

tett (308 fent) művészeti mozgalmához kapcsolódott. Gondolunk itt az újjótika elnevezés alatt összefoglalható jelenségcsoportra, amelynek emlékei a XVIII. század második feléből nemcsak Németországból, hanem Bécsből is jól ismertek. A császárvárosban az Augustinus-templom gótikus átépítése 1784–85-ben megy végbe, ugyanott a Minorita-templomé 1785–86-ban. A tervező építész, Johann Ferdinand von Hohenberg a két templomnak eredetileg gótikus szerkezetét kívánta újra érvényre juttatni, lehántva róluk a későbbi koroknak, főleg a barokknak hozzátevéleit, módosításait. Jellegetesen racionalista elképzelés alapján meg akarta tisztítani a gótikát, a művelet azonban — amint akkor mondták „Veredelung” — mindkét esetben valami hideg, józan, idegenszerű gótikához vezetett. A XVIII. század második felének pszeudo-gótikája — hála Hans Tietze és Alfred Neumeier kutatásainak — már régóta tisztán áll a művészettörténészek előtt, mint a romantika egyik legfontosabb történeti gyökere. Semmiképpen sem véletlen, sőt minden újra érzékenyen reagáló művészi alkattal illetően különösen jellemző, hogy a mondottak szerint Maulbertsch is kapcsolatban áll ezzel a jofezini gótikával. Íspedig Pápán sokkal tevőlegesebben, mint egy másik, a szerzőtől is említett (175 közép, 177 fent) esetben, amikor közigazgatási freskóit már megvolt gótikus falmezőkre bekenészték. Pápai freskóműveinek keletkezési ideje csaknem évre egybeesik Hohenberg két említett templomátalakításának időpontjával. Maulbertsch és Hohenberg személyi kapcsolatai, már csak akadémiái tagságuknál fogva is, nyilvánvalóak, és ez a kapcsolat annál inkább közvetlen volt, mert az említett bécsi Augustinus-templomnak a főoltárfreskóját Maulbertsch festette 1785–86-ban.

Hohenberg, a bécsi Fries-palota, a schönbrunni gloriette mestere és az említett regotizáló munkálatok végrehajtója, az első helyek egyikén áll az újabb építészettörténetnek olyan szereplői között, akik azt hiszik, hogy tetszés szerint, változtatva lehet dolgozni a legkülönbözőbb stílusokban anélkül, hogy ez a művészi őszinteség rovására menne. Hogy az elvtelenség elvének veszélyeit Maulbertsch felismerte, mutatja szóban forgó mennyezetfreskóin az újjótikus elemeknek csak periferikus, inkább kuriózszerű jelentése.

Ezúttal csak néhány kérdést intéztünk a disszertáció szerzőjéhez, hogy alkalmat adjunk egy-két tételének tüzetesebb kifejtésére, illetve egy olyan probléma megvilágítására, amelyet valamilyen okból mellőzött. Meg kell jegyezni, hogy kérdéseink a disszertációnak nem alapvető téziseire vonatkoztak. Ez utóbbiak ugyanis helyeslést érdemelnek, s velük kapcsolatban nincs ellenvéleményünk. Maulbertsch fejlődésének bemutatását meggyőzőnek, az oeuvre időszaki tagolását megfelelőnek tartjuk. A társadalmi, kortörténeti és általános kulturális vonatkozások jelentőségükhöz mérten kerülnek bemutatásra.

Módszerét tekintve, Garas Klára disszertációja a dialektikus materializmus sarkalatos elveit érvényesíti. Rendkívüli gondtal járja fel a politikai, gazdasági, művelődési és művészeti jelenségekben az újnak megmutatkozását, az ellentétes tendenciák mérkőzését, a régi tényezők elhalását. Szövegét nem tűzdelte meg marxizmus idézetekkel, mégis úgy véljük, hogy műve igen jelentős lépést jelent a marxista szemléletű művészettörténet-tudomány kialakításában. Teljesítményének értékéből mit sem von le az a körülmény, hogy tárgyválasztása már eleve is megkönnyítette látszott a dialektikus materializmus módszereinek alkalmazását, lévén Maulbertsch kora par excellence átmeneti kor, amely különösen al-

kalmás a haladó és visszahúzó történeti erők küzdelmének bemutatására.

