

SZEMLE

A „SZENTEK FUVAROSA”. DIVALD KORNÉL FELSŐ-MAGYARORSZÁGI TOPOGRÁFIÁJA ÉS FÉNYKÉPEI 1900–1919. (Szerk. Bardoly István és Cs. Plank Ibolya.) Forráskiadványok, III. Országos Múemlékvédelmi Hivatal, Budapest, 1999. 583 lap.

Ein Gespräch über Bäume

A *Felvidéki séták*-ban, legtöbbet olvasott művében Divald Kornél egy jernyei látogatásáról is beszámol. A falu környéke, mint írja, roppant ismerősnek tűnt számára, amin nem is lehet csodálkozni, hiszen csak néhány kilométerre járt szülővárosától, Eperjestől. Divaldiban mégsem ifjúkori élményeket idézett fel a táj, hanem úti célját, a jernyei kastélyt lakó Szinyei Merse Pál itt, tehát működésének második felében készült festményeit. A helynek nemcsak szelleme, de képe is elválaszthatatlan lakójától, és ez Divald megérkezésekor vált igazán kézenfekvővé: „A mester fia társaságában éppen feketézett. Hogy nekem is töltött, s a kert dicséretébe fogtam, büszkén mutatott a virágágyakra, amelyeket maga gondozott, a gyümölcsfákra, amelyeket ő ültetett, nemesített s még akkor is maga nyesegetett. A mester megállított egy törpe körtefa előtt, mely szinte roskadozott gyümölcssei terhétől. »Két év előtt ültettem – mondta mosolyogva – s íme máris mennyi gyümölcs termett rajta»”.¹

Az utazó nem árulta el, hogy pontosan mikor esett ez a beszélgetés a fákról. A passzus szinte szó szerint idézi Divaldnak egy húsz évvel korábbi cikkét, mely szerint a látogatás – vagy egy ahhoz kísértetiesen hasonló másik – 1904 őszén történt.² A most megjelent kötet is tud néhány jernyei fotóról, ezek állítólag 1918-ban készültek, röviddel a festő halála előtt, az első világháború utolsó évében. Egyikük a parkot ábrázolja, ragyogó napsütésben, három azonosítatlan staffázsfigurával, a két szélén repoussoir-ként meghúzódo fák között megnyíló tágas, füves térséggel, a tengelyben néhány fenyő csoportjával (1. kép). Nemcsak a tárgyválasztás és nemcsak a kompozíció, hanem az oldalról, illetve kissé szemből beeső fény is, melytől a lombok széle szinte világtani látszik – mindez azokra a képekre emlékeztet, melyeket Szinyei saját kastélyának parkjában éppen ekkortájt festett (2. kép). Könnyen lehet, hogy ez a hasonlóság szándékolt, Divald bizonyára annak az idilli hangulatnak a visszaadására törekedett, melyet e festmények árasztanak. Az idézet-jelleg azonban többlettartalmat is kölcsönöz felvételének: nemcsak egy otthonos, barátságos tájat látunk, de e táj ápolt, antropogén jellege felidézi a humanitásnak azt a sajátos fogalmát is, melyet a múlt század elejének magyar közvéleménye Szinyei személyével összekapcsolt.

Ehhez az idillhez hasonlítható az, mely elejétől végéig áthatja a Múemlékvédelmi Hivatal Divaldnak szentelt kiadványát. És, ha másképpen is, ennek az illusztráció

szintén idézetek: régi felvételek hű másait látjuk csupán, ám olyan formában és olyan környezetben, amelyben korábban még soha. Azok a műtárgyfotók, melyeket maga a fényképész kihátterezve tett közzé, most feltárják keletkezésük összes körülményét; feltűnnek olyan képek is, amelyeknek reprodukálását tárgyak tudományos jelentősége eddig nem indokolta; és ezeknek a sorát egyre-másra megszakítják olyanok, melyek révén a fényképész intim családi életébe pillanthatunk be. Már az első belelapozás alkalmával világossá válik, hogy miben több ezeknek az illusztrációknak az együttese, mint a fényképek külön-külön, és ehhez a könyv, illetve a kiállítás spiritus rectora, Plank Ibolya a szavakat is megtalálta: „*Megszólal általuk a műgyűjtő, a muzeológus, a topográfus, a művészettörténész, az etnográfus, a jó könyvillusztrációkra vágyó író és a lelkes lokálpatrióta*” (67). Ez a könyv – ezzel nem mondok talán semmi meglepőt – Divald Kornélról szól.³

Rendjén van-e ez így?

Az alcím Divald 1900 és 1919 közötti topográfusi és fotográfusi tevékenységéről beszél, azonban Kerny Terézia és Plank Ibolya tanulmányából is kiderül, hogy az 1900 tulajdonképpen 1903. Ebben az évben bízta meg a Szepesmegyei Történelmi Társulat azzal, hogy vegyen részt a megye művészettörténeti monográfiájának előmunkálataiban, és ez volt az első alkalom, hogy Divald egy területet szisztematikusan járt és fotózott végig. Ez az első munkája, melyet a könyv is részletesen dokumentál, Divald korábbi tevékenységének bemutatása elnagyolt, utalásszerű. Magam személy szerint igen kíváncsi vagyok arra, hogy pontosan mi a szerepe Divaldnak azoknak a legkülönfélébb tárgyú reprodukcióknak a létrejöttében, melyek a *Magyar Iparművészet* első évfolyamait az ő szignatúrájával lepik el – közöttük azoknak a bártfai felvételeknek a létrejöttében, melyek 1897-ben Divald első olyan cikkének illusztrációiként jelentek meg, ahol a Felvidék késő gótikus művészetével is nagyobb terjedelemben foglalkozik.⁴ Ez a kérdés, úgy tűnik, kívül esik ennek a könyvnek a tárgykörén.

