

szertnének egy ehhez hasonló kísérletre, Mišianik — Minárik — Michalčová — Melicherčík: *Dejiny staršej slovenskej literatury* [Bratislava, 1958.] c. szintézisére, de egyébként is úgy véljük, hogy ezt a periodizációt a szlovák képzőművészet és zene történetének hasonló stílus- és ízlésfázisai is támogatnák.

Nem eléggé világos és modern az alfejezetek, alkorszakok felvételének módszerezszerrendszere sem. A portré, a műfaj és irányzatok szerinti tárgyalás lehetőségei közül az utóbbival szemben Sziklay láthatóan az első mellett dönt, s nem a legszerencsésebben. Így találkozunk aztán pl. ilyen fejezetekkel: „A kritikai realizmus többi írója.” A hatalmas mű, ha széthull valamire, akkor ezek az írói portrék.

Végezetül még három megjegyzés.

Meglehetősen homályban marad a tárgyalás során a cseh és szlovák nyelv viszonya, különösen a régi irodalom századainak tárgyalása közben. Éppen a közönség szempontjainak figyelembevétele kívánna, hogy a pontos disztinkció megtörténjék: mi a konkrét különbség a két nyelv között, mi az a „szlovakosítás”, mik azok a „szlovákizmusok” stb. Az ilyen kitételek: „cseh nyelvű szlovák költő” (81. l.); Augustin Doležal (1735—1802) „is csehül írta meg költeményét. Ez

nála is speciális szlovák jelenség” (191. l.); „Kollár csehnyelvűsége inkább konzervatív szlovák, mint cseh jelenség” (199. l.) stb. — meglehetősen zavaróak.

Sziklay művének elvülhetetlen érdeme, hogy a szlovák irodalom történetét a magyar-szlovák párhuzamokra való gondos kitérések jegyében tekinti át, s elfelejtett vagy egészen ismeretlen adatokat tesz pl. közzé klasszikusaink szlovák fogadtatásával, hatásával kapcsolatban. Most folyó vagy majdani kritikai kiadásoknak Sziklay eredményeiből feltétlenül meríteni kell (Rákóczi — Zsámbokréthy János; Csokonai — Ján Chalupka; Kölcsey — Karol Kuzmány; Eötvös — Ján Pilárik; Jókai — Jónas Záborský; Mikszáth — Ján Kalinciak stb.).

A magyar párhuzamokra való gondos utalások mellett azonban mintha elisikkadna egy legalább ilyen fontos szempont: a cseh fejlődés párhuzamos jelenségeire való rendszeres kitérítés. Nem aprófilológiai észrevételekre gondolunk — ilyenek vannak bőven —, hanem átfogó korszakegységek egymással való szembeállítására. Erre azonban majd bizonyára egy másik műben kerül sor, a bevezetőben említett keletközép-európai irodalomtörténet nagy érdeklődéssel várt kötetében.

Kovács Sándor Iván

## A MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZET TÖRTÉNETE

Szerkeszti: Fülep Lajos. 1—2. köt. 2. javított kiadás. 1. köt. A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig. Szerkesztette: Dercsényi Dezső. Írta: Balogh Jolán, Dercsényi Dezső, Garas Klára, Gerevich László. — 2. köt. Magyar művészet 1800—1945. Szerkesztette: Zádor Anna. Írta: Gentflon István, Németh Lajos, Zádor Anna. Bp. 1961—1962. Képzőművészeti Alap K. 518; 507.

