

A MŰVÉSZET ESEMÉNYTÖRTÉNETE

SÁRMÁNY-PARSONS ILONA

Elizabeth Clegg:

Art, Design, and Architecture

in Central Europe 1890–1920

Yale University Press, New Haven – London, 2006.
356 old.

250 fekete-fehér, 50 színes illusztráció, \$75

(Pelican History of Art)

Húszévi kutatás, utazás, anyaggyűjtés és olvasás gyümölcse ez az úttörő szerepű könyv, lévén az első átfogó elemzés az európai művészeti örökség azon részéről, amely indokolatlanul régóta az angol nyelvű, sőt a nyugat-európai művészettörténet-írásnak csak a peremén kapott helyet. Az első olyan munka, amely az Osztrák–Magyar Monarchia valamennyi nemzetének művészetét bemutatja az 1890-es évektől kezdve az első világháború végéig.¹

Elizabeth Clegg a Goriziában 1966 óta évente tartott tanácskozásokon meghonosodott szóhasználatot követi, amelyben „Közép-Európa” általánosan az „Osztrák–Magyar Monarchia” diplomatikus rövidítéseként használatos. Tisztában lévén azzal, hogy az angolul olvasók gyakran félreértik „Közép-Európa” összetett és vitatott történetű fogalmát, Clegg könyvének terjedelmes és tájékozott bevezetőjében körültekintő összefoglalást nyújt a felmerülő geopolitikai és történeti kérdésekről. Így felhívja a nem igazán tájé-

kozott olvasó figyelmét a régió XX. századi történetének arra a három döntő mozzanatára, amelyek mindegyike gyökeresen megváltoztatta a geopolitikai egyensúlyt a régió belül, nem is szólva az érintett országok politikai és társadalmi struktúráiról. Ezek az alapvető fordulatok természetesen lényeges hatást gyakoroltak a politikai és kulturális diskurzusra, és egy és ugyanazon jelenség egymástól eltérő megközelítései még ma is képesek heves szakmai vitákat kiváltani.²

Az első gyökeres perspektívaváltás, Clegg különbségtételét alkalmazva, mind a „belső” és a „külső” szemlélők körében, azután következett be, hogy a Versailles környéki békék a nemzeti határokat újrarajzolták. A második váltás a második világháborút követően, amikor Ausztriát kivéve az egész térség a szovjetek uralta keleti tömb részévé vált; a harmadik pedig 1989 után, amikor a keleti blokk szétesett, és a közép-európai országok ráléptek az európai közösségbe való visszailleszkedés útjára.³ Ilyenformán „Közép-Európa” három fő politikai újrameghatározása döntő hatást gyakorolt minden ideológiailag vagy politikailag befolyásolt kulturális jelenségre, nem utolsósorban a művészeti tevékenységgel és a művészettámogatással kapcsolatos művelődéstörténeti és művészettörténeti interpretációkra is.

Clegg sok tekintetben újszerűen közelíti meg a közép-európai régióbéli – figyelemre nem méltatott vagy nem eléggé értékelt – művészeti események értékelésének általános problémáját. Természetesen számos

1 ■ Más korok közép-európai művészete, elsősorban a középkoré, a reneszánszé vagy a barokké az európai művészeti kánonnak sokkal inkább szerves részét alkotja, mint az utolsó két-száz év művészete. Lásd pl. Thomas DaCosta Kaufmann: *Court, Cloister, & City. The Art of Central Europe 1450–1800*. University of Chicago Press, Chicago, 1995.

2 ■ E kérdéskör egyik legjobb összefoglalása hiányzik Clegg könyvének válogatott bibliográfiájából, mindazonáltal meg kell említenünk: Lonnie Johnson: *Central Europe – Enemies, Neighbors, Friends*. 2. kiad. Oxford University Press, New York–Oxford, 2002.

3 ■ Bár Clegg igyekszik méltányos lenni a „belső megfigyelőkkel” szemben, meg kell említenünk, hogy az értelmiségi ellenzék még a szovjet uralom hosszú évtizedei alatt is igyekezett életben tartani „Közép-Európa” olyan fogalmát, amely különbözött „Kelet-Európa” imperialista fogalmától. Milan Kundera csupán egy volt ezen értelmiségiek közül, ha a legismertebb is. Az 1980-as években a magyarországi értelmiségi elit a közép-európai kultúra különböző hagyományainak felélesztésén munkálkodott, föltérképezve Európa ezen részének relatív összetartozását, melyet egészen az antikvitásig és a kora középkorig visszavezetett. E téren az egyik leglényegyebb történeti munka: Szűcs Jenő: *Vázlat Európa három történeti régiójáról*. Első megjelenés: In: *Bibó Emlékkönyv*. Bp., 1981, önállóan: Magvető, Bp., 1983.

4 ■ Németországban mindig nagyobb érdeklődést tanúsítottak Közép-Európa és kulturális öröksége iránt, ezért a régióról szóló legfontosabb könyvek németül is megjelentek. Számos kiállítás is bemutatta több közép-európai ország művészetét. Vö. Ákos Moravánszky: *Die Architektur der Donaumonarchie*. Corvina, Ernst & Sohn, Bp.–Berlin, 1988.; Uő: *Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900–1940*. Residenz, Salzburg–Wien, 1988.