A feldolgozás másik időbeli határát a *Felvidéki séták* befejező, a katalógusban többször, többféleképpen újrafogalmazott mondatai jelölték ki: kevéssel a jernyei látogatás után „*A régi jó időkkel együtt az utazásnak, a hetekig tartó kocsizásnak is befellegzett. Hivatalnok lettem*”. Mint e visszaemlékezésben annyiszor, itt is a történetek enyhe stilizálásával van dolgunk. Divald ugyanis szinte élete végéig keltezett leveleket Bártfafürdőről, illetve Eperjesről, és tudható az is, hogy nem pusztán magánemberként tartózkodott a Csehszlovák Köztársaságban. Divaldnak 1919 utáni tevékenységéről szinte egyáltalán nincs e könyvben szó, miként csak nyomokban jelenik meg szépirodalmi és publicisztikai munkássága is. Topográfusi és fényképési ténykedésének is csak egyik, bár messze legfontosabb részét látjuk itt feldolgozva: azt, amelyik hivatalos megbízásra, nagyobbrészt közvetlen állami finanszírozással zajlott. Azt, amelyik Divald mögött még egy egész apparátust igényelt: támogatókat, közbenjárókat, az adott konkrét feladatokat kijelölőket, nem mindig egyező szándékok összhangját.

Tehát mégsem Divald Kornélról szólna ez a könyv? De, sajnos igen. A tanulmányok és a szerkesztés is azt a nézetet örökítik tovább, mely szerint a Felvidék művészettörténeti hagyatékának feltárása szinte teljes egészében Divald önfelal-



1. A jernyei (Jarovnice) Szinyei-kastély parkjának részlete. Divald Kornél felvétele, 1918. (493. sz.)



2. Szinyei Merse Pál: Nyári virágzás (Parkrészlet), 1912.
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

dozó elszántságának köszönhető. Igaz, hogy mind az iniciatíva, mind a kitartás, mind a felszereltség, mely ezt lehetővé tette, Divald volt, legalábbis az övé is. Az említett nézet azonban ennél többet állít: azt a hősiességet rendeli hozzá Divald alakjához, mely Plank Ibolyák könyvében a téma gazdaságos lehatárolásának igényét keresztező monografikus tendenciában és a Divald-jelenség tágabb kontextusának csaknem teljes elhanyagolásában jut kifejezésre – valamint távolról sem utolsó sorban a *Felvidéki séták* nyomasztóan gyakori idézésében, az eseményeknek és a szerző jellemrajzának egyként kétségtelen hitelű forrásaként. Kerny Terézia kiváló érzékkel válogatta össze azokat a dokumentumokat, amelyek a hiányolt kérdések megválaszolásához a legtöbb segítséget nyújthatnák, a tanulságok levonásához azonban a sorok közti terekre vagyunk utalva. A kötetben megjelenik a művészettörténész Divald is – úgy vélem, helyesen –, de egészen másképp, mint ahogy rá késői kollégái emlékezni szoktak. A dühnek és a fölényes szájalomnak az a sajátos elegye, mely a „szentek fuvarosának” kvázi-tudományos tevékenységét a képzett művészettörténészek körében ha sokszor fojtottan is, de kezdettől fogva kísérte, az itteni tanulmányok nagy részében csak elmosódó nyomokat hagyott,⁵ mintha az ilyesmi ezúttal ünneprontásnak számítana; Plank Ibolya pedig abba a nyaktörő mutatványba is belefogott, hogy Divaldot szellemi nagyságként mutassa be. A könyv egésze sajátos módon – mikor elvétve kritizál, akkor is – az olvasó azonosulására (nem kis részben érzelmi azonosulására) apellál a címszerző törekvéseivel és motívumaival, miközben e törekvések és motívumok elemzését módszeresen mellőzi. Első benyomásunk az lehet, hogy most elérkezett a pillanat, amikor a művészettörténésznek végre megbocsájthatunk, és beszélhetünk arról a Divaldról, akiről önfeledten, jó kedéllyel lehet – ahogy mostanában magyarul mondják: akárha vörösbor mellett, lombárnyékban, vagy ahogyan németül: beszélhetünk fákról.

E tendencia jeleként álljon itt talán még egy mondat az előszóból: *„Ma, a 21. század küszöbén ugyanavval a módszerrel végezzük topográfiai gyűjtéseinket, mint 100 évvel ezelőtt Divald Kornél tette, s az évtizedekig lappangó kézirat forrásértéke ma már felbecsülhetetlen”*. A második tagmondat igazságához kétség nem fér. A benne említett „kézirat” a kötet második, legterjedelmesebb részét teszi ki. Egységes, rendezett szöveg benyomását kelti, csak az utószóból derül ki, hogy négy különböző kéziratból van összedolgozva, és hogy ezen kéziratok legkésőbbike öt évvel a legkorábbi után készült el. Divald „topográfiájának” fontossága számunkra elsődlegesen abban rejlik, hogy szerzője *„még azt a teljességet láthatta és írhatta le, amelyet azután már soha többé senkinek sem sikerült fölmérnie”* (27). Hozzátehetjük, hogy az általa megörökített állapot éppen e megörökítés ideje alatt ment át hatalmas változáson: túlnyomó részben erre az időre esik a kassai múzeum egykori gyűjteményének létrejötte, amiről széles körben hozzáférhető forrás alig van, és – mint éppen Divaldnak a Bardoly István által közölt szövegben elszórt megjegyzései hívják fel rá a figyelmet – egy sor más esetben változtatták meg a helyüket egyes tárgyak ekkortájt, alig követhető módon. Ezért tekinthető nagy veszteségnek, hogy a szöveg törzsét alkotó kézirat utólag rendezett, forrásértékét tekintve némiképp korrupt, közvetlenül nem datálható állapotban maradt ránk. Ezzel együtt úgy vélem, hogy talán túlzott az a rezignáció, mely a mostani szöveggézés háttérében sejthető: a lemondás arról, hogy a másik három, datált kéziratból származó szöveghelyek az olvasó számára megkülönböztethetők legyenek. Sá-