Az irodalomtörténetírás különös gonddal kíséri figyelemmel a művészettörténet szintetizáló törekvéseinek eredményeit, hiszen a rokontudományok közül az irodalomtörténethez az egyik legközelebb álló éppen a képzőművészet történetét nyomon kísérő tudomány. A vizsgálandó művészet más és más ugyan, nem közelíthető meg azonos terminológiával, sajátos belső törvényszerűségek rendszere választja el őket egymástól, a művészi világkép különböző eszközök segítségével, ill. igénybevételével valósul meg az irodalomban és a képzőművészetben. Más jellegű a képzőművészeti, mint az irodalmi hagyomány, mégis közeli a rokonság. Az egyes korszakok ui. adottak és azonosak mind a képzőművészet, mind az irodalom művelői számára, ugyanazok a társadalmi, nemzeti, politikai, ideológiai tényezők befolyásolják világnézetük, művészetük fejlődését, ha más és más formai rendszerben is jut ez kifejezésre. Egyes korok művészeti életében számos rokon-tendenciájú törekvés jelentkezik a

művészetek különböző ágaiban s ezért tudományos regisztrálásuk során is a fő kérdések sokszor hasonlóképpen fogalmazhatók meg.

Az általános kérdések, korszak-problémák tanulságainak számbavétele és szembeállítás a rokontudományok eredményeivel különösen mostanában időszerű, hiszen az egyes szaktudományok új, marxista fejlődésük során egymásután érkeznek el ahhoz a periódushoz, midőn a részletproblémák jelentős részének új szempontú megvilágítása, ill. megoldása után kísérletet tehetnek az új szintézis megfogalmazására is. Ezért fokozottan tanulságos az irodalomtörténetírás számára *A magyarországi művészet története* számos eredménye, kérdésfeltevése, de némely problémában még bizonytalan álláspontja is.

\*

Már pusztán az I. kötet anyaga is tanulságos. A kiadvány szerkesztői ui. a korábbi hagyományos gyakorlatlaltal szakítva, nem a magyar, hanem a magyarországi művészet

történetét kívánták feldolgozni, éreztetve, hogy Magyarország soknemzetiségű ország volt, s a régi századok hazai művészetét nem kevés számú idegenből jött művész tevékenysége is jellemezte. Míg irodalmunkban a XV. század második felétől a magyar klasszikus hagyományt megteremtő költők, írók munkásságának a láncolata vezet a majdani nemzeti irodalom kialakulása felé (bár irodalomtörténetírásunknak is számolnia kell a magyarországi irodalom fogalmával): képzőművészetünk óta a nemzetnévelés előtt jobbra általánosabb jellegű keretek közé került haladt. Az egykorú magyar irodalmi élethez rokonítható, a *magyarországi* művészeti tevékenységtől megkülönböztethető művészeti törekvésekről csak kevéssé beszélhetünk. Ezért jogos a magyar klasszicizmus kialakulása előtti hazai művészeti tevékenységet a *magyarországi*, és nem a magyar művészet történeteként tárgyalni. A magyarországi művészet történetének a bemutatása feltételezi az olvasóban, hogy a teljes műemlékanyagról képet kap, de a kötet előszava a hazai török művészet bemutatásának elmaradásáról szól: „a török építészetnek a hazaira hatása nem lévén, ok nélkül vette volna el a helyet más fontosabb dologtól.” A szintézis célja a kezdetektől nyomon kísérni a fejlődést, a hangsúly azonban a jelen felé vezető szálak felfejtésén van. Ilyen értelemben jogos a török művészet kirekesztése a szintézisből, mert végső soron az első kötet nemzeti művészetünk előtörténetét világítja meg, de a kötet anyaga nem fedheti maradéktalanul a címben megadott tárgykört.

Az első kötet periodizációja részben rokon jellegű az új irodalomtörténeti korszakolással, az elvi megfontolásokat és a gyakorlati eredményt tekintve is. A kronológiai keretek, a nagy művészettörténeti stíluskorszakok időbeli határait nem merev évszámokkal, ill. évtizedekkel határolják el egymástól a szerzők, hanem a művészetek fejlődésének folytonosságát is szem előtt tartva, számolnak az egymás mellett élő, egymásba folyó, tehát nem tiszta stílusokat produkáló átmeneti szakaszokkal is. Egy-egy szerző határozottan érvényesíti ezt az elvet, pl. a *Gótika és proto-renaissance* c. fejezetben, vagy a késő-gótika és a kora-reneszánsz bemutatásában.