5 ■ Minden későbbi összehasonlító munka alapját az alsó-ausztriai Grafeneggben 1984-ben és 1987-ben rendezett két nagyszabású kiállítás és alapos kiállítási katalógusuk vetette meg, felölelve a Habsburg-monarchia, illetve Ausztria–Magyarország politikai, társadalmi-gazdasági és művelődéstörténetét Ferenc József korában, azaz 1848 és 1916 között. A kiállítások osztrák szervezői cseh, lengyel és magyar szakembereket kértek fel a közreműködésre, és alapvetően összehasonlító módon közelítették meg a történeti és kulturális kérdéseket. Nagy teret szenteltek a képzőművészetnek is, először a történelem során egymás mellett voltak láthatók a különböző nemzeti iskolák főtémái. A kiállítások fő gondolata természetesen az Osztrák–Magyar Monarchia mint pluralisztikus, multikulturális és a társadalmi modernizációt lehetővé tevő társadalom vívmányainak a bemutatása volt. E kiállítások nagy közönségsikert arattak, és a Ferenc József-kor kedvező képét integrálták a második köztársaság oszt-

kiváló szakkönyv jelent meg Közép-Európa építészettörténetéről, a kiállítási katalógusok egy-egy szűkebb aspektusból összehasonlító képet nyújtanak a térség képzőművészeti teljesítményeiről,⁴ és a régióbeli avantgárd a legutóbbi években néhány nemzetközi kiállítás középpontjában is állt. Az azt megelőző évtizedeknek viszont különösen a festészete még nem elégségesen ismert nemzetközileg ahhoz, hogy a Nyugat valószínűleg azaz komerciális kiállítási és műkereskedelmi tekintetben is) „felfedezze” magának mint esztétikailag kiemelkedő teljesítményekkel jellemezhető művészeti korszakot.⁵ Az 1900 körüli ausztriai művészetet és a cseh modernizmus egyes korszakait és irányzatait (pl. a cseh kubizmust) ismeri ugyan, de a többi nemzeti iskolának nem jutott zajos sikerű kiállítás Párizsban, Londonban vagy az Egyesült Államokban, következésképpen kevés figyelmet keltettek akár a mértékadó szakmai körökben, akár a nagyközönség soraiban.

Mindez nem jelenti azt, hogy a térségen belüli tudomány elhanyagolta volna a saját kulturális örökséget, az ez irányú kutatás és újraértékelés azonban az egyes országok keretein belül zajlott le, legtöbbször olyan nyelven, amelyen a nyugati művészettörténészek nem olvasnak. Mindaddig viszonylag kevés alkalom nyílt a helyi eredmények megjelenítésére Nyugaton.⁶ Mindössze egyetlen művészeti irányzatot vizsgáltak összehasonlító, nemzeti, sőt kontinenshatárokon is felülemelkedő módon: az 1910-es évek vége és az 1920-as évek nemzetközi baloldali vagy kommunista mozgalmaival



Klimt: Életfa (Palais Stoclet)

kapcsolódó képzőművészeti avantgárd történetét.⁷ Ez részben annak tulajdonítható, hogy e modern művészeti áramlat eleve nemzetközi mozgalom volt, így természetesen tárgyalni is csupán nemzetközi látószögéből lehetett. Mindazonáltal az a tény, hogy a közép-európai avantgárdról az első alapos munkákat és katalógusokat csupán a hidegháború befejeződését követően írhatták meg, elárul egyet s más a nemzetközi kulturális politikáról. A baloldali nyugati értelmiségiek első tanulmányai még mindig a hidegháborús „Kelet-Európa” koncepció sematikus keretében fogantak (Steven A. Mansbach), míg a térségből származó kutatók (Passuth Krisztina, Tomasz Gryglewicz és sokan mások) következetesen (és teljes joggal) ragaszkodtak a „Közép-Európa” fogalom használatához.⁸

Clegg könyvének újdonsága egyrészt a viszonylag hosszú időszak (három évtized) kiválasztása, másrészt az a nagy igényű célkitűzés, hogy ne csupán a festészetet és a grafikát, hanem az építészetet és az iparművészetet is tárgyalja. A komparatív vizsgálat szándékával látott munkához, ám elsősorban művészetszociológiai szempontokkal. A helyi irodalom – osztrák, cseh, lengyel, magyar, horvát és szlovén tanulmányok – alapján Clegg, aki szabadúszó művészettörténész, és a magyart kivéve többé-kevésbé eligazodik a legtöbb vonatkozó nyelvben – óriási adatbázist állított össze a régió vizuális művészetéről; megírta az első kézikönyvet az angol olvasó szakemberek és az átlagosnál szélesebb érdeklődésű művészetkedvelők számára. De vajon ez a kézikönyv egyben szintézis is, vagy in-

rák polgárainak történeti identitásába. *Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs*. 1. Teil. *Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880*. Schloss Grafenegg, 1984.; 2. Teil. *1880–1916*. Schloss Grafenegg, 1987.

6 ■ Ritka példa a nemzeti építészettörténet angol nyelvű megjelentetésére: *The Architecture of Historic Hungary*. Eds. Dora Wiebenson, József Sisa. MIT Press, Cambridge–London, 1998. (az ennek alapján készült magyar változat: *Magyarország építészettörténete*. Vince, Bp., é. n.) Hasonló kivételnek tekinthető egy egyesült államokbeli nagyszabású kiállítás is: *Standing in the Tempest – Painters of the Hungarian Avant-Garde 1908–1930*. Santa Barbara, 1991. A katalógus tanulmányai által vizsgált periódus nagyjából megegyezik a bírálatunk tárgyául szolgáló kötet időkörével. Ez a régió általában sokkal szorosabb kulturális szálakkal kötődött a német nyelvű országokhoz, így nincs miért meglepődni, amiért az ide tartozó országok (különösen Csehszlovákia és Lengyelország) művészetének újrafelfedezése az egykori NSZK-ban indult meg, ám éppen a „Mitteleuropa” szó kínos politikai konnotációi miatt a németek még vonakodtak attól, hogy a térséget egyetlen szerves egészként kezeljék. A közép-európai országok részben emiatt is mindig külön nemzeti kiállításokat rendeztek külföldön, pl. *Tschechische Kunst der 20er und 30er Jahre. Avantgarde und Tradition*. Hrsg. von Jiří Kotlík, Bernd Krimmel. Mathildenhöhe, Darmstadt, 1988.; *A Golden*