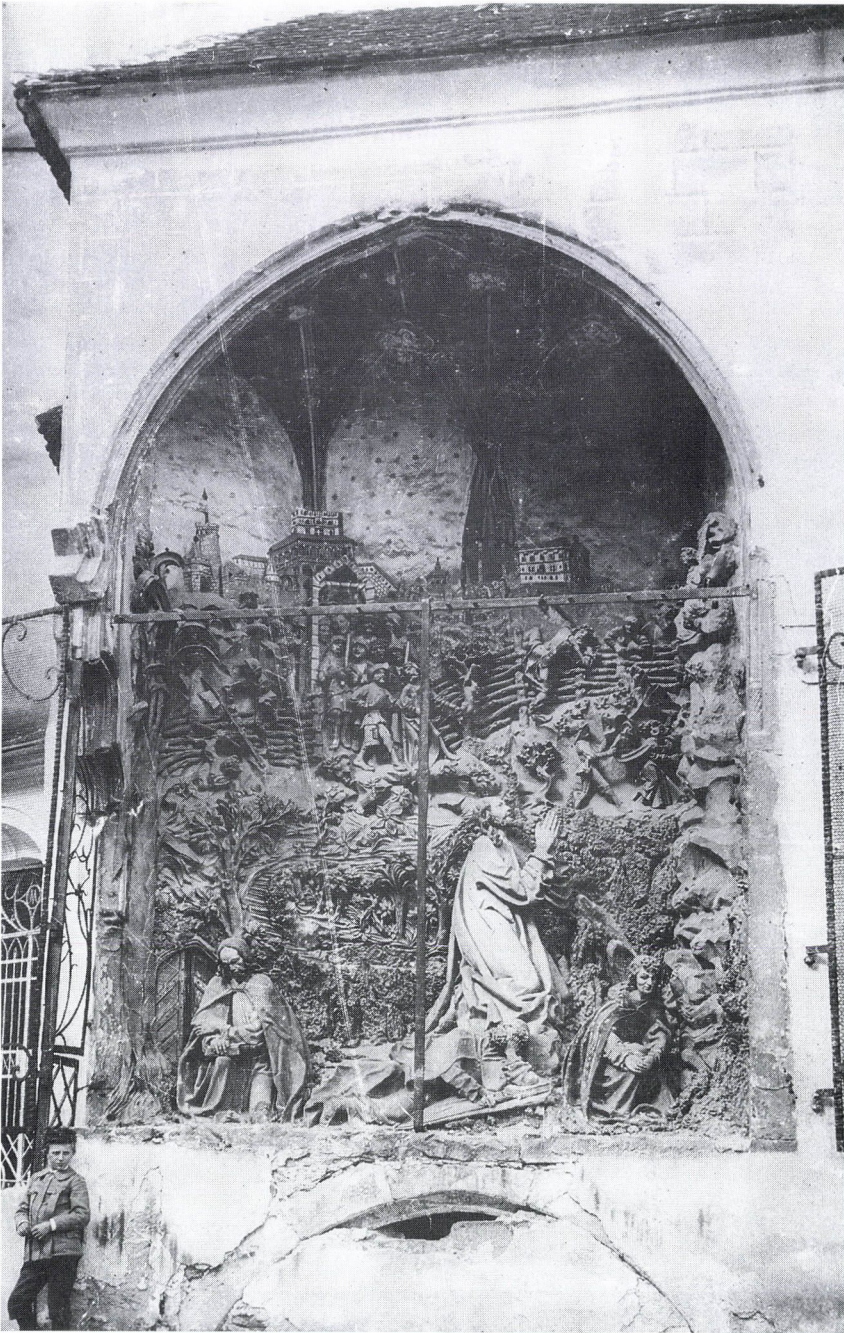
rosra gondolok elsősorban (a „topográfiának” több mint harmada foglalkozik vele), ahol lajstromának keletkezéstörténetéről Divald itineráriuma a legkevésbé világosít föl.

