

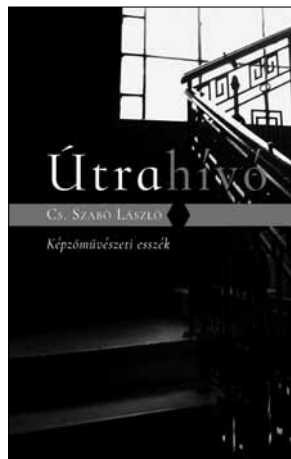
A RÓMA–LONDON-TENGELY

Cs. Szabó László: *Útrahívó. Képzőművészeti esszék*

Az esszéíró nemzedék tablóját felvázoló Poszler György megállapítása szerint „aligha vitatható, hogy Cs. Szabó a legcsillogóbb és legkönnyedebb. A legcsillogóbb, mert mindent tud, és csupa érzelm, és amit tud és érez, mind ott vibrál-villog írásai felületén. És legkönnyedebb, mert gondolat és mondat, érzelm és nyelvi fordulat között nála a legrövidebb az út, legkevesebb a vívódás és áttétel”.¹ A gazdaságtörténész végzettségű, de az irodalmon, az európai történelmen és művelődéstörténeten, valamint a szociológián túl a képzőművészet terén is magabiztosan tájékozódó Cs. Szabó László széles érdeklődését már egyetemista kori naplója is bizonyíthatja, amelyben magánéleti bonyodalmainak taglalása, politikai reflexiók és irodalmi olvasmányélmények rögzítése mellett a felvidéki templomok középkori szárnyasoltárainak motívumelemzésére is jut figyelmre. A kultúrát életformaként megélő és a világ jelenségeit összefüggéseiben szemlélő esszéista szellemi alkotásának legfontosabb vonásai már itt tetten érhetők.²

Cs. Szabó az 1945-től 1949-es emigrációjáig tartó rövid időszakban a Képzőművészeti Főiskola tanáraként hivatásszerűen is foglalkozhatott az európai művészet és művelődés történetével, kutatásainak szintetizáló igényű összefoglalására azonban már nem jutott ideje. Ezt a hiányzó szintézist igyekszik pótolni a Szakolczay Lajos szerkesztésében megjelent reprezentatív gyűjtemény. A címevel Cs. Szabó egyik esszéjére (*Az útra hívó – Vittore Carpaccio*) reflektáló kötet a szerző e témakörben leggazdagabb, 1949 utáni korszakából válogat. A legkorábbi írás Cs. Szabó londoni időszakának kezdetén, az ötvenes évek elején született, míg a legkésőbbit halálának évében, 1984-ben vetette papírra. Terjedelmük változó, rövid recenziók és több tucat oldalas műelemzések, szellemi körképek is akadnak köztük. A válogatás alapját mindenekelőtt a szerző két gyűjteményes esszékötete, az *Alkalom* (1982), és a posztumusz *Őrzők* (1988) jelenti, melyek anyagát az emigráns magyar irodalom ma már nehezen hozzáférhető folyóirataiban megjelent írások egészítik ki.

Jó választásnak tűnik a kötet bevezetőjéül kiemelt *A képmutogató* című írás – talán inkább „önmutogató” (754.), jegyzi meg a szerkesztő –, mely az esszéíró művészettörténetbe rejtett szellemi önarcképe. Cs. Szabó műgyűjtő szenvedélyének emléket állító, saját lakása falait díszítő rézkarc-kollekcióját



¹ Poszler György: Illúzió és értelem. Vázlat az „esszéista” nemzedék portréjához. In: Uő.: *Eszmék–Eszmények–Nosztalgiaik*. Budapest, Magvető, 1989, 340.

² „A mi korunk már egy átmeneti kultúrtípus”. Cs. Szabó László naplója, 1928. Közreadja: Balogh Tamás. *Forrás*, 2005/11, 3–9.