Említsük még a disszertáció egyéb kiemelkedő értékeit, amínők

1. a rendkívül gazdag anyagismeret, Maulbertsch műveinek minden eddiginél körültekintőbb és nagyobb arányú összeállítás, tulinymérészt autopszia alapján;
2. új levéltári anyag bőséges feltárása;
3. a művész életéből származó források felkutatása, hírlapok, folyóiratok vonatkozó passzusainak értékesítése;
4. a dokumentumok alapján egész sor műalkotásnak új, megbízható datálása;
5. vázlatoknak és kivitelezett műveknek kétséget nem hagyó összekapcsolása, egymásra vonatkoztatása;
6. számos szerencsés kombináció és helytálló következtetések;
7. a Maulbertsch-oeuvre fennmaradt részének legmegbízhatóbb rögzítéseként a fényképanyag gondos, fáradhatatlan gyűjtése és minden várakozást meghaladó gazdagsága.

Külön kell megemlékezni a munka nyelvezetéről. Úgy gondoljuk (bár lehetséges, hogy e nézetünkkel egyedül maradunk): a művészmonográfiákban tárgyalt mestereknek, ha Rip van Winkle módjára visszatérnének a földi mezőkre, joguk lenne arra, hogy legalább nagy vonásokban megérthessék azt, amit róluk a késő utókor fiai összeírtak. De vajon Pheidias, Michelangelo, Bruegel, Rembrandt és — hogy a most szóban levő mesterhez közelebb eső korra térjünk — Johann Lucas von Hildebrandt megértenének-e egy és más róluk szóló monográfiát, azoknak körmönfont eszmeifuttatásaival, eredetiséget hajhászó elméleteivel, inkább göcsörtös, mint áttetsző, tudósi terminológiájával? Könnyű elképzelni, amint nem egy közülük fejcsóválva, értetlenül teszi le a neki szentelt könyvet, tanulmányt. A szóban forgó Maulbertsch-monográfiával ez aligha történe meg; olvasása nem jelentene különösebb nehézséget Maulbertsch redivivus számára. A könnyed, világos előadás mintegy a mester freskóstílusához igyekszik igazodni, amint évtizedekkel ezelőtt Otto Benesch idevágó remek cikke viszont inkább a maulbertschi olajvázlatok sziporkázó szellemességével adekvát nyelvművészetet csillogtatott.

Végezetül még két körülményre kell nyomatékosan rámutatni. Először arra a ritka céltudatosságra, helyes távlati tervezésre, amely Garas Klára szakmai fejlődését egyebek között jellemzi, s amely úgy tűzi maga elé az egymáshoz logikusan kapcsolódó, megoldandó feladatokat, hogy azok egyre szélesebb körök érdeklődésére igényt tartó eredményekhez és egyre nagyobbabású feldolgozásokhoz vezetnek. Másodsor: a tudományos világ méltán várhatta volna a nagy Maulbertsch-monográfiát a bécsi művészettörténeti iskolától; hogy ezzel szemben a nagy összefoglaló munka mégsem ott, hanem Budapesten készült, továbbá hogy annak első megvitatása most a Magyar Tudományos Akadémián történt, s végül hogy a német nyelvű változat könyv alakban Budapesten látott napvilágot, különös érdeme a magyar tudományosságának és mellesleg a magyar könyvkiadásának.

A mondottak alapján a vitára kitűzött doktori értekezésnek elfogadását javaslom.

Budapest, 1961. augusztus 10.

KLÁNICZAY TIBOR OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Garas Klára munkáját nemcsak a művészettörténet-írás, hanem a vele rokon tudományok is nagy örömmel fogadhatják. A történeti tudományok fejlődésének mai szakaszán és különösen a marxista tudományban egyre inkább szükségessé válik a különböző tudományágak eredményeinek kölcsönös felhasználása és gyümölcsösztetése. Egy-egy kor irodalmának igazi, mély megértésé-

hez ma már nélkülözhetetlen a gazdasági-társadalmi-politikai viszonyok ismerete mellett a képzőművészet és a zene egykorú jelenségeinek a figyelembevétel, tanulmányainak alkalmazása. Éppen ezért egy, a magyar irodalom története szempontjából is igen fontos, s aránylag kevésbé ismert kor egyik jelentős művész-egyéniségének teljes monografikus feldolgozását igen nagy örömmel