A marxista kutatások biztos eredményeit mutatja, hogy az első kötet kronológiai keretei jórészt egybeesnek az új irodalomtörténeti szintézis periodizációjával. Mind a művészettörténeti, mind az irodalomtörténeti középkor a XVI. század elejéig tart, s a reneszánsz (XIV. századi előtörténete után) a XV. század közepétől a XVI. század végéig, ill. a későreneszánsz jóval tovább, a barokk pedig a XVII. század elejétől a XVIII. század végéig határozza meg mind képzőművészetünk, mind irodalmunk fejlődését.

Az új irodalomtörténeti periodizáció azt az alapvető felismerést kamatoztatta a régi magyar irodalomról adott szintézisben, hogy egy-egy irodalomtörténeti korszak időtartamát és jellegét nem annyira az adott történelmi periódus politikai története, annak cezúrái, katasztrófái (pl. 1526, 1711) határozzák meg (csak módosítják), hanem a vezető társadalmi osztályok szemlélete, ízlése, és az életformájukban, vagy az osztályon belüli erőviszonyokban bekövetkezett lényeges változások. Ez a felismerés vezetett pl. a magyar irodalom reneszánsz korszakával kapcsolatban a régebbi koncepciók, a hagyományos rendszerezés elvetésére. Reneszánsz műemlékeink vizsgálata is ezt a társadalmi tanulságot igazolja: „A Mátvás udvarából kiinduló magyar renaissance épp úgy, mint a magyar humanizmus — nem semmisült meg a mohácsi vészzel, hanem a fejlődés éltető forrása maradt még másfél századon át.” (308. l.)

Természetesen némely terminus technicus a magyar művészettörténeti szakirodalomban és irodalomtörténetírásunkban nem azonos jelentésű. Szembetűnő azonban ez a terminológiai „kétértelműség” a *későreneszánsz* terminus alkalmazásában. Irodalomtörténetírásunk a magyar későreneszánsz irodalmát a reneszánsz zártabb formái világa fellazulásként, a manierizmus periódusaként tartja számon. Szepe tulajdonképpen nem önálló, csak reneszánszhoz kötöttségében van értelme, fejlődéstörténeti szerepe pedig a reneszánsz és a barokk közötti átmenet voltában rejlik. Hasonló szerepű a rokokó is, amely viszont a barokk dekadenciáját, túléretttségét jelzi, de előkészíti ugyanakkor az új formai fegyelmet megvalósító klasszicizmust is. A rokokót Garas Klára ilyen értelemben jellemzi, de a későreneszánsznak (Balogh Jolán munkája) a reneszánszhoz való szervezettebb tartozása jut inkább érvényre, mint átmeneti jellege is. Ezért az az érzésünk, mintha a reneszánsz—barokk korszakváltás folyamata, maga az átmenet nem került volna megfelelőképpen árnyalt bemutatásra. A két stílusnak csak időbeli egymás mellett élését láthatjuk (ami egyébként tény), de a fejlődés érzékeltetését, a hazai barokk kialakulása művészi előfeltételeinek a nyomon kísérését nem érezzük eléggé bemutatva.

A barokk művészet értelmezése, a barokk értékelése körüli végtelenes ellentétes vélemények után az európai tudományosságban is tárgyilagosabb szemlélet kialakulásához vezetett, bár még most sem beszélhetünk a barokk-problematika végleges megoldásáról. Garas Klára elveti a barokk nemzetietlennek való bélyegzését s meggyőzően igazolja, hogy a barokk, mint általában a többi nagy stílus, idegen eredetű ugyan, külföldi mesterek honosítják meg Magyarországon, de végső soron hazai igények tették lehetővé elterje-