MMA Kiadó
Budapest, 2019
768 oldal, 4800 Ft

bemutató írása Montaigne vagy Babits Mihály könyvtáráról beszámoló esszéjéhez hasonlóan fedi fel a szerző személyes viszonyát tárgyához. A kötet tagolása a továbbiakban műfaji, tárgyi, illetve időrendi szempontokat érvényesít. Az első és egyben legterjedelmesebb fejezet (*Véres, szép világ*) esszéi többnyire egy-egy különleges műtárgy, művészeti irányzat vagy korszak bemutatására vállalkoznak, a második fejezet (*A sasok elszállnak*) a szerző művészportréit gyűjti egybe, a harmadik (*Kártyázó halak*) nagyobb részben kortárs alkotók kiállításairól szóló beszámolókat tartalmaz, míg az utolsó egységben (*Így éltünk Pannóniában*) a magyar képzőművészet múltjához és jelenéhez kapcsolódó írások kaptak helyet. A cikkek jelentős része alkalmi írásként született, igazodva a londoni és más jelentős nyugat-európai múzeumok és galériák időszakos kiállításainak tematikájához, de a gyűjtemény így is az európai művészet impozáns körképét tárja elénk. A bizánci császárkortól Picassóig, a középkori normann-angolszász művészettől a bécsi szecesszióig rendkívül tág határok között ingázik az esszéista érdeklődése.

A tematikai sokféleség ellenére az esszék egyikének címében idézett „London–Róma-tengely” jól körülhatárolja a szerző tájékozódásának fő csapásirányát, miközben az eredetileg Gál István által Cs. Szabó jellemzésére alkotott alkalmi szókapcsolat jelentésmódosulása az esszéíró nemzedék írásmódjának lényegi pontjára világít rá.³ Rendkívül jellemző gesztus a Hétfőiek és a *Nyugat* sűrű pezsgésű szellemi légkörében felmerülő ötletek, jól hangzó „bon mot”-k elméleti tartalommal való feltöltése, melyek a bravúros esszéista tollán már-már a szaktudományos nyelv egzakt terminológiájával válhatnak egyenértékűvé. A legismertebb utat a Szerb Antal valóságos védjegyévé vált „neofrivolitás” szóösszetétel járta be, ami egy szóviccből különböző metamorfózisok során végül a szerző világirodalomtörténetének irányzatjelölő fogalmává lépett elő.⁴ Cs. Szabónál az ominózus „London–Róma-tengely” a műtárgy-kereskedelem 17–18. századi fő európai útvonalának metaforájává lényegül, egyik végén itáliai festőkkel, a másikon pedig a szigetországi arisztokrácia köréből kikerülő gyűjtőkkel és mecénásokkal.

De az esszéíró nemzedék közös öröksége másutt is fellelhető Cs. Szabó művészeti írásaiban. Halász Gáborhoz, Szerb Antalhoz hasonlóan nála is meglehetősen tiszta formában áll előtűnk a műfaj két alapvető típusa, a portré és a tabló. Az alkotó lelki-szellemi alkatát meghatározó „faculté maitresse”-t kutató Cs. Szabó-i művészportrék előképei Babits, Riedl Frigyes, Péterfy Jenő nyomdokain haladva egészen Hyppolite Taine-ig vezethetők vissza. Leonardo da Vinci a „tudományos szenvedélyű művészelme” (366.), Michelangelo a monumentális töredékek alkotója, Goya Szaturnusz és Vénusz festője, Delacroix „szenvédély és értelem remek ötvözete” (548.), Matisse „édeni nagy érzékiség” és „értelem szabta, kitartó műtermi aszkézis” (616.) összhangjának megteremtője, míg Picasso életműve az állandó megújulás, „az örök körforgás és alakváltás szimbóluma” (661.). Egész korszakokat áttekintő panorámaképeinek (*Alvadt vér a pengéken – A nápolyi festészet aranykora; Felséges alkonyat – Különvélemény a velencei festészet aranykoráról, 1500–1600; Kis nemzet nagy becsülete – A holland művészet a 17. században; A természet én vagyok – Az angol tájfestés lélektanáról és társadalomtörténetéről; Léha király komor országa – II. Károly és kora; Száz arany esztendő, 1760–1860 – Az angol romantikus és preraffaelita festészet; Gáláns ünnep, nyaktilóval – Franciaország a 18. században; Három évtized – 1890–1918*) közeli rokonait pedig Halász