fogadjuk és meggyőződéseim szerint valamennyi kollégám nevében is kifejezhetem őszinte elismerésemet a kiváló mű szerzőjének. A M.-ről szóló monográfia a művész életrajzának és munkásságának megismertetésén túl igen érdekes tanulságokkal szolgál a XVIII. század egész kulturális és szellemi fejlődésének ismeretéhez, különös tekintettel a Habsburg monarchia országaira. Az irodalomtudomány számára is napirenden levő kérdés ma a nagy stílus kategóriák alkalmazása, ami a XVIII. század magyar és általában közép-európai irodalmát illetően a barokk, rokokó és klasszicista jelenségek vizsgálatát, azok elkülönítését, történeti-társadalmi összefüggéseinek a meghatározását stb. követeli. Nyilvánvaló, hogy egy a magyarországi művészet fejlődésében nagy szerepet játszó művészeknek, mint M.-nek a részletes ismerete, fejlődése egyes szakaszainak a könyvben olvasható világos elkülönítése, művészetében a barokk, rokokó és klasszicista vonások sokoldalú elemzése rendkívül sok tanulsággal jár számunkra.

A disszertáció megítéléséhez mint irodalomtörténeti természetesen csak bizonyos, igen korlátozott pontokon és szempontokkal járulhatok hozzá, hiszen a szorosan vett művészettörténeti szakkérdésekben nem lehetek kompetens. Nem áll módomban elbírálni Garas adatainak, konkrét megállapításainak az egyes művekre vonatkozó elemzéseinek helyességét — ezt úgyis elvégzik a szakudomány erre illetékes képviselői. Összbenyomásként azonban talán szabad annyit mondanom, hogy M. életművének ez az első monografikus összefoglalása egy hatalmas, minden részletre kiterjedő, megbízható, alapos munka benyomását kelti, s rám mint a kérdésben nem specialistára meggyőző erővel hat. Hozzászólásom azokhoz a pontokhoz kapcsolódhat, ahol Garas túllép szakudományának szoros keretein és általánosabb érvényű fejtegetésekbe is bocsátkozik. Ezt az eljárását a legnagyobb mértékben helyeselnem kell. Ma már végképp lejárt a kizárólag az adott tárgyra szorító, minden szintetikus igényt nélkülöző pozitivistá monográfiák időszaka. A marxista tudomány a művészettörténetben nyilván ugyanúgy, mint az irodalomtörténetben elvárja, hogy egy író vagy művész monográfiája az összes adatok számbavétele, valamennyi mű tüzetes vizsgálata mellett hősét összefüggésbe hozza kora és társadalmi viszonyai, annak különböző problémáival, beillesse őt a fejlődés rendjébe, s így nemcsak anyagával, hanem szempontjaival és messzibb távlatokat nyitó megállapításai-
val is hozzájáruljon akár az adott korra, akár az illető művészet egész fejlődésére vonatkozó szintetikus munkálatokhoz. Örömmel állapíthatom meg, hogy a szerző ennek tudatában írta meg művét, s éppen ez teszi a kitűnő könyvet tágabb értelemben is tanulságossá. Mégis bíráló megjegyzéseim éppen ezen a ponton jelentkeznek. Véleményem szerint ugyanis az, amit Garas M. művészetének nagyobb összefüggésekbe való beállításánál nyújt részben nem elégséges, részben nem mindig helyes.

Mielőtt konkrét észrevételeimet előadnám, rá kell mutatnom arra, hogy egy barokk művész esetében talán még fokozottabban igényelhető egy sok irányba kitekintő és a rokontudományok eredményeit is értékesítő vizsgálat. Ismeretes ugyanis, hogy a barokkra vonatkozó kutatások világszerte mennyire az érdeklődés középpontjában vannak a legkülönbözőbb tudományágakban. Egyre inkább kialakulóban van egy komplex barokk-kutatás, amely az európai művelődés történetének egy igen fontos és különösen bonyolult szakaszát összefoglalóan vizsgálja, s a kultúra különböző területein jelentkező azonos vagy hasonló jelenségek összehasonlító és egyetemes vizsgálatára törekszik. Mind az eszmei, tartalmi, mind pedig a formai és stílári kérdésekben megtalálhatók a hasonló vagy azonos jelenségek irodalomban, zenében, képzőművészetben egyaránt. Ez természetesen is, hiszen hasonló társadalmi feltételek között fejlődtek a művészet különböző ágai. Jogosult tehát a barokkot egyetemes jelenségként kezelni az európai művelődés történetének adott és társadalmilag meghatározott szakaszában, s ebből az is következik, hogy a barokk-jelenségek vizsgálatában, megértésében hol a