Mindezzel együtt az a szöveg, melyet most kaptunk, revelatív – ezt fölszemes volna nagyobb terjedelemben hangsúlyozni, egyrészt mert valószínűleg mindenki számára nyilvánvaló, másrészt mert ez nem a recenzióknak, hanem a kötet későbbi mindennapi használatának a feladata. Ugyanez csak megszorításokkal mondható el Divald felvételeinek katalógusáról. A legfőbb nehézséget az okozza, hogy sehol nem derül ki feketén-fehéren, hogy hogyan állt össze ez a lista. Csak a tanulmányokkal megtöltött rész egyik, gondosan elrejtett helye (116^a) alapján sejthető, hogy a kiindulópontot a MOB gyarapodási naplói jelentették. Valószínűleg néhány mondatban leírható az az algoritmus, melynek egyik végén bemegy a leltárkönyvi bejegyzés, a másikon meg kijön az attribúció és a datálás. E mondatok elmaradása miatt azonban csak találgathatunk: vajon a katalógusban olvasható évszámok a felvételt, a szerzeményezést, vagy a beletárolást keletkeztetik-e. Az pedig végképp homályban marad, hogy mi volt az attribúciók alapja a többi gyűjteményben. Mikó Árpád ugyanerről a könyvről írt recenziójában⁶ felsorol néhány felvételt, amelyet Divald már korábban közölt, mint hogy az Plank Ibolya katalógusa szerint készült volna, és alább, más összefüggésben én is említek majd ilyet.⁷ Gyanítom azonban, hogy nem csak a dátumokkal van baj. A besztercebányai Mária mennybeviteleplébániatemplom Olajfák hegye-csoportjáról e listában két felvétel szerepel, az egyik 1905-ös, a másik 1908-as évszámmal, mindkettő esetében csak a pozitív maradt fenn a katalógus szerint (222–223. sz., 3–4. kép). Mind a kettő restaurálás előtti állapotban mutatja a szoborcsoportot, a csak mintegy tíz évvel ezelőtt eltávolított régi beüvegezés nélkül, és jól kiolvasható rajtuk a 19. század eleji felújításról tájékoztató, János apostol feje mögött volt felirat. A 222. számút Divald maga is közölte a *Magyarország művészeti emlékei*-ben, ott a jobb alsó sarokban egy szárazpecsét fele látható, melyből ennyi olvasható ki: „*Sztraka és*”.⁸ Ennek alapján azonban már azonosítható azzal a fotóval, amelyet Henszlmann vettetett föl a műről, és amely 1868-ban már kész volt.⁹ (Ugyanezt a felvételt először 1889-ben reprodukálta Szumrák Pál, de már ez alapján készült Storno Ferenc metszete Ipolyi könyve számára.¹⁰) Az az állapot továbbá, melyben e két kép a szoborcsoportot megörökíti, 1905-ben, 1908-ban, vagy bármikor, mikor Divald tudomásunk szerint Besztercebányán járhatott, már nem létezett. A figurák megtisztításához 1901-ben fogtak hozzá, és a következő évben a fülke beüvegezése is elkészült,¹¹ a szobrok alatt pedig azt az alacsony, csúcsíves fülkét, mely a 223. számú fotón bealazva látható, legkésőbb 1899 szeptemberében már kibontották.¹² Ha tudnám, hogy mi utal erre, valószínűleg lelkesen elfogadnám, hogy a katalógusba felvett nagyítások valamiképpen Divald révén kerültek a MOB gyűjteményébe – a felvételeket azonban nem ő készítette, és ez, töredelmesen bevallom, a lista egészével szemben megcsappantotta a bizalmamat.

Nem tudtam megbarátkozni a katalógustételek címeivel, illetve a képalírásokkal sem. Számomra nem derült ki, hogy honnan származnak: talán ezek is a gyarapodási naplóból, vagy valamilyen módon Divaldtól? Annyi biztos, hogy nem a mai ismereteinkhez igazodnak. Talán egy példa elég: a lőcsei főoltárt (81, 505–506) nemcsak az utókor nem datálja a 15. századra, de ez száz éve is hibának számított. Végül amivel szemben a legtanácstalanabb vagyok, az az, hogy miért nincs



3. Olajfák hegye szoborcsoport a besztercebányai (Banská Bystrica) plébániatemplom délnyugati sarkában. Sztraka és Würsching felvétele, 1868 körül. (222. sz.)



4. Olajfák hegye szoborcsoport a besztercebányai plébániatemplom délnyugati sarkában. Ismeretlen fényképész felvétele, 1900 előtt (223. sz.)

a könyvben mutatója a reprodukcióknak. Ennek összeállítása néhány órát vett volna igénybe (kénytelen voltam kipróbálni), a töredékét annak, amibe az ikonográfiai mutató került.

Ez utóbbi egyébként aligha a művészettörténészek számára készült, és ezzel nem áll egyedül a könyvben. Tartok tőle, hogy a „topográfíát” nem teszi lényegesen jobban használhatóvá az egyes tételeket követő irodalomjegyzék, mely Divald saját publikációin kívül szinte kizárólag azokat a kézikönyveket tartalmazza, amikért egy-két év művészettörténeti stúdium után mindenki reflexszerűen nyúl. A pazar kiállítás, a váratlanul sok portré és családi fotó mellett ellenben némi csalódást okoz, hogy Divaldnak két, címével sokat ígérő kézírata éppen terjedelmi okokból maradt ki a kötetből. Ezek az igények azonban valószínűleg önzőek, és igazat kell adnunk Kerny Teréziának: *„kimeríthetetlen kincstára e kézirat több tudomány kutatóinak is, de örömét lelheti benne fotóival együtt lapozgatva a laikus érdeklődő is”* (27).