³ „A háború alatt történt. Nagyon utálta, ami körülötte folyik, nagyon utáltam, ami körülöttem folyik. Megegyeztünk az utálatban. A Duna-parton, nem tudom, melyik villamossal mentünk. Kint álltunk a peronon, és akkor Pista olyan kihívóan, hangosan, hogy mások is hallják – ez volt az ő ellenállása –, ezt mondta: – Laci, te a Róma–London-tengelyt képviseled!” Tóbiás Áron: Haza és nagyvilág. Cs. Szabó László beszélő szavai. *Európai Utas*, 2001/2. <http://www.europaiutas.hu/europaiutas/20012/index.htm> (letöltve: 2020. április 16.)

⁴ Lásd: Szerb Antal: *A világirodalom története*. Budapest, Magvető, [2000], 812.

olyan bravúrosan megkomponált művelődéstörténeti tablói között kereshetjük, mint *A magyar humanisták*, *A magyar viktoriánusok* vagy *A magyar századvég*, amelyek – mint Poszler megjegyezte – nem ellentétei, sokkal inkább továbbfejlesztései az egyéni portréknak.⁵ Cs. Szabó tablói jellemzően szintén portrékat foglalnak magukban, ahogy nagyszabású arcképei mögé is felfesti a háttérét. Egy-egy korszak, illetve művészi irányzat tablóját gyakran fényes triumvirátusok együttállásaként vagy tagjainak egymást követő tündökléseként vázolja fel. A velencei fénykort Tiziano, Tintoretto és Veronese; a 18–19. századi angol tájfestést Gainsborough, Constable és Turner; a posztimpresszionizmust Cézanne, Gauguin és Van Gogh; a szimbolizmust Puvis de Chavannes, Gustave Moreau és Odilon Redon; az angol preraffaelita festészetet Holman Hunt, John Everett Millais és Dante Gabrielli Rosetti triásza képviseli.

A művészi formanyelvek alakulásait vizsgáló tekintet szintén Babits nyomdokain halad. „Ez a kultúra [...] az egyéniség hatalmán alapul. Nagy teljesítményei egyének teljesítményei, akik gyakran idő és tér távolságain át egymásra hatva és egymást erősítve lázadtak a közszellem ellen” – írja *Az európai irodalom történetének szerzője*.⁶ Cs. Szabó művészettörténeti hatáselemzései néha mintha már-már az ő sorait illusztrálnák: „Ahogy valamikor Turner versenyre kelt a holland és francia tájfestés klasszikusaival – »Vagyok olyan legény, mint ti, holtak!« –, Monet is egy belső hang, éppen Turner hangjának a kihívására felelt” (317.). A változó világnézetek és művészeti programok háttérében rejtekeznek, gyakran öntudatlanul érvényesülő hatások, átvételek Cs. Szabó művészettörténetében különösen fontos szerepet játszanak. „Semmiből semmi sem lesz; minden szoros evolúció törvényei szerint megy végbe, mely átöröklött irányok és kívülről kapott motívumok által határozatják meg, s nincs író, aki más íróknak örököse és folytatója ne volna, bár gőgös fiatalok gyakran esnek abba az illúzióba, hogy semmiből teremtenek, vagy egyenesen az életből merítenek” – írja a korai magyar avantgárdot bíráló Babits.⁷ Ezt a szemléleti alapállást tükrözik a művészeti modernizmus irányzatait immár történelmi távlatból elemző Cs. Szabó írásai is: „akármilyen új és szokatlan, amit egy francia csinál, számtalan hajszálygökéren át köti nyomasztón hatalmas múltjuk” – állapítja meg a francia századvég alkotóiról (336.). A szellemi hatások azonban korántsem determinisztikus módon érvényesülnek. Paradoxonokban bővelkedő leírásában vázolja az angol festészetben egymást kiszámíthatatlanul metsző európai hagyományvonalakat:

„Minthogy művészetük éppen olyan paradox és következetlen, mint nemzeti életük, szinte kézenfekvő, hogy a század két legnagyobb angol piktorja: Hogarth és Gainsborough nem járt Itáliában, de rengeteget okult olasz képeken; hogy Reynolds, a hivatalos nagyságuk, aki rajongva bejárta Itáliát, legjobb óráiban Rembrandt hatása alatt dolgozott, s végül hogy Turner, aki a legszebb olasz látomásokat költötte ecsetjével, a francia Claude Lorraintól leste el festői titkait, nem olaszoktól.” (*A London–Róma-tengely – Olasz művészet Angliában*, 198.)

A tudatos példakövetésnél nem kevésbé jelentős az ösztönös ráérezés szerepe. A rejtett összefüggéseket gyakran váratlan párhuzamok, analógiák felvillantásával hozza felszínre az elemző: „Goya a 20. századi egzisztencialista iszonyat előfutára rézkarcain” (126.), míg kései műveinek „előadásában már előlegezve van az egész impresszionizmus” (501.), és különböző értelemben, de egyaránt az örökösének tekinthetők olyan korszakos zenik, mint Delacroix vagy Picasso. A húszas évek német új tárgyiassága a 16. századi valláshá-

⁵ Poszler: i. m., 363.

⁶ Babits Mihály: *Az európai irodalom története*. 6. Budapest, Auktor, 1991, 10.

⁷ Babits Mihály: *Ma, holnap és irodalom*. In: Uő.: *Tanulmányok, esszék*. Budapest, Kortárs, 2005, 384.

borúk korának festészetét idézi; a manierista „finomkodás” a századvég dekadensei közt lel kései visszhangra; a francia szimbolista Moreau-ban „Bourges és Chartres névtelen üvegfestői támadnak fel” (336.). Bécs légköre a barokkhoz hasonlóan a szecesszió nemzetközi hullámát is összművészetté formálja; míg a szürrealizmus az irodalomból a képzőművészet területére való betörésével a romantika mozgalmát idézi. Edvard Munch „a német expresszionizmus magvetője” (612.), ahogy később Francis Bacon *Üvöltő pápa*-sorozatára is inspirálóan hathatott *A sikoly* festője. A művészi formanyelv hagyományokat közvetítő szerepét valló Babits szavaira rímelnek Cs. Szabó sorai: „Művészi forradalom nem szokta megtagadni a múltat, csak másképp szemléli, mint a kegyeletesen utánzó, bátortalan hagyományápolás” (642.).

A szerző időskori vallomása szerint „jó néhányunknak bergsoni volt a hitünk, hogy a teremtő, eleven tudat s e tudatban múlt és jelen összetartható egyidejűsége erősebb a lomha, széthulló anyagnál s a lélek kiszámíthatatlanul hat a matériára. [...] Ha a modern magyar esszé keletkezéséről beszélünk, tudni kell, hogy Proust, Joyce, Babits vonalán Bergson unokái voltunk, az ő intuitív ismeretelmélete lappangott igyekezetünk mögött, hogy szakítsunk az elavult időkategóriával.”⁸ A korabeli regénytechnika eszközeinek felhasználása ugyanakkor a közös ihletettség ellenére hamisítatlanul egyéni esszéprózát eredményezett Cs. Szabónál. A tudatáram leképezésére törekvő narráció gazdagon metaforikus nyelvben, asszociációkat halmozó mondatformálásban ölt testet. A paradoxonokból építkező gondolatrítmus gyakran narratív szerepet tölt be, amit az angol festészetre vonatkozó korábbi idézet is bizonyíthat. De jellemzők a szimulianizmus írástechnikáját felidéző, asszociatív módon felvillanó párhuzamok is. Modiglianiról például így ír: „Ivott, s ha berúgott, garázdálkodott. Néhány utcával arrébb, egy másik kerületben ugyanezt művelte Ady” (623.). Végül szinte menetrendszerűen következik a hatásos, csattanóra kiélezett zárlat: „Ha Chaplin tudott volna azokról a redőnyökről...” (56.).