képzőművészet jelenségei nyújthatnak segítséget az irodalom vizsgálói számára, hol pedig fordítva. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a stílári kérdésekben a képzőművészetek könnyebben felismerhető és meghatározható jelenségekkel szolgálnak, s így a barokk-stílus vizsgálata az irodalmakban éppen a művészettörténeti kutatás ösztönzésére indult meg. Az eszmei, tartalmi vonatkozásokban viszont az irodalom nyújtja a jobban, világosabban felismerhető tanulságokat, ezek igen gyümölcsözőek lehetnek a művészettörténetírásra is. Ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy szemben Wölfflin és követőinek korával, ma a nemzetközi és egyetemes barokk kutatásban az irodalomtudomány és a történetírás kezdeményezőbb szerepet visz, mint a művészettörténetírás, az utóbbi két évtizedben főleg ezek a tudományok hoztak meglepő új eredményeket a barokk probléma egészére vonatkozóan. A barokkra vonatkozó, s a legkülönbözőbb tudományok képviselőinek bevonásával rendezett újabb nemzetközi összejöveteleken, mint például a Centro Internazionale di Studi Umanistici által rendezett 1954. évi velencei barokk kongresszuson vagy az 1960 elején Rómában tartott „Manierismo, barocco, rococo” címmel rendezett symposionon a vezetőszeret filozófusok, történészek, irodalomtörténészek játszották. Sajnálatos, hogy Garas ezt a körülményt nem vette eléggé figyelembe. Ő inkább a saját erejéből törekszik témájának szélesebb és egyetemesebb kezelésére — kétségkívül gyakran sikerrel —, de eközben olykor vitatható megállapításokat tesz. A barokkra vonatkozó egyetemesebb jellegű újabb munkák közül jegyzeteiben csak Arnold Hauser Sozialgeschichte der Kunst und Literatur című nagy művének megfelelő kötetét és a Svájcan kiadott „Die Kunstformen des Barockzeitalters” című gyűjteményt idézi, számos más alapvető újabb művet azonban nem említ, tárgyalásából is kitűnik, hogy azokra nem támaszkodik. Csak példaképp említem a velencei barokk kongresszus anyagát tartalmazó „Retorica e barocco” (Róma, 1951.) című kötetet, C. J. Friedrich „The Age of the Baroque” (New York, 1952) című egyébként igen vitatható nagy összefoglalását, W. Sypher „Four stages of renaissance style.” (Garden City, N. Y. 1956) című sok tanulságos szempontban bővelkedő művét, de különösen V. L. Tapié „Baroque et Classicisme” (Paris, 1957) című kitűnő könyvét, mely először kísérletet meg a barokk és klasszicista művészet és kultúra társadalomtörténetileg jól megalapozott elhatárolását, s amelynek eredményeit számos döntő ponton a marxista kutatás is magáévá teheti. Felhívhatom még a figyelmet egyes kimondottan irodalomtörténeti munkákra is, így különösen J. Rousset „La littérature de l'âge baroque en France” c. nagyhatású könyvére, mely a címben megjelölt kereteken messze túlmenően rendkívül termékeny új szempontokkal gazdagította a barokk-kutatást, valamint a barokk irodalomra vonatkozó, Moszkvában, 1958 őszén rendezett barokk eszmecsere anyagára, mely az Izvesztija Akademii Nauk SSSR nyelv és irodalomtudományi sorozatának 17. kötetében olvasható, melyben különböző szláv irodalmak marxista tudósai nyilvánítottak igen tanulságos véleményt a barokk társadalmi alapjait illetően. Távoll ál tőlem, természetesen, hogy hibának rójam fel, hogy egy művészettörténész kevéssé vette figyelembe a rokontudományok szakirodalmát. Meggyőződésem azonban, hogy ezek egy részének ismerete szempontjait még gazdagabbá tette volna, s megővta volna őt bizonyos tévedésektől, ellentmondásoktól.

Az alábbiakban most rátérek arra a néhány kérdésre, melyben a szerző álláspontját tévesnek, vitathatónak tartom.

1. Elsőként arra a furcsa ellentmondásra szeretnék rámutatni, mely M. barokk, illetve klasszicista periódusának megítélésében található. M. korai korszakaiban Garas igen nagy hangsúlyt helyez azokra a mozzanatokra, melyekben M.-nek a barokktól való eltávolodását véli felismerni. Értékelő megjegyzései alapján ezt a távolodást pozitív jelenségnek tartja, s a művész fejlődésében egy egyre inkább felfelé ívelő tendenciát sejtet. Olyan megállapításokat olvashatunk például, mint „első nagy