Age. Art and Society in Hungary 1896–1914. (Barbican Art Gallery, London & Center for the Fine Arts, Miami). Corvina, Bp., 1990.; *Polnische Kunst um 1900. Malerei, Plastik, angewandte Kunst*. Hg. Kazimierz Czarniecki, Bernd Krimmel. Mathildenhöhe, Darmstadt, 1992.

7 ■ Steven A. Mansbach: *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans. Ca. 1890–1939*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999. Még 1996-ban is a hidegháború szóhasználatával élt ez az amerikai munka a régió építészetről, mely a két világháború időszakában is „Kelet-Európáról” beszél: Wojciech Lesnikowski (ed.): *East European Modernism. Architecture in Czechoslovakia, Hungary and Poland between the Wars. 1919–1939*. Rizzoli, New York, 1996.

A közép-európai avantgárd legutóbbi nemzetközi kiállítását 2002-ben Los Angelesben rendezték meg. Katalógusa: Timothy O. Besond (ed.): *Central European avant-gardes. Exchange and transformation, 1910–1930*. Los Angeles County Museum of Art – MIT Press, Cambridge–London, 2002. Egy szűkebb anyagot Németországban is (Münchenben és Berlinben) is bemutattak.

8 ■ Mansbach: *i. m.*; Krisztina Passuth: *Les Avant-Gardes de l'Europe Centrale 1907–1927*. Flammarion, Paris, 1988.; Tomasz Gryglewicz: *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*. Nak. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 1992.

kább csak adattár? Az elkerülhetetlen terjedelmi korlátok miatt Clegg sajnos nem tudott annyit nyújtani, mint amennyit nyilván szeretett volna. Az építészetről szóló fejezetek jóval kevésbé megvilágító erejűek, mint a már létező és többségében angolul is olvasható részletesebb szakirodalom, és bizony sokban ugyanez mondható el az iparművészeti részről is. A könyv igazi erősségei másutt lelhetők fel.

Maga Clegg „négy újítást” tulajdonít a maga megközelítésének. Bár ezek önmagukban nem újítások, tény, hogy előtte még senki sem próbálta meg a négy módszertani eljárást egyetlen koherens szintézisben egyesíteni, és ilyen hatalmas tényanyagot alkalmazni. E négy módszertani eljárás a következő:

„[Először:] a könyvnek *mind a hat fejezete a térséget egységként kezelve tárgyalja Ausztria–Magyarország művészete, iparművészete és építésze fejlődésének egymással összefüggő aspektusait.*

Másodszor, *három évtized eseményeit* nyomon követve arra töreksem, hogy érzékeltessem azt az *átfogó dinamikát*, amely szerintem a „szecessziótól» az »újratereemtésig» tartó átmenetet jellemzi.

A harmadik vonatkozás, amelyben új megközelítéssel próbálkozom, az *eredendően összehasonlító szerkezet* alkalmazása.

A könyv végül azzal tart még számot eredetiségre, hogy *a sajátosságok öt típusát* veszi figyelembe, nevezetesen az idő, avagy a periodizáció, a hely, a releváns kontextus, az illusztrált példák és a kritikai kommentár típusát.” (4–5. old., kiemelések az eredetiben)⁹

Természetesen jó néhány összehasonlító tanulmány született korábban is a közép-európai festészet és építészet egyes kérdéseiről, bizonyos műfajokról vagy egyes mesterekről. Mindazonáltal jelen munka, amely nyolc művészeti központ (Bécs, Brno, Prága, Krakkó, Lemberg, Budapest, Zágráb és Ljubljana) művészeti életének a szerző állítása szerint minden fontos eseményét számba veszi 1890 és 1920 között, valóban az első kísérlet arra, hogy összehasonlítsa hat nemzet képzőművészeti tevékenységét.

Az első fejezet (*The most centrally positioned state in Europe*) az Osztrák–Magyar Monarchiát és elődjét, a Habsburg-monarchiát mind földrajzi, mind pedig kronológiai szempontból elhelyezi az olvasó mentális térképén. A hatszáz év történetét dióhéjban áttekintő fejezet fontos paraméterei olyan „általánosító”, a birodalmat összetartó „erők”, mint „a Habsburgok”, „a német nyelv”, „a katolicizmus”, „a hadsereg”, „az állami bürokrácia” és „a birodalmi vasúti hálózat”. A XIX. században az „új nacionalizmus”, amely magát a „centralizáció” ellenfeleként határozta meg, mindnyájuk ellen támadást intézett.¹⁰ Ettől kezdve a Monarchia nemzetének végső célja az volt, hogy létrehozzák saját szuverén államukat. A következő alfejezetekben Clegg mindazon kérdések nagy részét tár-

gyalja, amelyek a Közép-Európa fogalma körüli történeti viták anyagát szolgáltatják, s amelyek többnyire a multietnikus, a regionális és a nemzeti identitás közti dialektikus viszonytal kapcsolatosak.