dését, s a hazai hagyományok módosították is a stílus jellegét. Irodalomtörténetírásunk is félredobta mind a szellemtörténet barokk-kultuszát, mind a barokkal kapcsolatos értetlenséget, ill. eleve ellenszenvet s hasonló álláspontot alakított ki hazai barokk irodalmunk értelmezéséről. Garas koncepciója azonban nem egészen következetes, mert — mint említettük — előbb szembeszállt azzal a (nem is olyan régen irodalomtörténet-írásunkban is otthonos) téves nézettel, amely a barokkot idegen, nemzetietlen stíluskor-szakként emlegette (371. l.); később azonban mintha maga is közeledne a helyesen megcáfolt szemlélethez: a XVII. században ui. (a szatmári békéig) Garas szerint „az abszolutizmus eszméjét szolgáló barokk s a hazai hagyományokban gyökerező késő-renaissance stílustörekvések állnak szemben egymással.” A késő reneszánsz-„fő érdeme, hogy a nemzeti hagyományokat megőrizte és részben sikeresen átmentette az új korszakra is.” (412. l.) Ami viszont (ti. a barokk) ezek szerint mégsem haladhatott a „nemzeti hagyományok” áramában.

A kiadványban megfigyelhető kétségtelesen az egyes szerzők munkáit összehangolni szándékozó szerkesztői törekvés, s bár méltánytalanság lenne a teljes egységet számon kérni (mert ez köztudomásúan megvalósíthatatlan ilyen jellegű összefoglalásban), mégis hiányolnunk kell néhány esetben az egyes művészettörténeti stíluskorok tüzetesebb és egyúttal határozottabb általános, elvi szempontú bemutatását. Népszerűbb szintézisben ez szükséges, mert máskülönben a szakirodalomban kevésbé jártas olvasó elvész a műemlék-leírásokban. Néhány fejezet élén, ill. végén talánunk ugyan ilyen összefoglalásokat, de ezek nincsenek mindig összhangban az előző fejezetekkel. A román stílus európai szerepéről, az építészettörténetében betöltött funkciójáról, a reneszánsz itáliai polgári, hazai udvari, nemesi kötöttségeiről, s különösen az ebből adódó művészi, stílus-problémákról, valamint a barokk és reneszánsz kapcsolatáról, a későreneszánsz-problematikájáról szívesen olvastunk volna hosszabb fejtegetéseket.

\*

A második kötet, az anyag jellegéből adódóan nem követheti az első kötet szerkesztési, periodizációs módszerét, mert a művészeti élet differenciálódásától már nem lehet egy-egy stíluskategóriával meghatározni az adott kor művészeti életének fő törekvéseit. Művészeti emlékeink számbavétele a második kötetben azonban azt bizonyítja, hogy csak a XIX. század végétől kezdve indokolt lemondani az egyetemes stíluskorok felvételéről, mert pl. *A magyarországi művészet a XIX. század első felében, A nemzeti művészet kezdetei* c. fejezet (Zádor Anna munkája) a

magyar klasszicizmus korszakáról szól, a *Magyar művészet az elnyomatás korában* (1849—1867) c. a romantika jegyében lekezelte alkotásokról számol be, míg *A kiegyezéstől a millenniumig* (1867—1896) c. a magyar realista művészet kibontakozását kíséri nyomon. Az önálló, nemzeti művészet kialakulása és a művészeti élet differenciálódása előtti periódusok fő jellegzetességét, véleményünk szerint, jobban kifejezte volna, ha a korszakokat az uralkodó stílussal s nem a politikai történet kissé mechanikus alkalmazásával jelölték volna.

Irodalmunk végérvényesen a XIX. század első felében teremti meg a nép-nemzeti koncepció keretei között, az egyidejű európai romantikához igazodva nemzeti irodalmunkat. Képzőművészetünk fejlődése lassúbb: ez a periódus a kezdetek, az erőgyűjtés ideje, s míg a régi magyar irodalom nagy stíluskorokai megközelítően egybeestek képzőművészetünk uralkodó stílusainak kronológiai kereteivel, most irodalmunkat nagy fáziskülönbséggel követi művészetünk. Irodalmunk a XIX. század első felében a romantika jegyében virágzik, képzőművészetünkben a klasszicizmus uralkodik, 1849 után kezdődik a realista irodalom fejlődése, képzőművészetünkben pedig a romantika határozza meg e periódust. Az irodalmi-művészeti stílus-egyidejűség 1867 után figyelhető meg ismét, de még ekkor is más és más funkcióban. Irodalmunkban a nép-nemzeti szemlélet egyre konzervatívabbá válik, míg művészetünkben éppen a nép-nemzeti jelleg megteremtése van napirenden (Munkácsy).