művei a nemzetközi érett barokk hatáskörén kívül keletkeztek”, „viszonylag független tudott maradni a nagy barokk követelményeitől”, a hatvanas évek elejének problémáját jellemezve: „ezen az időn túl már fokozatosan eltűnnek a korai képekben uralkodó stílusjelek s olyan új elemek kristályosodnak ki, melyek a hetvenes évek elejére döntő művészi fordulathoz vezetnek”. Ha ehhez hozzavesszük még, hogy M. művészetét igyekszik minél erőteljesebben a XVIII. sz. közepétől kezdve érvényesülő felvilágosodott áramlatokhoz kapcsolni, művészetét Mozart zenéjéhez hasonlítani stb., akkor nyilvánvaló, hogy könyvének első felében M. nagyságának egyik magyarázatát abban keresi, hogy egyre inkább elszakadóban van a barokktól, s hogy művészetének igazi kiteljesedése a klasszicizmusban várható. Ezzel szemben könyvének utolsó fejezeteiben, M. klasszicista jellegű műveit elemezve minduntalan kénytelen megállapítani, hogy ezek a korábbiaknál gyengébbek, hogy a klasszicista formai törekvések mögött is többnyire barokk elképzelés áll, vagyis hogy M. az új környezetben, az új ruhában nem talál magára. Ilyeneket ír például: „A hangulat és szeszély helyébe a logikus értelemnek kellett lépnie, a játékos bájt szigorúság, komolyság váltotta fel. Mindezek a követelmények azonban M. művészetének gyökerét érintették”, vagy „A monumentális festészet kora lejárt... M., a reprezentatív későbarokk nagy nemzedékeinek egyik utolsó tagja, ... messze túléli annak a művészetnek a virágzását, amelyben naggyá lett.”, meggyőzően mutat rá arra, hogy az új törekvések megsemmisítik azt ami a későbarokk freskó varázsát adta, s ezért — írja — „a forma és tartalom visszavonhatatlanul szétvált, a régi forma sablonná merevedett, az új tartalomnak új megjelenési formát kellett keresni, M. is kénytelen ebben az átmeneti szakaszban, félúton megállni.” Kiderül mindebből tehát, hogy könyve végén Garas fokozottan mutat rá M. művészetének uralkodó barokk jellegére. Véleményem szerint feltétlenül az utóbbi megállapításokat kell helyesnek tartani, s az ezeknek ellentmondó korábbiakat korrigálni. M. nyilvánvalóan a barokk kései rokokó fázisát képviseli, művészete ebben a keretben lett naggyá s az új törekvésekkel, bármennyire kísérletezett is, nem tudta összhangba hozni művészetét. Maga Garas kénytelen rámutatni arra, hogy M. távol áll az udvari köröktől, már pedig Mária Terézia és II. József idejében a haladó törekvések mozgatója éppen az udvar és a központi kormányzat volt. Milyen jellemző, erre is a könyv mutat rá, csak kár, hogy ennek tanulságait nem vonja le, hogy a 80-as években a jozefinista reformok korában M. tevékenységének súlypontja Magyarországra tevődik át, vagyis éppen oda, hol a legerősebb ellenállás nyilvánult meg a haladó reformokkal szemben, s ahol a barokk néhány évtizeddel tovább élt és virágzott, mint Ausztriában.

2. A fent jelzett ellentmondás azzal áll összefüggésben, hogy a szerzőnek a barokk és a klasszicizmus társadalmi összefüggéseire vonatkozó nézetei kissé elavultak. A barokkot ő a feudális abszolutizmushoz kapcsolja, míg a klasszicizmust egyértelműen a felvilágosodás kísérőjének tekinti. Továbbá a harcok ellenreformációs törekvésektől távolabb álló polgári tendenciákat a barokktól már idegennek tekinti, s ezekben feltétlenül már az új korszakhoz közvetlenül vezető jelenségeket lát. Ezzel szemben a történettudomány már rávilágított arra, hogy az abszolutizmus korántsem hozható egyértelműen kapcsolatba a barokkal. Ennek oka az abszolutizmus bonyolult osztályalapjában rejlik, melyet Engels oly világosan elemzett. Az abszolutizmus a feudális és polgári erők valamely kompromisszumán nyugszik, de ez a kompromisszum igen különböző lehet: vagy a feudális erők túlsúlyát jelenti, vagy pedig az államhatalomnak a polgári erőkre támaszkodó viszonylagos függetlenségét. A barokk kultúra és művészet a XVI. század második felében Európa-szerte kibontakozó átmeneti feudális újraerősődéssel van kapcsolatban, s amennyiben egy abszolutizmus társadalmi bázisában az újra feltört feudális erőknek van túlsúlyuk, akkor az abszolutizmus kultúrájában nyilván a barokk az uralkodó. De