A szöveg hozzáértő összefoglalását nyújtja a birodalom kulturális intézményrendszeréről többnyire a térségben folytatott legfrissebb kutatásoknak, beleértve az állami támogatást és mecenatúrát is.¹¹ Annál inkább megkérdőjelezhető az a néhol kifejezetten ellenséges hangnem, amellyel Clegg az osztrák kultúrpolitikához viszonyul; így a bécsi központnak a pénzügyi erőforrások különböző nemzetek (csehek, németek, lengyelek) közötti arányos és „igazságos” elosztására való igyekezetét mint politikailag motivált lekenyerezést értelmezi, amelynek egyedüli célja szerinte a Monarchián belüli politikai status quo védelme volt. Ezt követi a *Vizuális identitás* című fejezet a historizmus korabeli nyolc fő művészeti központ bemutatásával, majd az *Intézményi identitás* című rész, amely a századfordulós Monarchia múzeumainak, galériáinak, művészi társaságainak és egyesületeinek viszonylag rövid intézménytörténetét tekinti át. Ezt a történeti bevezetést a kiválasztott harminc év művészeti élete kronológiájának rekonstrukciója követi.

A PERIODIZÁCIÓ KÉRDÉSEI

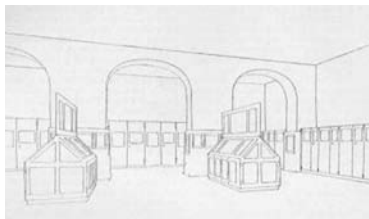
A könyv következő öt fejezete Clegg felfogása szerint Ausztria–Magyarország művészeti életének öt jelleg-

9 ■ Meg kell mondani, hogy ezek a „sajátosságok” nem igazán különböznek a művészettörténet-írást bevett gyakorlatától. 10 ■ Clegg rövid összefoglalásokat nyújt mindezen fontos kérdésekben négy-öt száz év fejleményeiről. A jelen politikai valóságából kiindulva, a politikai korrektség jegyében az összes nemzeti művészeti centrumot a lehetőség szerint azonos terjedelemben tárgyalja, Bécsset alig nagyobb terjedelemben, mint Krakkót vagy Ljubljánát.

11 ■ A tárgykör úttörő feldolgozása: Jeroen Bastiaan Van Heerde: *Staat und Kunst: Staatliche Kunstförderung 1895–1918*. Böhlau, Wien–Köln–Weimar, 1993. A szerző, illetve Clegg homlokegyenest ellentétesen értelmezi az ausztriai állami művészettámogatásra vonatkozó adatokat. Míg Van Heerde szerint a bécsi állami művészeti pártolás vezérő elve a tudatos méltányosságra törekvés volt, és az illető hatóságok őszintén támogatták még a kísérletező, nemzeti identitásukat nyíltan demonstráló művészeket is, Clegg az állami támogatás manipulatív céljait hangsúlyozza.

12 ■ A hagyományos belső szakaszhatárok 1896/1897, 1905, 1914 vagy 1918 lennének. Ezek az évszámok természetesen szorosabban kötődnek bizonyos történeti eseményekhez vagy meghatározott művészeti cezúrákhoz, de széles körű és mélyreható következményeik miatt csaknem egy évszázada elfogadottak.

13 ■ Igencsak kérdéses, valóban Közép-Európa újragondolása, újra „kitalálása” (*reinventing*) lett volna az egyes országok képzőművészeti elitjének akkori fontos célja. Sokkal inkább a nemzeti és modern művészet aktuális, helyi problémáinak artikulálása gyötörte őket, és ha a nemzetközi képzőművészeti horizontot is figyelembe véve igyekeztek korszerűségüket megformálni, akkor a Párizshoz és Berlinhez való viszony volt a mérvadó, nem pedig a szűkebb régió.



Thoroczkai Wiegand Ede:
A Szépművészeti Múzeum grafikai
termének terve

zetes szakaszát mutatja be. A szerző mind az öt fejezetben ugyanazt a sorrendet követve az óramutató járásával egyezőleg körbejárja a Monarchia említett nyolc városát, és mindegyikük esetében részletesen felsorolja a művészeti eseményeket. Figyelme középpontjában a művészeti társaságok tevékenysége és a különböző művészeti lobbik közötti változó hatalmi harc áll; ezen belül is mindenekelőtt a nagy kiállításokra összpontosít. Ahol csak lehetséges, idézi az egykorú kritikusi véleményeket a kiállításokról, és néhány mondatban bemutatja a fontos művészeti kiállítások főszereplőinek társadalmi helyzetét, stiliztikai és esztétikai törekvéseit. Mindezek eredményeként az olvasó rendkívül sűrű elbeszéléssel szembesül, amelyben hemzsegnak a nevek, a dátumok, a különböző művészeti hálózatokra, művészi pályákra vonatkozó utalások, az intézményes és állami művészetpártolás részletei. Bár a könyvben jó néhány rövid, ám jól megírt festmény- és szoborelemzést is olvashatunk, a szerző szándéka szerint munkája nem elsősorban műalkotásokról mint olyanokról szól, hanem a közép-európai kulturális struktúrák és a fontos, nagy hatású művészeti események szinkron vagy diakrón történetét mutatja be.