Méltánytalanság volna olyasmit számon kérni a szerzőkön és a szerkesztőkön, ami nekik nem volt törekvésük. A célközönség megválasztása tudatos döntés volt, és ez a történeti Divald komplex bemutatását halaszthatóvá tette. A siker, úgy tűnik, őket igazolta: a könyvkereskedelemben beszivárgott példányok pillanatok alatt elfogytak, és úgy sejlik, a kiállítás is jóval több látogatót vonzott, mint amennyihez az OMvH aulája hozzá van szokva. Nem számonkérés következik tehát, hanem egy kérdés: jó ez így? El lehet, el szabad-e szigetelni a „művészettörténeti detektívet” a művészettörténeti ismeretterjesztőtől, a topográfust és a fényképészt a Ruskin-rajongótól, a harmadrangú regényírótól, vagy a botcsinálta műkritikustól, aki 1921-ben¹³ modernkedésért marasztalta el Karlovsky Bertalant?

„Ha egykor ágyamon betelve heverészném, akkor kondítsanak nekem!”

Érdeemes még egy pillanatra visszatérni Szinyeihez. A humanitásnak az a sajátos fogalma, amelyet a múlt század elejének magyar közvéleménye személyével összekapcsolt, és tájképeinek idillje a húszas évek közepén konkrét politikai tartalommal is bírt. Ybl Ervin 1926-ban így fogalmazott: *„Semmi közünk sincs már Szinyeihez, mert a mester nyugodt optimizmusa, derűje a múlté. A fölzaklatott lelkek az igazi boldogságot most csak a múltban és a jelen borulatán át látják. De éppen ez a mély, visszafelé és jövőbe nyúló távlat, a magyar léleknek töretlen ereje, mely legjobbjaink művészetében nyilatkozik, arra nyújt nekünk reményt, hogy Szinyei régi Magyarországnak boldog napja nem áldozott le örökre”*.¹⁴ Ez a megközelítésmód Divaldtól sem volt idegen. Néhány évvel korábban a Szinyei-émlékkönyvben ő számolt be a mester haláláról és temetéséről. A temetésen mindennel meg volt elégedve, leszámítva a Csehszlovák Köztársaság hivatalos képviselőjét: *„Más küldöttség vagy hivatali ember, a cseh-szlovák országgyűlés kisszebeni képviselőjén kívül, nem vett részt a temetésen. Mások most azok az urak ott azon a vidéken, amelyet vásznaival, mint a magyar művészet dicsősége, a mester tett világhírűvé. A falu től lakosságának a szíve azonban régi uraitól, úgy látszik, nem fordult el. A jernyeiek apraja, nagya, talpig ünneplő ruhában, mind ott voltak. A temető kapujában a falu vénei várták a menetet, komoly elszántsággal szemükben, mint akik az életben már mindennel leszámoltak s a síron túl is szívesen követnék a mestert,*



ÉNEKLŐ ANGYALOK
RÉSZLET A BÁRTFAI
KRISZTUS SZÜLETÉSE OLTÁRÁRÓL

5. Illusztráció Divald Kornél Berthold Daun Veit Stoss-
monográfiájáról írt recenziójához (Művészet, 1904. 65.)

akit életében uruknak tekintettek s aki mindenkor jóakarójuk, készséges tanácsadójuk s boldogabb időkben hathatós pártfogójuk volt”.¹⁵ A Felvidék falusi, kisvárosi szláv lakosságának és a magyar államnak itt feltételezett, úr és szolga fogalmaiban gondolkodó szövetsége a pánszlávizmus minden formájával szemben más Divald-szöveghelyeken is felbukkan.¹⁶ A koncepció a 19. század utolsó évtizedében, Divald pályakezdésével egy időben fogalmazódott meg, és kezdettől fogva pártpolitikai tartalommal is bírt: az 1895-ben alapított és (jól jegyezzük ezt meg!) a legelőkelőbb arisztokrata családok néhány képviselője által vezetett Katolikus Néppárt programjának a többi parlamenti erő által leghevesebben támadott pontjai közé tartozott.¹⁷

Divald munkásságának kezdetén különösen sokat köszönhetett e párt körvezetének. Legelső publikációinak egyikét – még húsz évesen – annak a Bonitz Ferencnek a biztatására adta közre, aki kevéssel később a Néppárt hivatalos napilapjának szerkesztőjévé vált.¹⁸ A Szent István Társulat, melytől Divald első nyilvános elismerését kapta, a század elején ugyancsak vallottan Néppárt-közeli szervezet volt.¹⁹ Ugyanez, illetve a Néppárt megszűnése után a politikai katolicizmus melletti elkötelezettség mondható el azokról az irodalmi hetilapokról, a *Magyar Szemlé*-ről, a *Katholikus Szemlé*-ről, vagy a harsányan antiszemita *Élet*-ről (Divald maga is többször hangot adott antiszemitizmusának²⁰), melyek belletrisztikájának és műkritikai tevékenységének – és ezzel nyilvános szereplése túlnyomó részének – otthont adtak. Ez persze csak privát rokonszenveiről tájékoztat, amelyek akár mellékesek is lehetnének számunkra. Divald Kornél azonban nem egyszerűen egy író volt, aki katolikus, hanem kulcsembere egy periférikus irodalmi mozgalomnak, mely a vallásos szellemű szépirodalom versenyképessé tételét fogalmazta meg – soha nem teljesített – céljaként,²¹ és mely nemcsak mozgalomként határozta meg magát, de ebben szívesen élt a hadügy szókinéséből vett metaforákkal. Plank Ibo-lya megjegyzésével (71) ellentétben pontosan tudjuk, hogy Divald milyen mélységben vett részt az irodalmi közéletben: a *Nyugat* magasától messze alant tátongó mélységben. E mozgalomban konstitutív tényező nemcsak az – etnikai fogalmakkal is szívesen definiált – irodalmi progresszióval szembeni fellépés volt, de ugyanennyire a politikai progressziót ellenségének tekintő pártok támogatásának akaratára is.²²