Legnehezebb nyilvánvalóan az időben hozzánk legközelebb álló művészeti életet jellemezni, a közvetlen előzményeket, annál inkább, mert a modern kor a művészeti tevékenység XIX. században megkezdődött differenciálódását mélyíti tovább, a művészeti életben számos rokon és ellentétes jellegű világnézeti, stílusbeli törekvés jut kifejezésre. Regisztrálásuk, mivel a kellő történeti távlatlaltal még nem rendelkezünk, nem könnyű feladat, de a fő áramlatok megjelölése, szerepük meghatározása többé-kevésbé már lehetséges.

A millennium utáni művészeti élet bemutatása során Genthon István frappánsan tömör, szemléletes jellemzést ad az egyébként eléggé ellentmondásos szecesszionizmus jellegzetességeiről. Genthon utal e stílus európai szerepére, megemlíti az irodalomban jelentkező hatását is (Verlaine, Rilke, Ady, Babits). Mintaszerű a szecesszionizmusról szóló fejezetben a Rippl Rónai művészetét tárgyaló rész. Nem száraz kép-ismertetéseket ad, hanem színesen, meggyőzően jellemzi ellentmondásokkal teli festészetét, de hangsúlyozva, hogy „egyetlen festőnk sincs, aki a szecesszionizmus nemzetközi stílusához ily zamatot

nyelven szolt volna hozzá." (342. l.) Örvendetes, hogy Genthon a második kiadásban enyhített az első kiadás némely kategorikusabb fogalmazású helyein, ill. méltányosabb sorokkal helyettesítette azokat (l. a Mednyánszkyról szóló részt stb.).

A két világháború közötti magyar irodalom és művészet története kísértetiesen hasonló problematikát tükröz. A korszak szövevényes irodalmi és művészeti életében néhány irányzat, áramlat domináló szerepe szembevetőd. Irodalomtörténetírásunk négy jelentős áramlatot tart számon a kor irodalmi életében: a szocialista, a polgári humanista, a népi írók, valamint az emigrációba kényszerült írók munkásságát. A kor festészetében pl. funkcionális szempontból csaknem azonos jellegű irányzatok, ill. csoportok tevékenysége figyelhető meg: a szocialista (Derkovits, Dési Huber), a polgári humanista (Berényi, Márfy, Egrý, Szónyi, Bernáth), az alföldi festők (Tornyai, Koszta, Rudnay, Endre B., Nagy I.), valamint az emigrációban élők munkássága. A legegységesebb az első nagy áramlat, európai és nemzeti hagyomány ötvözete. Törekvéseikben a magyar társadalom minden, a nemzet jövője szempontjából számba veendő rétege egyetemesen benne érződött és értődött. Művészi világképük, stílusuk is a legkorszerűbb. Szembevető a munkásságtárban gyökerező művészek nagyfokú világnemzeti, művészi tudatossága, elméleti, tudományos felkészültsége (l. Dési Huber írásait) ami a többi irányzat képviselőit nemigen jellemezte.

A második áramlat is az európai és nemzeti hagyományok művészi szintézisét próbálja megteremteni, de a polgári világkép lehetőségén belül, sokszor menekedve az egyéniséget nehéz problémák elé állító, egyre nyomasztóbb korszak elől a „magány” varázsos világába.