Clegg periodizációját a térségben élő kollégáinak többsége minden bizonnyal erősen vitatná, s a művészeti események csoportosításából eredő összbonyomlás kétségkívül határozottan el is tér a megszokottól. Néhány fontos lehetséges vitakérdés közelebbi vizsgálatot érdemel. Míg 1890-nek a művészeti modernizmus kiindulópontjául választása vitán felül álló döntés, a további történetet illetően Clegg periodizációja egyre több és több ponton tér el a helyi szakmai közmegegyezéstől. Az egyes nemzeti „szecessziók” történetének párhuzamos történeti elbeszélését 1903-mal megszakítja, jöllehet a legtöbb tárgyalt várossal kapcsolatban ez a cezúra nem meggyőző. Hogy csak két példát említsünk: bár súrlódások már egy ideje léteztek, Klimt csoportjának rendkívüli horderejű kivonulása a bécsi Sezessionból csak 1905-ben következett be, a Wiener Werkstätte megalapítása 1903-ban pedig bizonyosan nem jelentett olyan „össz”-osztrák–magyar cezúrát, amelynek a többi művészeti központra nézve a bécsihez fogható jelentősége lett volna.

A szerző szemlátomást eltökélte, hogy ugyanazon éveket jelöli ki döntőként, és ugyanazon időbeli lefolyást állapítja meg a művészeti fejleményeket, az építészetet, a festészetet és az iparművészetet illetően, még ha ezek közelebből vizsgálva nemzetenként időről időre határozottan eltérnek is egymástól. Ugyancsak észrevehetően újra és újra azzal kísérletezik, akár tudatosan, akár öntudatlanul, hogy a helyi szakmai közmegegyezéstől eltérő periodizációval álljon elő –

lásd például a *Új hangok: szakítás és újítás az 1900-as években* című III. fejezetet.¹² Az igazság azonban az, hogy a művészeti élet, legalábbis az olyan nagyvárosokban, mint Bécs, Prága és Budapest, pluralisztikusabb volt, semhogy beszorítható volna egy koherens, csupán egy-két domináns irányzatot figyelembe vevő periodizációba. Egyszerre eklektikus és dialektikus fogalmak nem szükségszerűen képesek létrehozni egy meggyőző módon koherens művészeti korszakot, mint

azt a IV. fejezet címe, sőt tartalma is (*Képzelt birodalmak: múltbetekintés/haladás 1910 körül*) sugallná.

A következő fejezet (1912–1916: *Ausztria–Magyarország és az „ultramodernek”*) ismét ilyen korszakot konstruál meg, ami fejcsóválásra készítené sok helyi művészettörténészt, avagy – Clegg kifejezésével – „bennfentest” (*insider*). Miközben általában igen érzékeny a történeti eseményeknek a vizuális kultúrára gyakorolt hatására, itt egyszerűen tudomást sem vesz arról, micsoda katalizmát váltott ki az első világháború kitörése – holott ezt kellett volna cezúraként feltüntetnie. Azok a

radikális mozgalmak, amelyek a harcos nemzetközi avantgárd szövetségek megalakulásához vezettek, 1915-től kezdve alakultak ki, éppen a háború egyik következményeként. Ez ismét azt támasztja alá, hogy 1914 sokkal fontosabb cezúra, mint 1916, Ferenc József halálának éve. Ugyanezekkel a problémákkal találkozunk az utolsó, *1917 és azután: Közép-Európa újragondolása* címet viselő fejezetben.¹³ Valójában az Osztrák–Magyar Monarchia 1918. őszi felbomlása hozta magával a művészek (és mindenki más) számára az alapvető problémák és változások teljesen új együttesét, meghatározva életük minden aspektusát, bármelyik nemzethez – akár a „vesztesekhez”, akár a „nyertesekhez” – tartoztak is.

Clegg olyan sokat tud tárgyáról, és oly sok éleslátással gondolja végig a különböző művészeti áramlatok és csoportosulások folytatódását, hogy nem tud ellenállni a kísértésnek, hogy átlépje választott időszak határát, s ne folytassa történetük elbeszélését egészen az 1920-as évek végéig. Az *Utóirat* két nagy nemzeti kiállítást mutat be – Brno (1928) és Poznań (1928) –, továbbá a modern képtárak (valójában a modern művészetek nemzeti galériái) létrehozását vagy újraszervezését Ausztriában (1929), illetve Magyarországon (1928). Az áttekintésben Jugoszlávia a kortárs francia művészet vándorkiállításával szerepel, amelyet az új belgrádi kiállítási pavilonban mutattak be (1932). E helyütt Clegg valóban jelzi a XX. század első „perspektívaváltása” által felvetett kérdések egyikét-másikat, ám rövidre zárt magyarázataival megválaszolatlanul hagyja a Monarchia utódállamai művészeti életének döntő kérdéseit. Vajon a két világháború közötti nemzeti kulturális események valóban Kö-



Wyspiański: Önarckép

zép-Európa mint művészeti térség újragondolásának folyamatát jelezték-e, vagy inkább azt bizonyították, hogy a térség éppenséggel kulturálisan is felbomlott?

MŰVÉSZETI ESEMÉNYEK ÉLETMŰVEK HELYETT

A könyv számos részletesen kifejtett felismerést fogalmaz meg a művészeti világ struktúrájáról, a kiállítási tevékenység mechanizmusairól, a térség pluralisztikus stilisztikai tájékozódásáról, művészet és a politika kapcsolatairól. „Munkám során – írja Clegg – nem annyira a művészi, iparművészeti és építészeti alkotások létrejöttére figyeltem, sokkal inkább arra, hogy milyen formában vitték őket a közönség elé, mi volt a bemutatás szándékolt eredménye, illetve tényleges hatása mind a kritikusokra, mind pedig (már ha ez dokumentált) a helyi és szélesebb közönségre.” (5. old.)