amennyiben az abszolutizmuson belül a polgári erőknek, illetve a kapitalista polgári fejlődést előmozdító, igenlő erőknek van döntő szerepe, akkor az ilyen abszolutizmus kultúrája és művészete már elsősorban klasszicista jellegű. Ennek következtében a klasszicizmus már jóval a felvilágosodás előtt, a XVII. század derekán megjelent pl. Franciaországban, de ugyanígy az első polgári forradalmak országaiban, mint Hollandiában és Angliában. Ugyanígy lesz a polgári reformokra törekvő Habsburg abszolutizmus is a XVIII. század második felében a klasszicista törekvések ösztönzője, hűve és mecénása. Helyes tehát az, amikor Garas a klasszicizmust kapcsolatba hozza a polgársággal, de itt nem a felvilágosodásnál, hanem már a Descartes-i racionalizmusnál kell keresni az ideológiai kiindulópontot. A reneszánsz követő refeudalizáció után a polgárság a racionalizmus jegyében kezdi meg új harcát felszabadulásáért, a felvilágosodás ennek az érett, döntő szakaszát jelenti.

A művelődés és stílustörténet egyes nagy fázisainak az egyes osztályokkal való összefüggése ugyanakkor korántsem egészen egyértelmű, ezért barokk és feudális nemesség, valamint polgárság és klasszicizmus nem feltétlenül feleltek meg mindig egymásnak. A barokk a feudális uralkodóosztály fejlődésének bizonyos szakaszához és adottságaihoz kapcsolódik, a klasszicizmus hasonlóképpen a polgárság bizonyos fejlődési fázisához. A barokk korban Európa jelentős részében a polgárság is visszacsúszott a feudális, céhes életformába, s ideológiai és művészeti tájékozódásában is alárendelődik a feudális barokk törekvéseinek. Másrészt Európa egyes országaiban az udvar, az arisztokrácia vagy a nemesség kényszerül a polgári reformok útjára, tölti be az esetleg még hiányzó modern burzsoázia szerepét, ha felemásan is, s ezek a feudális erők tájékozódnak a racionalizmus és felvilágosodás irányába, izlés tekintetében pedig a klasszicizmus felé. Mindebből az következik, hogy Európa keleti felében a kapitalizmus ún. porosz útjának fejlődési övezetében az osztály és a nagy európai művelődés és stílustörténeti kategóriák összefüggése különösen bonyolult. Sokszor a barokknak igen fontos hordozója a feudális keretek közé szorult polgárság, míg másrésztől a klasszicizmus gyakran a haladó feudális erők kezdeményezésére bontakozik ki.

Ha már most M. művészetét barokk és klasszicizmus társadalmi bázisának eme dialektikus értelmezésének a tükrében szemléljük, akkor nyilvánvaló, hogy ő igazán kései barokk festő, s bár próbálkozott az új klasszicista törekvésekhez igazodni, ez a törekvés felemás és kétes sikerű volt.

3. Garas Klára meggyőzően és joggal utal arra, hogy M. szemlélete, vallásossága elkülönül a szigorúan dogmatikus jezsuita-iránytól. Igen meggyőzőek azok a fejtegetései, melyekben kimutatja a M-i művészet lényegének az erős különbözőségét Troger vagy Tiepolo művészetétől; ezek reprezentatívabb, arisztokratikusabb fejlődési pompájával szemben M. freskóinak bensőségesebb, líraibb, emberibb sőt polgáribb vonásait. Ez utóbbi jelenségeket szerencsésen hozza összefüggésbe egy újfajta vallásos kegyességgel, a kevésbé arisztokratikus szerzetesrendek, a különböző laikus vallásos egyesületek tevékenységével. Helytelen és téves azonban, mikor ezekben egy a barokktól már távolodó jelenség-komplexust lát. Itt egyszerűen csak a barokk egy változatáról van szó, mely korántsem új, hanem szinte végigkíséri a barokk kor egész fejlődését. A harcok jezsuita ellenreformációs törekvések mellett s részben azzal szemben, a barokkban korán megjelennek a bensőségesebb, emberibb vallásosságra, egy újfajta kegyességre való törekvések. Olyan áramlatok, mint pl. a janzenizmus, a pietizmus vagy a puritánizmusnak a kegyességi szempontokat előtérbe helyező vonala már a XVII. század dereka óta ezt az újfajta vallásosságot képviselik. Lényeges mozzanat itt az, hogy újfajta, emberibb vallásosságról van szó, de még lényegesebb, hogy változatlanul a vallásos elem túlsúlyáról, ami ezeket a törekvéseket elválaszthatatlanul a barokkhoz kapcsolja, s eleve élesen szembeállítja a racionális, világi, az antik hagyományokat fel-