A Cs. Szabó-féle esszényelv alkalmas szaktudós és író látásmódjának egyesítésére. Ahol a tudós ismeretei véget érnek, ott lép színre a mű témáját továbbgondoló író – jól szemlélteti ezt egy Caravaggio-kép bemutatása: „Rosszképű, de szemrevaló suhanc, Dávid, egyik kezében kétélű kard, a másikban – hajánál fogva – bozontos szakállú, levágott fej, rémületesen nagy, Góliáté. [...] Vallomás és vád, a homoszexuális lángészé: íme, ha pofoztam és vertem is, ennek a csibésznek voltam testileg, lelkileg kiszolgáltatta. Írott bizonyíték híján tudósok a világot sem merészkednének ilyen föltevésre, én talán megtehetem” (*Alvadt vér a pengéken – A nápolyi festészet aranykora*, 168.). Másutt, az írói történetmesélés szuggesztív erejével, szinte képregényként eleveníti meg a monumentális, több mint hetven méter hosszú középkori faliszőnyeg színes képsorát, mely Anglia 1066-os normann inváziójának eseményeit mutatja be (*A hódítás koronatanúja – A bayeux-i faliszőnyeg*). De plasztikus erejű képi narratívák idézik fel Turner, Monet, Klimt, Munch, Picasso műveit is. Edvard Munch emblemikus alkotása, *A sikoly* például ekképp kel életre az esszéíró tollán: „Vízfejű emberke, üreges arcú gnóm tátott szájjal, fülére tapasztott kézzel rohan a festő felé, neki a szemlencsének, mögötte az öbölre kinyúló gáton két szikár, sötét jelenség, üldöző vagy csak közömbös sétáló közelít feltarthatatlanul, arcuk elmosódott, hátul a horizonton óriási ívben ide-oda kanyargó lángtenger, vérözön az ég” (*Mindennek ára van – Edvard Munch művészete*, 605.). Máskor épp ellenkező módon éri el célját, drámai sűrítéssel világítva rá egy-egy alkotás központi motívumára: „férfi sorsa a nő, s a nő kezében a kés” (612.). – Munch: *Marat halála*; vagy tesz általános érvényű megállapításokat: „Minden út Rómába vezet, s amelyik nem oda, az Shakespeare-hez” (98.). Néha nem kevés önéletrajzi hitellel vonja le a záró következtetést: „Századunk a kétszer, háromszor

⁸ Cs. Szabó László: *Ember és műfaj. Beszélgetés Siklós Istvánnal a Római muzsika megjelenésekor*. In: *Uő.: Két tükör közt. Beszélgetések*. Basel, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1977, 118–119.

újra gyökerező menekülteké” (729.). Már-már jóslat erejű megállapítás 1967-ből: „Egyetemes pusztulásunkat okozhatja az *alkalmazott* tudomány, de anyagilag érdektelen *megismerő* részében ma is annyi a tiszta áhitat, mint az ősvallásokban” (728.).