A könyv fő erőssége ebben, a művészet történetének szociológiai megközelítésében áll, amely a kultúra intézményrendszerére, a legfontosabb művészeti eseményekre, kiállításokra és a művészeti társaságok alapítására összpontosít. Bizonyos mértékig sikerül is rekonstruálnia ezen események korabeli művészetkritikai fogadtatását is. A választott módszertan azonban megfosztja a szerzőt attól a lehetőségétől, hogy akár csak egyetlen fontos művész munkásságát plasztikusan bemutassa. Sok mindent megtudunk a társadalmi és történelmi körülményekről, a művészeti szövetségekről, több tucat kiállításról és olyan művekről, amelyek korukban jelentős, tartós vagy rövid ideig tartó hatást váltottak ki. A baj az, hogy az adatok és nevek sűrűjében nehezen vehető ki, melyek az igazán döntő fordulatok, kik voltak és miért a kor karizmatikus alakjai, kik az igazán domináns, nagy hatású művészszemélyiségek, akiknek egyéni stílusa ma is meghatározza a korszakról és az egyes nemzetek akkori kulturális arculatáról alkotott képünket. Miért volt például éppen Jan Preisler annyira fontos szereplője a prágai szecesszió szimbolizmusának? Vagy miért kellett Rippl-Rónainak egészen 1906-ig várnia arra, hogy megkapja Budapesten az őt megillető elismerést? Clegg ír ugyan két szép mondatot Mednyánszky képeiről, aki gyaníthatóan közel áll a szívéhez, az olvasó azonban semmiféle utalást nem talál arra, hogy a művész kora egyik legnagyobb magyar festője volt. Mednyánszky egyszerűen egy név a sok közül az egyik kategóriában. Ugyanez mondható el Wyspianski, Slavick, sőt még Klimt esetében is. Az egyéniesítésnek ez a hiánya talán a szerző azon döntésére vezethető vissza, hogy „a Közép-Európában létrejött művészet, iparművészet és építészet, nem pedig a homályosabb értelmű *Közép-Európa* művészete” (5. old.) történetét írja meg. Ez a megfogalmazás már-már azt sugallja, hogy Közép-Európának nem is voltak említésre érdemes regionális sajátosságai.

A könyv egy másik, bizonyára majd többeket bosszantó jellegzetes vonása, hogy a szerző rendületlenül „korrekt” szkepszist tanúsít a helyi szakirodalom „nemzeti” megközelítésmódja iránt.¹⁴ Talán emiatt

sem hivatkozik ilyen tanulmányokra, hanem csak az egykorú, 1900 körüli forrásokra. Aggályos törekvése, hogy mindig kifogástalan liberálisként nyilatkozzék meg, időnként zavaró anakronizmusokhoz vezet, mint például a nagybányai művészteleppel kapcsolatban. Annyit közöl róla, hogy „a kulturális elmagyarosítás kifinomult formáját” (83. old.) képviselte, habár angol kollégája, Michael Jacobs a művésztelepekről írott könyvében épp azt hangsúlyozta, hogy ez volt „Kelet-Európa legnemzetközibb művésztelepe, mely nagy számban vonzott művészeket nemcsak Magyarországról, hanem Romániából, Németországból, Lengyelországból, Oroszországból, Csehországból és a Balkánról”.¹⁵ A lakosság, amely tömegesen kivonult az első művészcsoporthoz üdvözlésére, néhány külföldi bányamérnököt leszámítva túlnyomórészt magyar volt (akik vélhetőleg nem szorultak még „kifinomult” elmagyarosításra sem). Nyilvánvalóan érezve, hogy a „magyarosítás” eszméje további alátámasztásra szorul, a szerző lábjegyzetben megjegyzi, hogy maga Hollósy, a művészkolónia első vezetője „nem volt magyar (hanem örmény eredetű)”, és feltehetően „tisztában volt Nagybánya mint »kolonizációs« terep megválasztásának ezzel a dimenziójával [ti. a magyarosítással]” (278. old., 49. j.). Tehát egy (mint megtudjuk) nem magyar vezetői a magyarok egy csoportját (a valóságban más nemzetiségűek is voltak közöttük) egy nagyrészt magyar lakosságú, ezer éve Magyarország részét alkotó városban azzal a céllal, hogy „kolonizálja”! Az ötlet képtelensége mindenki számára nyilvánvaló, aki nem kényszerül arra, hogy a tényeket egy előre kialakított ideológiai öntőformába gyömöszölje.

Clegg teljesen elveti mind a *Zeitgeist* fogalmát abban az értelemben, ahogyan Max Dvůřák használta, mind pedig a „nemzeti művészet” fogalmát abban a hagyományos értelemben, ahogyan e régióban élő tudósok használják. Nem is ez okoz problémát, hanem az, hogy összekeveri az etnikai hovatartozást és a nemzeti identitást – s például Lechner Ödönt, a magyar építészeti nemzeti stílus *par excellence* megalapítóját zárójelben mint „nem magyart” jellemezi (129. old.) A „politikai korrektség” eszméjétől vezérelt Clegg számára a művész saját, választott nemzeti identitása másodlagos, voltaképp elhanyagolható momentum, a lényeg etnikai származása (hogy németek, zsidók vagy örmények voltak-e felmenői). Ezzel akarva-akaratlan

14 ■ Kínosan kerüli, hogy idézze a kortárs kollégák írásait, pedig ezek ismerete nélkül könyvét meg sem írhatta volna, hiszen ők irányították figyelmét a korabeli kritikai forrásokra is.

15 ■ Michael Jacobs: *The Good and Simple Life – Artist Colonies in Europe and America*. Phaidon, Oxford, 1985. 132. old.