Ha a hagyományok vállalását, a magyar társadalmi problematika tükrözésének sajátos módját, valamint az esztétikai törekvések jellegét vizsgáljuk: az alföldi festők és népi írók szemléletében, ars poeticájukban is számos rokon vonás figyelhető meg. Németh Lajos meggyőzően bizonyítja, hogy míg az alföldi festők művészete a XX. század elején korszerű törekvéseket képviselt, addig a két világháború között, hiába a soraiban tevékenykedő nagy tehetségeknek, egyre anakronisztikusabb jelenségé vált. Az alföldi festők nép-nemzet koncepciója, paraszti világképe, a nemzeti festészet hagyományaihoz való illeszkedése, művészetük ösztönös jellege, az ars poeticájukban megbúvó antiintellektualizmus, a szűkössé tematika, mind olyan mozzanat, ami a népi írók munkásságában is megfigyelhető. A Tornyai János festészetét méltató korábbi szakirodalom azonban néha nem tett különbséget művészetének század-

eleji s későbbi szerepe között. Egyértelműen kiemelték az Ady költészetével való rokonosságát, ami a század elején keletkezett képek esetében igaz, hiszen a *Bús magyar sors*, *Önéletrajz* c. és a *Gémeskút* c. festmény (mindkét kép 1910 körül készült) valóban, zseniális Ady-vers illusztrációként is értelmezhető. Tornyaiiban később azonban valamelyes idegenkedés is jelentkezett Adyval szemben, s éppen Ady „modernségét”, a nép-nemzeti hagyományok rendjébe nem illeszkedését kifogásolta. Vásárhelyen őrzött jegyzetei között írta: „Vagy a faji, vagy az általános piktúrát előbbre vinni, új horizontot nyitni — ezt nem csinálta meg eddig egyik modern se, Ady se.” Ezért értesen kissé az európai festészethez jobban közeledőként szemben is. A magyar festészetet egy nem folyamatosan, nem egyenletesen fejlődő fához hasonlítva írta (szintén jegyzetei között): „De a magyar fa nem fokozatos fejlődést mutat, a Rippl, Kernstok festészete nem kapcsolódik be a hagyományokba, a nemzet fejlődésébe. Sőt! Az internacionalista piktúra fejlődésébe sem. Csak azt és ugyan csinálták, ahogyan a külföldön: de előbbre nem vitték. Tán Kernstok se.” Mint ahogyan a magyar irodalmi népiesség, mikor már nem szolgálhatta egyértelműen a nemzet előrehaladását, egyetemes érdekeit s a nemzeti bezárkózás szemléletét fejezte ki, az alföldi festők munkássága is a két világháború között többé-kevésbé ilyen szemléletet tükrözött. Elzárkózást jelentett a polgári Nyugattól, de elzárkózást mindattól, ami a nép-nemzeti koncepción kívül esik, tehát a szocialista jellegű törekvésektől is.

Néhány apró megjegyzés: néhol (olyan művészek életművének méltatása során, akik hosszú életük során több korszakban is tevékenykedtek) fölösleges ismétlések szerepelnek. Különösen bántó ez Koszta esetében, akinek a festészetéről a szolnoki festőiskoláról szóló fejezetben Genthon számol be, majd később Németh Lajos az alföldi festők között jellemzi (egyébként szépen) sajátos impresszionista-expresszív képeit. Koszta művészetének a jellemzése azonban mindkét esetben általános jellegű; más szavakkal, jelzőkkel, de ugyanazt mondják el kétszer. (Ráadásul: Genthon szerint 1861-ben, Németh szerint pedig 1864-ben született Koszta.)

Egrynek külön fejezet illett volna, hiszen, mint Németh Lajos meggyőzően bizonyítja, Derkovits mellett az ő festészete a korszak „legeurópaibb s egyúttal a legnemzetibb” teljesítménye.

Hiányát éreztük, hogy a magyar művészet-történet jelesebb művelőiről még egy rövid, sommás méltatás sem található a kiadványban. Pedig az ő munkásságuk nélkül a mostani vállalkozás sem jöhetett volna létre.

Komlószi Tibor