Egy újabb Cs. Szabó-i bon mot, ezúttal Bernáth Aurél önéletrajzi könyvéről – „most már tudjuk, milyen lett volna Vermeer és Chardin prózája” (747.) – izgalmas kísérletként az életmű médiumközi interpretációjának lehetőségét villantja fel. De általában jellemző látásmódjára az irodalmi és a művészeti jelenségek párhuzamba állítása, számot vetve azzal, hogy „gondolathullámok közös mágneses terében alkotnak a legnagyobbak is” (652.). Ady, Babits és a többi nyugatos költő kontextusát a századforduló posztimpresszionistái és szimbolistái jelentik: „Igazán jó vers értelme többször megújulhat, csak most jöttem rá például, hogy a korai *Temetés a tengeren*: »Breton parton sújt majd az álom...« a posztimpresszionizmus egyik vezérszólama. Persze honnan gyaníthatta volna ő akkor!” (321.) „Egy Moreau-képből lép ki a két nővér, akár tudta írás közben Babits, akár nem. S e vérvívő lányok hűgai ott vámpírkodtak a kisebb nyugatisták vagy elődeik, Szilágyi Géza, Elek Artúr s mások verseiben, novelláiban” – írja, két Babits-versre is utalva (336.). Míg „Picasso fölfedezésének az idején történt, hogy Virginia Woolf regényfiguráját, Orlandót több száz esztendő s léte alatt férfiból nővé varázsolta. S James Joyce már dolgozott utolsó regényén...” (652.)

A gazdaságtörténész szemében azonban a műtárgy mögött mindig meglátja az alkotás feltételeit meghatározó kereslet és kínálat viszonyait is. Cs. Szabó esszéinek másik sajátos vonását a művészetszociológiai perspektíva jelenti, amit a „társadalomtörténet mint művészettörténet” szinte programszerű megfogalmazása hirdet (*Három esszé a művészetről: Márványkúria, muzsikával – Társadalomtörténet mint művészettörténet*). Cs. Szabónál központi fogalom az ízlés, mely megszabja a kortárs és a megelőző korok műtárgyainak mindenkori árfolyamát. Termelés és fogyasztás összefüggéseire épül a „Róma–London-tengely”, mely az európai műkereskedelem fő útvonalát jelöli a 17–19. század között. Az angol mágánás műgyűjtők, a „connoisseur”-ök és a brit sziget piacára termelő itáliai mesterek mellett a szerző különös figyelmet fordít az „esztétikai vezérkosok” (193.) szerepére, akik afféle divatdiktátorok módjára, akár évtizedekre is meghatározták a szigetország gyűjtőinek ízlését. Arundel gróf a 17. században az antik római és a kortárs olasz művészetet, míg Ruskin, a preraffaeliták ideológusa a 19. században a középkori Itália emlékeit hozta divatba. A barokk és a rokokó 20. századi újraértékelésére azonban már a művészettörténészek kutatómunkája nyomán került sor. Cs. Szabó meglehetősen korán érzékeli a századforduló művészetét felértékelő ízlésváltozást is: „Hamarosan át kell írni az 1860 és 1910 közötti felszabad művészettörténetét, főleg a franciát” – állapítja meg 1972-ben (328.).

A szerző állításait mindig szemléletes példákkal illusztrálja. Az itáliai Mantova városállamát uraló Gonzaga-dinasztia világhírű gyűjteményét Rubens, a festő-diplomata segítségével I. Károly, a műgyűjtő angol uralkodó szerezte meg. A polgári forradalom azonban nemcsak a király, hanem gyűjteménye vesztét is okozta: Cromwell elárvereztette, jelentős része Franciaországba került. Több mint száz év múlva, a nagy francia forradalom idején a Lajos-kori arisztokrácia szétszóródó javait angol főurak vásárolták fel, köztük számos, egykor a szigetországból származó műtárggyal. Már elhiszük Cs. Szabónak, hogy az európai művészettörténet társadalomtörténet is.