idézõ klasszicizmussal. Az irodalomtudomány például ezen az alapon tartja barokk íróknak Miltont, a német pietista költõket vagy a magyarok közül a janzenista Rákóczi, a puritánus kegyességet reprezentáló Bethlen Miklóst, a pietista Petrõczy Kata Szidóniát és Bethlen Katát. Amikor tehát Garas M-t teljes joggal ezzel a laikusabb vallásossággal kapcsolja össze, akkor éppen barokk jellegét emeli ki s nem — amint õ gondolja — a barokktól való távolodását s a klasszicizmushoz való közeledését. Ha az említett jelenségekben már a barokkon túllépõ mozzanatokot látnánk, akkor ugyanabba a hibába esnénk, mintha a középkorvégi misztikában és devotio modernában már a reneszánsz kezdetét szemlélénék, pusztán azért, mert ez a késõközépkori laikus s erõsen polgári vallásosság már határozottan elkülönül a korábbi középkor szigorú egyházas, skolasztikus szemléletétõl.

4. Nem tudok egyetérteni azzal, amikor Garas gyakran hangsúlyozza M. mûvészetében a népies és a valóság-hoz kapcsolódó mozzanatokot, s különösen, hogy ezekben is a barokktól való távolodás jelenségeit szemléli. Elõször is a barokk mûvészetben a valóság-elemek kezdetõl fogva gyakran jelen vannak. Joggal beszélnek irodalom- és mûvészettörténetben egyaránt a barokk „realista” sõt „naturalista” megnyilvánulásairól. Mivel a barokk általában egy az értelemnek ellentmondó fikciót akar elfogadtatni, gyakran kénytelen a valóság-elemek nagyarányú bevonásával és túlhangsúlyozásával biztosítani törekvéseinek sikerét. Másrészt a népies jelenségek sem idegenek a barokktól, sõt a barokk kultúrának volt egy tudatosan is propagált és kifejlesztett, de aztán a nép között rendkívül szívósan a barokk-kort is messze túlélõ népies ága. Ennek szerepét egyébként rendkívül tanulságosan elemzi Tapié különbözõ munkáiban. Azzal tehát, hogy M. képein a valóságnak és népies elemeknek jelentékeny szerepük van, nem mondunk ellent mûvészi barokk jellegének. Véleményem szerint azonban M. esetében ezeknek a valóságra utaló és népies vonatkozásoknak nincsen is olyan túlságos szerepük, legalábbis nem érzem ezt órá különösebben jellemzőnek. Mintha egy kissé annak a vulgáris elképzelésnek a maradványai volnának jelen, mely szerint a marxista esztétika számára a pozitív értékelés sinequanonja a tárgyalt író vagy mûvész „realista” és „népi” jellege, ahogyan azt marxista tudományunk kezdetlegesebb stádiumában oly sokan képzeltek.

5. A fenti észrevételeimbõl önként adódik, hogy M. mûvészi munkásságában a csúcspontot ott kell keresnünk, ahol az õ barokk mûvészete a legtisztábban, a leg-harmónikusabban, belsõ ellentmondásoktól mentesen érvényesül, vagyis az 50-es években és a 60-as évek elején. M. ott igazán nagy festõ, ahol még tisztán barokk, illetve rokokó, s amikor valóban távolodni kezd ettõl, mûvészete is hanyatlak. Mûvészete csúcspontját a sümegei, nikolsburgi és kremsieri freskókban s az ezek világával rokon táblaképekben látom. Voltaképpen a könyv figyelmes elolvasása esetén rájövünk

arra, hogy a szerzõnek is ez a véleménye, ezt mégis valamiképpen leplezi könyvében, mintha azt hinné, hogy a marxista szemlélet követelméne, hogy a barokk elemekkel szemben feltétlenül jobban kiemeljük a klasszicizmushoz vezetõ szálakat. Ezzel a felemás megközelítéssel nehezebb M. igazi helyének a megállapítása. Amikor õ mindenáron Mozart közelébe próbálja hozni a festõt, akkor M. jelentősége szükségképpen degradálódik. Hiszen õ éppen azt az utat nem tudta megjárni, mint Mozart a rokokó zenétõl elindulva a klasszicista zene egyik legnagyobb mestere lett, akinek munkásságát egyenesen fejlesztette tovább Beethoven, addig M. fokozatosan elszigetelõdik s méltó folytatóra nem talál. M. kivételes jelentőségét inkább ott kell keresni, hogy õ az elmúló barokk egyik utolsó nagy mûvésze, pontosabban a barokk kései rokokó fázisának, sõt ezen a téren éppen bensõségesebb, líraibb s bizonyos fokig polgáribb jellege folytán a barokk egyházi festészet egészen kivételes alakja.