Amennyire ma látható, Divald gondolkodását később is a századforduló Néppártjának célkitűzései határozták meg, és mindig a politikai katolicizmus erőszakosabb szárnyaihoz, szervezeteihez, – egy általa is felvállalt kifejezést használva – az „ecclesia militans”-hoz érezte közel magát.²³ Ezzel tántoríthatatlan liberalizmusellenesség is együtt járt – lett légyen szó akár a nemesi-nemzeti liberalizmusnak a századelőről ismert, dermedt állapotáról, Tisza István „szелеktív” szabadelvűségéről. Ez utóbbi elsősorban azért érdekes, mert Divald sohasem volt szűkkeblű, ha a Szabadelvű Párt bizonyos nagyjainak kellett nyomtatásban udvarolni; mindekelőtt a – Szinyeihez hasonlóan – sárosi nagybirtokosok sűrűn keresztbeházasodott köréből érkező Berzeviczy Alberttel szemben feltűnő Divald szinte szemérmetlen szervilizmusa. (Berzeviczy 1887-től 1894-ig volt a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium államtitkára, 1903 novemberétől 1905-ig vezetője, majd élete végéig elnökként az Akadémia élén állt.) Ez érthetetlennek éppen nem nevezhető, Divald – a katolikus sajtóban szintén gyakran támadott²⁴ – egykori tanára,²⁵ Beöthy Zsolt mellett főleg Berzeviczynek köszönhette tudományos és hivatali karrierjét. Mikó

Árpád már utalt azokra az intim kapcsolatokra, melyek Divaldot a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium vezetéséhez fűzték, és amelyek szakmai profiljának kialakulásában is szerephez jutottak.²⁶ Ezekre én is kénytelen vagyok kitérni, mert nem függetlenek e recenzió későbbi fejezeteitől.

Divald első olyan műve, melyben a Felvidék késő gótikus szobrászatával is nagyobb terjedelemben foglalkozik, az 1897-ben, illetve 1898-ban közreadott *Bártfai szobrásziskola* erre nézve is rejt tanulságokat. Ennek első fele a bártfai plébániatemplom késő középkori faragványaiával, második fele az ugyancsak Bártfán letelepedett Hölzel Mór oltárgyártó vállalkozásával foglalkozik. A kettő kapcsolatának elemzésére többféle kísérletet is tesz, végül megállapítja: „A »grand Art« beli túltermelés [az], melynek kezdő művészeink képességeinek megfelelő szerényebb irányokba való terelésére most már illetékes köreink is gondolnak. Ennek az egészségtelen túlprodukciónak ellensúlyozásának egyik módja lenne az is, hogy tanulmányait végzett fiatal képzőművészeink szárnyasoltárok festésével foglalkoznának, a mivel ezek művészi színvonalát is emelnék s a faragás XV. és XVI. században való Magyarországbeli virágzásának megújítását elősegítenék”.²⁷ A gondolkodó illetékes kör személy szerint meghatározható. A „művészeti proletariátus” problémája, az iparművészet mint a képzőművészeti termelés túlfolyó nyílása, a grand art és az arts appliquéés azonos becsének hangoztatása – olyan motívumok ezek, melyek Divald egész munkásságát végigkísérik, és amelyek közvetlenül a *Bártfai szobrásziskola* közlése előtt fogalmazódtak meg Berzeviczy Albert képviselőházi beszédében.²⁸

Divald mindent elkövetett azért, hogy a kultusz-kormányzat által koordinált iparművészeti mozgalmakba szervezőként is bekapcsolódhasson. 1904-ben az Iparművészeti Társulattól megbízást és pénzt szerzett arra, hogy az Eperjes melletti Sóváron csipkemintákat vásároljon, és ugyanebben az évben a *Magyar Iparművészet* olvasóinak a szemében igyekezett vonzóvá tenni a sóvári csipkét mint divatcikket, illetve a sárosi csipkeverés felvirágoztatásának lehetőségét (63, 100). Ugyanebben az évben kezdeményezése rögtön meg is feneklett (a Társulat használhatatlannak ítélte a beküldött mintákat), Divald azonban nem adta fel. Még másfél évtizedig rendületlenül hirdette a felvidéki csipke feltámasztásának halaszthatatlanságát, és ostromolta leveleivel Koronghi Lippich Eleket. Újabb csipkegyűjtő körutakra indult, más helyszínekkel is próbálkozott, végül szinte már mindegyikkel, ahol a csipkeverésnek akár a leghalványabb nyomát megszimatozta,²⁹ sőt ő maga is nekilátott, hogy felvidéki asszonyok számára saját topográfiai útjainak tapasztalatain alapuló „modern” mintát tervezzen.³⁰ E mögött az elnyúlhatetlen buzgalom mögött legalább részben minden bizonnyal az a törekvés áll, hogy Divald a Felvidéket a fővárosiak szemében Kalotaszeg vagy Mezőkövesd varázsával ruházza fel.