Az építészet a képzőművészetnél is erősebben függ a megrendelők igényeitől, illetve a társadalmi-politikai viszonyoktól. „A felújult Róma-kultusz” (131.) és a velencei patricius elit hatalma állt Palladio 16. századi neoklasszikus építkezéseinek háttérében. Hogy munkássága Angliában is zsinórmértékké válhatott, ahhoz pedig szigetországi követője, Inigo Jones tehetsége mellett előbb a Stuartok abszolutista törekvése, majd a 18. századi angol arisztokrácia támogatása is szükségesnek bizonyult. Az építészet kérdését ennél is

tágabb kontextusban vizsgálja *A város* című esszé, mely messze meghaladja a művészet-történet, illetve művészetszociológia kereteit, és az európai társadalomfejlődés, illetve a modern urbanisztika kérdéseire jut el. A város az író számára a történelem lenyomatait hordozó, többretegű szociokulturális tér, a városi térszerkezet és az épületek egyszersmind esztétikum forrásai is: Cs. Szabó Carl E. Schorske és Donald J. Olsen ma már alapműnek számító művelődéstörténeti monográfiáit megelőzve jut erre az álláspontra.⁹

A szerző a modern művészetet az alkotó társadalmi szerepének változásával összefüggésben vizsgálja. Művész és társadalom egyezségének felbomlását a 19. század első harmadára teszi, egyrészt a közízlés süllyedésével, másrészt a romantika hatásával indokolva. Ettől kezdve megszűnik a zárt korszakokra jellemző egységes viszonyítási rendszer a kultúrában, az alkotóknak nem marad más lehetőségük, mint a saját művészi vízió kialakítása a világról. „Kanyargós, tévelygő, gyakran kínosan lassú a modern művész magára találása. Raffaello meghalhatott harminchét éves korában, mert az egykorú konvenciórendszer segítségével sokan már a férfikor derekán túl voltak életük java termésén s elkezdődött az ismétlés. Századunkban a többségnél negyvennel kezdődik az élet.” (617.) A harmadik fejezet ennek megfelelően „mesterek” helyett már sokkal inkább magányos „ellenállók” műveiből válogat, számot vetve azzal is, hogy a modernitás korában élő művész alkotásainak belső törvényei nem állnak szoros összefüggésben életének külső körülményeivel (*A bohém és a polgár – Modigliani, Klee*). Az alkotói módszerek változásával együtt változó interpretációs módszerek jellemzik Cs. Szabó előadásmódját, ami a Miró-, illetve Picassoeszszékben követhető leginkább nyomon. „Ahány jelentős művész, annyi hieroglifa-rendszer, annyi föllelni való kulcs.” (633.) A portré és tabló hagyományos esszétípusai épp ezért háttérbe szorulnak a műimmanens értelmezés mögött, melynek legjellemzőbb példáját jelentheti a Miró kiállítását szemlélő író szabad asszociációinak rögzítése.

A kötet utolsó ciklusába sorolt magyar tárgyú írások jóval hézagosabb képet nyújtanak a hazai képzőművészet korszakairól. A Mátyás király alakja körüli legendaképződést nyomon követő monumentális esszé (*Megváltás a legendában – Mátyás királyról realistán*) lebilincselő olvasmány, a kortárs európai képzőművészet útkereséseit összegző előző ciklus utáni éles váltás jól mutatja a szerző által magabiztosan birtokolt tudásanyag határait. Ugyanakkor megfontolandó, hogy a terjedelmes írás nem egy későbbi, Cs. Szabó magyar művelődéstörténeti írásait összegyűjtő kötetbe illett volna-e inkább. A század eleji modernisták, valamint Kemény Zoltán erdélyi származású emigráns képzőművész, Ferenczy Béni, Tolnay Károly és Bernáth Aurél képviseli a 20. század magyar művészeti életét, bár Tolnay nemzetközi rangú művészettörténeti munkásságát külföldön fejtette ki. A Nyolcak festőit és Kassák aktivista körét bemutató londoni kiállítás Ibsen-drámát idéző címadásán (*Ha mi holtak feltámadunk*) azóta jócskán túllépett az idő, hiszen a Nyolcak nevével fémjelzett korai modernizmus és a klasszikus avantgárd (Kassák Lajos, Moholy-Nagy László, Uitz Béla) öröksége ma jóval elevenebbnek tűnik – illetve tűnhetett már az esszé megírásakor, 1980-ban is –, mint azt Cs. Szabó címádása sejteti.