16 ■ Miközben hálásak lehetünk azért, hogy a kiadó módot adott ilyen sok illusztráció közlésére, bár sajnálatos a fekete-fehér képek túlsúlya még a festmények esetében is. A színes fényképek viszont túl sötétre sikerültek, így azt az általános benyomást keltik, hogy az egész régió művészete borongós és örömtelen volt. Különös módon alig találunk olyan művet, amely megjelenítené a *belle époque* – Közép-Európában a gazdasági fellendülés időszaka – kora festészetében oly gyakran feltűnő életörömet.

a múlt egy igencsak furcsa szemléletű historiográfiai vonulatához illeszkedik. Miközben ily módon címkézi a magyar művészeket, Preisler-ről, Hofbauerről vagy Schikanederről, e nem cseh származású cseh művészekről nem mondja, hogy „nem csehek”, s a cseh származású Kokoschkáról sem, hogy „nem osztrák”. Terméketlen lenne spekulációkba bocsátkoznunk, miért is jár el így, sokkal fontosabb rámutatnunk, hogy az efféle leegyszerűsítő, de általa igen aktuálisnak és korszerűnek érzett elemzés nemhogy eligazítaná, inkább csak összezavarja az olvasót, amint azt Nagybanyával kapcsolatban is láttuk. Ezen alapvető tisztázatlanság, vagy a könyv nagy igényű, ám merev általános koncepciója folytán leggyengébb oldalai azok, amelyek az erős helyi (ha úgy tetszik: nemzeti) identitását, jelentős művészekkel foglalkoznak. A legtöbb esetben egyszerűen hiányzik a művész életművének kultúrtörténeti és esztétikai értékelése, amely elengedhetetlenül szükséges ahhoz, hogy a személyes teljesítményt kiemeljük az idő árából.

Sajnos az illusztrációk megválogatása sem járul hozzá Közép-Európa művészetének jobb megértéséhez, mivel nem segítik az olvasót abban, hogy rájöjjön, kik voltak a legjelentősebb művészszemélyiségek.¹⁶ Általában minden művésznek csak egy illusztráció jut, bár a szerencsés keveseknek olykor több is (Schiele hét, Klimt hat, Meštrović hat, Gutfreund öt, Kokoschka, Ferenczy, Čapek és Wyspianski négy-négy képpel szerepel). Míg a bő archív építészeti és kultúrtörténeti fotóanyagot szerencsés kézzel válogatták, a festészet főműveit bővebben bemutató illusztrációk hiánya a könyvkiadás gazdaságosságát tekintve talán még érthető is lenne. Am ha ráébredünk, hogy Klimt nemzetközileg is egyedülálló arany korszakából egyetlenegy képet sem reprodukáltak, késői, „fauve” korszakáról nem is szólva, akkor bizony azt kell mondanunk, hogy valami el lett hibázva. A Klimtnek szentelt hét fénykép közül egyébként három kiállításenteriót ábrázol, a művész képeivel a falon. Ezekből kiindulva felfoghatatlan Klimt vagy más, a maga korában páratlan visszhangot kiváltó művész – mint Wyspianski, Malczewski vagy Slaviček – egyedülálló művészi egyénisége és máig élő hatása.

Igaz, egy szociológiai megközelítésű könyv nem sokat foglalkozhat ilyesmivel, mivel elsősorban a szóban forgó művészek társadalmi-kulturális és kulturális-politikai környezete érdekli. Az olvasónak egymással párhuzamos „panorámaképeket” kínáló tárgyalásmód „nyertesei” a viszonylag kisebb művészeti központok, mint Zágráb vagy Ljubljana. Az itt alkotó jelentős művészegyeniségek ugyanis (pl. Meštrović) viszony-

lag nagyobb figyelemben részesülnek, mint sok más fontos művész a Monarchia nagy művészeti központjaiban – egyszerűen azért, mert Clegg kínosan vigyázott arra, hogy a kisebb centrumok is majd annyi terjedelmet kapjanak az egyes periódusok tárgyalásában, mint a „nagyok”. A „nyerteseknek” jutó nagyobb terjedelem azután lehetővé teszi, hogy a szerző nagyobb teret szenteljen maguknak a műveknek és a művészi célkitűzéseknek. Ez igen dicséretes, ám ennek folytán

a kulturális összkép belső arányai itt-ott felbillennek. Néhány igen jelentős művész – mint a magyar Csontváry és Gulácsy – egyszerűen kimarad, másokat – mint a cseh Schikanedert – csak futólag említi meg a szöveg, de illusztráció nekik sem jut. Reális lehet-e így a régió és a korszak művészeti összképe?

Clegg átértelmezte Heinrich Wölfflinnek a nevek nélküli művészettörténetéről (*Kunstgeschichte ohne Namen*) vallott híres eszményét, amelynek provokatív állítása szerint az egyes művész másodlagos a stílusoknak a művészek alkotásaiban tükröződő autonóm fejlődéséhez képest: szerzőnk megalkotta a művészeti események művészettörténetét (*Kunstgeschichte der Kunstereignisse*). Abbéli igyekezetében, hogy lehetőleg minél több nevet és eseményt bevonjon, nemcsak az egyének olvadnak – s időnként fulladnak – bele az adatok

áradatába, hanem még a stílusok is elmosódnak. A művészet az események megszakítatlan láncolatává válik, amelyben a főszereplők és munkáik rövid időre felvillannak, hogy azután a következő kiállítási esemény félresöpörje őket. Ami megmarad, az a művészi tevékenység folyamának dinamikája. De hát ez volna jellemző a térségre? Igen, mint ahogy ugyanennyire jellemző Párizsra, Berlinre vagy Moszkvára is, az első világháború előtt és utána is.