Berzeviczy és Divald koncepciója között azonban már 1897-ben rejtett, de lényeges különbségek figyelhetők meg. A későbbi miniszter a képzőművészeket tervezőként, tevékenységüket a tömegtermelés színvonalának emelésére kívánta felhasználni – a kormányzati művészetpolitikának nemzetgazdasági szerepet tulajdonított. Divaldot viszont éppen a gyáriparral szembeni ellenszenvé indította arra, hogy az iparművészetrel foglalkozzék. Annyira fontosnak érezte ezt, hogy képes volt – a Csehországból jött – Hölzel Mór vállalatát a magyarországi templomokba sok berendezési tárgyát szállító csehországi és tiroli fafaragó üzemek

kártékony hatását ellensúlyozó, a céhes kézművesség hagyományait felújító nemzeti szecesszióként értelmezni. Hölzelé azonban, mint erre évekkel később Divald is rájött, semmiben sem különbözött a kárhóztatott külhoni vállalkozásoktól.

Az eszme, melynek érvényesülését Divald itt kereste, jó fél évszázaddal korábban született.³¹ Hogy megannyi forrása közül éppen Ruskin járhatott Divald fejében, azt csak annak a számos konkrét utalásnak és ruskiniánus motívumnak alapján valószínűsíthetjük, mellyel Divald – legkülönfélébb műfajú – további írásaiban lépten-nyomon találkozunk. A *Bártfai szobrásziskola* megjelenése nagyjából egybeesik a népművészet recepciójában Magyarországon bekövetkezett fordulattal, melynek során a korábbi évtizedek bécsi, Ruskin elveit a tömegtermelést elfogadó, pragmatikus alapon feldolgozó iparművészeti irodalom³² nosztrifikációja helyett – ebben a hagyományban állt Berzeviczy beszéde is – Ruskin közvetlen recepciója került túlsúlyba.³³ Ez a közvetlen recepció, bár Ruskin művészetelméleti munkásságából indult ki, markáns politikai profilt kapott, és figyelemre méltó módon két ellentétes póluson volt a legélénkebb: a konzervatív avantgárd részéről – elsősorban a fundamentalista keresztényszocialista Geöcze Sarolta révén – feltétlen odaadás,³⁴ a polgári radikalizmuséról rokonszenvező távolságtartás és kritika jellemezte.³⁵ Divald feltétlen odaadással közelített Ruskinhoz, de nem maradtalan következetességgel. A sóvári csipke ügyében tett fáradozásai során azt mindig a Csehországból importált, „gyári” csipkével állította szembe, ugyanakkor kezdeményezése a közgazdasági jelentőséggel is bíró háziipar fejlesztésére – például a gödöllőiekkel szemben – ellentmondott a „demokratikus művészet” elvének, és a Magyarországon iparművészettel foglalkozók előző generációjával volt összhangban: Gyarmathy Zsigáné, nem pedig Malonyay Dezső módjára szeretett volna eljárni. Alighanem vállalkozásának kudarca is ebből az ellentmondásból eredt. Miközben a nagyvárosi piacra próbált betörni – egy olyan tárgytypussal ráadásul, mellyel e piac már telítve volt –, harcosan szembehelyezkedett mindenfajta komercionális szemponttal: Sóváron a háziipari mozgalom fénykorában, az 1880-as években már vertek csipkét nagyvárosi piacra, de Csehországból hozott, az „úri” divatba már bevonult minták alapján – ez utóbbi volt az, amit Divald semmiképpen sem tudott volna elfogadni.³⁶

Térjünk azonban vissza Divald és Berzeviczy kapcsolatához. Várdai Béla úgy tudja – és nem rendelkezünk megbízhatóbb forrással –, hogy Berzeviczy volt az, akinek Divald első, párizsi ösztöndíját köszönhette,³⁷ azzal pedig maga Divald dicsekedett el, hogy a *Szepesvármegye művészeti emlékei*-re Berzeviczy közbenjárásának köszönhetően kapott megbízást.³⁸ Szintén a *Felvidéki séták*-ban számolt be arról, hogy 1904-ben Berzeviczy maga döntött a Sárosvármegyei Múzeum anyagának összegyűjtését Divaldra bízván,³⁹ és ugyanebben az évben kapta meg első minisztériumi kinevezését a MOB tagjává, olyan sokat próbált műemlékvédők társaságában, mint Zala György, K. Lippich Elek vagy Beöthy Zsolt.⁴⁰ Aligha véletlen, hogy Divald több, félsikerrel járó próbálkozást követően éppen földijének rövid minisztersége alatt tudta művészettörténészként is etablirozni magát. Ennek immáron a körülményei is ismertek. Mikó Árpád tette közé az a megrázó misszilit, melyet Divald Berzeviczy beosztottjának, a minisztérium művészeti igazgatóját vezető Koronghi Lippich Eleknek címzett.⁴¹ Ebben – kettejük szóbeli egyeztetésére hivatkozva (!) – minisztériumi állásért folyamodott, melyet ő „műemlékfelügyelőnek” nevez, olyan állásért, mely korábban soha nem létezett. A Műemlékvédelmi