6. Maulbertsch egy bizonyos fokig tehát európai viszonylatban elkésett jelenség, de éppen ez az elkésett-ség teszi lehetővé számára, hogy az egyházi festészetben egészen sajátosságát adjon. Mindennek okait Közép-Európa, pontosabban a Habsburg-monarchia társadalmi viszonyaiban kereshetjük. Nagy kár, hogy Garas ezt a munkát nem végezte el, illetve téves irányba vitte, amikor mindenáron a felvilágosodás és klasszicizmus irányába igyekezett õt beállítani. Pedig rendkívül érdekesen lehetne vizsgálni, hogy a monarchia három nagy országában miképpen talál egyformán otthonra ez a festõ, hogy mely társadalmi körök azok, melyeknek az igényeit mûvészete kielégíti, hogy miképpen jön létre egy a három országra nézve közös mûvészi törekvés nyilván lényegében közös társadalmi bázisa. Egy ilyen vizsgálat nagyon érdekes történeti következtetésekre is alkalmat nyújthatna, mert azt jelzi, hogy a három ország rendnemesi társadalmában bizonyos nivellálódás, egyszintrekerülés van folyamatban. Azt tanúsítja ez a jelenség, hogy nemcsak az udvar törekedett a monarchia szoros egységét haladó reformokkal elõsegíteni, hanem a rendi társadalom bizonyos rétegeiben is volt tudatos vagy öntudatlan tendencia egy ilyen egységre, csak persze más módon, más gazdasági és társadalmi alappal.

Bíráló észrevételeimet ezzel befejezve összefoglalásképpen azt mondhatom, hogy bár sajnálatos, hogy egyes elvi szempontoknak a tisztázatlansága miatt Garas Klára könyve bizonyos fontos pontokon bizonytalan következtetéseket tartalmaz, ez nem változtat azon a tényen, hogy magas színvonalú, kitûnõ munkáról van szó, mely a barokk mûvészet kutatói számára mind hazai, mind nemzetközi viszonylatban nélkülözhetetlen kézikönyv, és a magyar tudomány hírnevét határainkon túl is öregbíti. Könyvét ezért doktori értekezésként elfogadom, és kérem, hogy a Minõsítõ Bizottság Garas Klára számára a doktori fokozatot ítélje oda.

VAYER LAJOS OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Az elõttnk fekvõ vaskos kötet, melyet Garas Klára kandidátus mint doktori disszertációt nyújtott be, és melyet mai disputánkon vitatunk meg, nemcsak a magyar, hanem az egyetemes mûvészettörténet tudományának is régi adósságát rója le. Az európai festészet történetének egyik legnagyobb mestere, a XVIII. századi mûvészet fejlődésének egyik legjelentõsebb alakja, a rokokó kultúra egyik legkarakterisztikusabb reprezentánsa, Franz Anton Maulbertsch jutott ebben a könyvben elsõ ízben monográfiához. A mű érdeme azonban éppen nemcsak az elsõség — szerzõje, a monográfia műfajának hagyományos követelményeihez híven, az életmű teljességének historikus rekonstrukciójára töre-

kedett, és a mûvészettörténeti anyag széleskörű gyűjtésével és mélyreható elemzésével ezt a kitûzött célját valóban nagy mértékben el is érte.

Nem kívánjuk itt Garas Klára kutatói útját felvázolni, csak azokra a pontokra mutatunk rá, amelyeken keresztül példás következetességgel haladt a maulbertsch-i oeuvre monográfiája felé. Már egyetemi doktori értekezésével azokba a kutatásokba kapcsolódott bele, amelyek a budapesti tanszék körül a barokk mûvészet hazai tartományán túlterjedve művelték az egyetemes barokk festészet közép- és kelet-európai birodalmának területét. Schoen Arnold, Kapossy János, Csatkai Endre, Pigler Andor, Fleischer Gyula, Bíró József állottak a sor