Clegg elismerést érdemel azért, hogy módszeresen és felkészülten foglalkozott a közép-európai művészet néhány átfogó kérdésével. Könyvéből megtudjuk, hogy Közép-Európa valamennyi művészeti központja létrehozta és modernizálta a maga művészeti életét a tárgyalt három évtizedben, és megalkotta a művészeti modernizmus és modernitás helyi változatait. Azonban összetett és nehéz kérdéseket is felvet, amelyeket nem tud megoldani, de már ezzel is ösztönzi a további tudományos vitát. Például melyek voltak a közös „közép-európai” jelleg legfontosabb összetevői – már ha egyáltalán volt ilyen közös jelleg? És miben különböztek egymástól a közép-európai művészeti központok, még ha közös „közép-európai” tulajdonságokkal rendelkeztek is? Roppant nehéz elméleti síkon választ adni ilyen kérdésekre, mégis újra meg újra felmerülnek. Végül is érezzük, hogy Közép-Európa és



Hauptman-ház: Ljubljana

BÁNZSÓFI

Amiről nem szokás beszélni, arról hallgatni kell?
(Bán Zsófia és Darabos Enikő szigligeti beszélgetése)

HÍVÓK ÉS SZABADGONDOLKODÓK

Ernst Tugendhat: Mire való a hit?
Étienne Balibar a francia hidzsáb-vitáról
Timothy Garton Ash: Az iszlám Európában
Ayaan Hirsi Ali interjú: Szüzek a ketreceben
Mohsin Hamid Egy jóra való fundamentalista
Salman Rushdie, Orhan Pamuk regényrészlet
Radics Viktória: Boszniai nyelvlecke
Rui Cardoso Martins: Az emberiség haladása
Grecsó Krisztián, Józsa Márta, Kornis Mihály, Rakovszky Zsuzsa,
Christian Bobin, Kathrin Passig és Jorgosz Szkambardonisz prózája

BOLDOG SEMMITTEVÉS

Hannes Böhringer: Lustaság, szokás, hétköznap és más írások
R. L. Stevenson: A henyélők védelmében
Thomas Kapielski: Főtlen pörkölt
Viola Vahrson: Ráérni menet közben
Justin Hoffmann: A lustaság mint betegség
Tillman J. A.: Ikarus + germanwings.
Tanulmányúton Németországban
Eberhardt Straub a tétlenségről
Tom Hodgkinson megjegyzései a lustaságról

KOMMENTÁROK, VITÁK, TUDÓSÍTÁSOK

Ian Buruma, Pascal Bruckner és Adam Krzeminski hozzászólásai a „multikulturalizmus kontra felvilágosodás-fundamentalizmus”-vitához
Bánki Éva, Bónus Tibor, Sárközy Bence és Tönkö Vera kritikai kerekasztal-beszélgetése Garaczi MetaXájáról
Garaczi László: AppendiX a MetaXa-beszélgetéshez
Sergio Benvenuto (RÓMA): A vallás mint húzóágazat
Ivajlo Dicsev (SZÓFIA): Gasztro-nacionalizmus
Kristian Feigelson (PÁRIZS): Forgács Péter labirintusáról
Bódis Kriszta, Borbély Szilárd, Ferida Duraković, Miljenko Jergović, Semezdin Mehmedinović és Marko Vešović versei

KÉPEK a „Restség” bipolar-projektből:

Antal Barbara, Ember Sarolta és Kovács Alida, Gyenis Tibor,
Thomas Kapielski, Barbara Sturm, Sugár János, Szatmári Gergely
és Tihanyi Dominika munkáiból

A **lettre** kapható a jobb hírlap- és könyvesboltokban.
Megrendelhető ajándék előfizetésként is évi 1800 Ft-ért
a Jelenkor Kiadónál: 7621 Pécs, Munkácsy u. 30/a
Tel: 72/314-782 Fax: 72/532-047
a honlapon: www.jelenkor.com e-mailen: lettre@c3.hu

Nyugat-Európa – vagy Oroszország – művészeti teljesítménye más, de pontosan mi köztük a különbség?

Pusztán e kérdések felvetése (bár, úgy látjuk, meg nem válaszolása) igazolja a könyv megírásának szükségességét; a benne felhalmozott tényanyag megérdemelten a közép-európai művészettel foglalkozók alapvető kézikönyvévé teszi. Ami azonban az egyes közép-európai művészeti centrumok művészi termésének belső arányait, egyéni karakterét, egyéni színeit, világ-és emberképét illeti, más munkákhoz kell fordulnunk.

Elizabeth Clegg könyve remélhetőleg ösztönözni fogja azokat az új kutatásokat, amelyeknek célja Közép-Európa művészeti örökségének beillesztése az összeurópaiba – ily módon a képzőművészet európai kánonja gazdagodik, kevésbé provinciális és reprezentatívabb lesz. Ha ezen ösztönzés nyomán kevesebb kiállítást rendeznek majd például Londonban a könnyen besöpörhető bevételre számítva másodvonalbeli francia impresszionisták képeiből, és több kiállítás jön létre azzal a céllal, hogy a közép-európai művészet kevésbé ismert, de megbecsülésre annál érdemesebb alkotásait a nemzetközi közönséggel is megismertesse, akkor elmondhatjuk, hogy Elizabeth Clegg vállalkozása nagyon nagy szolgálatot tett régióknak. □

Pajkossy Gábor fordítása