 1974. (Oxford studies in the history of art and architecture); *Michelangelo. Six lectures.* Ed. by John Shearman, Michael Hirst. Oxford–New York, 1978. (Oxford studies in the history of art and architecture) tartalma: Michelangelo, Vasari, and Condivi. – 1488–1506. – The Sistine ceiling. – The tomb of Julius II. – The Medici Chapel and the Laurentian Library. – The last thirty years.

WILDE JÁNOSRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Kenneth Clark: Johannes Wilde. *The Burlington Magazine*, 103. 1961. 205.; Noszlopi György: A 70 éves Wilde János. *Irodalmi Újság*, 1961. június 15. 8.; Anthony Blunt: Johannes Wilde. *Master Drawings*, 9. 1971. 173–174.; Michael Hirst: Johannes Wilde. *The Burlington Magazine*, 113. 1971. 155–157.; Marosi Ernő: 1920er Jahren und die Wiener Schule. *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule*

1846–1930. Ausstellungskatalog. Red. Ernő Marosi. Budapest, 1983. 84–85.; John Sherman: Johannes Wilde (1891–1970). *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Bd. I. Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*. Hrsg. von Stefan Krenn, Martina Pippal. Wien, 1984. 91–98.; Ulrike Wendland: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler.* München, 1999. II.: 767–773.; Ulrik Runeberg: Immigrant picture restorers of the German-speaking world in England from the 1930s to the post-war era. *Arts in exile in Britain 1933–1945. Politics and cultural identity.* Ed. by Shulamith Behr, Marian Malet. Amsterdam, 2005. 339–371.; John Onians: Wilde, Pevsner, Gombrich. La „Kunstgeschichte" en Grand-Bretagne. *Perspective*, 2007, 2. 194–206.; Michael Hirst: Johannes Wilde (1891–1970). *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento.* A cura di Silvia Ginzburg. Milano, 2008. 137-142. – MÉL II.: 853.; Nagy Csaba: *A magyar emigráns irodalom lexikona*. Budapest, 2000. 1037.; MMA 2002. 957–958. (Eisler János); ÚMÉL VI.: 154–155.

Összeállította: Bardoly István