A szerkesztő megjegyzése, mely szerint az esszéistát „a pálya egészéből kiolvasható életrajzi, erkölcsi, alkotáslélektani summa” (758.) gyakran jobban érdekli, mint az egyes műalkotások esztétikai tulajdonságai, a magyar alkotók esetében különösen helytállónak tűnik. Keményről, Ferenczyről, Tolnayról, Bernáthról szólva a szakmai értékelésnél is fontosabb hangsúlyt kap az alkotó ember személyes erkölcsi példamutatása. Ez akár a diktatórikus rendszerekben érvényes alkotói helytállás etikai imperatívuszának újrafogalma-

⁹ Carl E. Schorske: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. New York, Alfred A. Knopf, 1979 [Magyarul: *Bécsi századvég. Politika és kultúra*. Ford. Györffy Miklós. Budapest, Helikon Kiadó, 1998], Donald J. Olsen: *The City as a Work of Art. London, Paris, Vienna*. New Haven, Yale University Press, 1986.

zását is jelentheti: „Van-e értelme hősieen elnémulni, teljes lemond sba visszahúzódni, hogy mocsoktalanok maradjunk? [...] M vésznek a teremtésben van a helyt llasa, s a vértanúság az   mesterségében kevesebb, mint a mű, amely megváltja gyöngeségeit s kamatosan visszaváltja becsületét” (746.). A jóval személyesebb, Tolnay esetében az emlékbeszéd műfaját is megidéző tónust pedig a szerző alkotókkal való közvetlen ismeretsége indokolhatja. Egy kicsit f jhat az olvasó sz ve: szívesen olvasnánk m g Cs. Szabó essz eket – mondjuk – Munkácsy p lyakezdet s r l, Csontv ryr l vagy a nagybányai fest iskol r l is. A vaskos kötetet azonban  gy is bízvást oda ll thatjuk a nemzedék másik nagy essz ir i szintézise, Szerb Antal vil girodalomt rt nete mellé.

Cs. Szabó időskori írásaiban, nyilatkozataiban több alkalommal utal P cs városa  r nti rokonszenver e. Tüskés Tibor korabeli híradása nyomán említi „ jpecs” – val s n l leg az épülő Kertváros – toronyh zait.¹⁰ Másutt az  r  1980-as hazatérését követő első pécsi látogatása is kap egy bekezdésnyi figyelmet. A vaskos kötetbe azonban egy pécsi vonatkozású tárgyi tévedés is került. A bon mot-nak sz nt állítás, mely szerint a századvégi st lus r nyzat összművészeti törekvései dacára „sohasem terveztek szecessziós koporsót” (351.), a Cs. Szabó-i essz st lus jegyében mintegy újabb bon mot-val könnyen megcáfolható – hiszen  gy tűnik, hogy a szerző nem ismerte az esszéje megírásakor csakugyan elfeledett, romos állapotban lévő Zsolnay Mauz leumot.

¹⁰ A pécsi toronyházak említése már önmagában megkérdőjelezi *A város* című esszé keletkezési idejeként feltüntetett 1954-es évszámot, a Tüskés Tiborra való hivatkozás pedig a pécsi  r  jóval későbbi k nyver e (*Nagyváros sz lletik*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975) utalhat, ahogy *A hódítás koronatan i – A bayeux-i faliszőnyeg* című  r s 1996-ra (!) datálása is nyilvánvalóan téves.