Hivatal kötetének köszönhetően azt is tudjuk, hogy ezek az ambíciók nem voltak megalapozatlanok: 1905. április 5-én Berzeviczy (Divald óhozza intézett kérvényére hivatkozva) kinevezte a kultuszminisztérium első és utolsó régészeti szakmegbízottjává, illetékességi köréül egész Magyarország műemlékállományát jelölve ki.⁴² Különös állás volt ez, mely nem is bizonyult tartósnak: Divald néhány év múlva átkerült az MKOF kötelékébe, ami 1907-ben a Főfelügyelőség működési szabályzatán is némi operációt igényelt.⁴³ 1905-ben Divald olyan hivatalt kapott, melyet utólag kellett tartalommal megtölteni, funkcióval ellátni. Ettől kezdve azonban csaknem másfél évtizedig, miközben konkrét teendőire a MOB és az MKOF tett javaslatot, olyan hatáskör, olyan szabadság és főleg olyan anyagi eszközök fölött rendelkezett – részben éppen a Bizottság költségvetéséből –, melyről nem is álmodhattak annak a Bizottságnak a tagjai, melynek minden egyes kiszállásról tételesen el kellett számolni a minisztérium felé. Szent igaz, hogy azok a kéziratok és azok a fényképek, melyeket most egybekötve kapunk kézhez, nem jöhettek volna létre Divald Kornél állhatatossága nélkül (mint ahogy a Thot-hegyi templom ma is feltáratlan lenne, ha nincs a Ganz-Mávag), ebben azonban ügybuzóságának nemcsak szakmai vetületei jutottak szerephez.

Divald megfontoltan sáfárkodott az osztályrészeül jutott lehetőségekkel, és „mindezt olyan érzékkel, komplexitásra törekedve tette, ami azóta is csak nagyon keveseknek sikerült” (27). Pedig közben a hivatalos szervek gáncsait is el kellett túrnie. Fraknoi Vilmos az MKOF vezetőjeként 1910 októberében írta neki: *„Időközben értesülést nyertem arról, hogy Tekintetességedet a Magyar Iparművészeti Társulat igazgatósága s legutóbb a Szent-György-Czéh Magyar Amatőrök és Gyűjtők Egyesülete is megbízta azzal, hogy részükre a vidéken az általuk utalványozott összegeken művészeti, iparművészeti és archaeologiai tárgyakat vásároljon, a melyeket az Iparművészeti Társulat a maga részére használ fel, a Szent-György-Czéh pedig nyilvános árveréseken bocsát eladására. Ez a körülmény az, mely – nézetem szerint – bizonyos tekintetben komplikálja azt a helyzetet, mely Tekintetességed szakmegbízotti minősége s így az állam által nyert megbízatása és az említett intézmények által adott s elvállalt megbízatás révén előáll, főképp annak a kérdésnek az elbírálása kapcsán, vajjon Tekintetességednek működése, elsősorban a vidéken tett utazásai alkalmával eszközölt tárgyvásárlásoknál, nem ütközik-e a Főfelügyelőség ama vitális érdekébe, mely a megvásárolt tárgyakat a Főfelügyelőség hivatása és rendeltetése és a törvény erejénél fogva elsősorban a Magyar Nemzeti Múzeum, másodsorban a Főfelügyelőség felügyelete alá tartozó vidéki múzeumok részére tartozik biztosítani.”*⁴⁴ Divaldra, úgy tűnik, nem lehetett ilyen könnyen ráijeszteni, legalábbis a Főfelügyelőség fél év múlva, immár miniszteri állásfoglalásra hivatkozva, kénytelen volt véleményét újra megfogalmazni.⁴⁵ Hogy az ott kifogásolt komplexitásnak mely körből érkeztek ihletői és haszonélvezői, abba Divaldnak és Lippichnek a besztercebányai múzeum rendezése alatt – úgy látszik, az osztályvezető lakberendezési problémái ezzel egy időben váltak akuttá – folytatott levelezése enged bepillantást.⁴⁶

Mindez ma már lehetne pusztán anekdota is. Ami a figyelmünket valóban megérdemli – a fotók és a topográfia –, az mind megtalálható az új könyvben. Kezdjük talán az utóbbival, mégpedig a bányavárosok vidékét felölelő megyékkel, melyeket Divald már a MOB és az MKOF megbízottjaként kezdett el bejárni, tehát azzal a küldetéssel a zsebében, hogy írja össze a terület „ingó és ingatlan műemlékeit”

(122¹⁶³), készítsen róluk olyan lajstromokat, melyek a központi nyilvántartás alapjául szolgálhatnak. (Miként a beszercebányai múzeum számára folytatott gyűjtésének kezdetén Forster Gyulához írt levelében ő maga fogalmazott: „*lajstromaink anyaguk teljességénél fogva forrásmunkák lesznek*” [17].) A beszercebányai plébániatemplomban (431–432) szokásához híven minden iparművészeti emléket felsorol, olyanokat mint egy „*Vert ezüst tálca, két ampolnával, virágokkal s Passiójelvényekkel díszítve. XVIII. század, részben aranyozott ezüst*”. Az egykori középkori épület maradványaihoz néhány (téves) történeti adatot is közöl, a barokk oltárokól azonban ennyivel beéri: „*Az oltár óriási olajfestménye Mária mennybemenetelét ábrázolja: Kracker Lukács műve 1774-ből*” – a 18. századi mellékoltárokra egyetlen szót sem veszteget. A selmecbányai plébániatemplom hasonlóan járt (156–157): a leírás legnagyobb részét a fém- és bútorművesség emlékeinek akkurátus leírása teszi ki, összesen 42 tárgyat sorol föl (az utolsó: „*Falióra, vert vagy préselt rézbádoggal, XIX. század, használatlan*”). Emellett az épület csekély középkori maradványairól is megemlékezik, és nem mulasztja el megjegyezni, hogy a templomban mindezen felül még „*fő- és mellékoltárok*” is vannak. Körmöcbányán (136–140) járva nem kerülte el a figyelmét a város fő spektakuluma, a Szentháromság-oszlop, le is fényképezte (19), arra azonban nem tartotta érdemesnek, hogy papíron is megemlékezzék róla. Ezekben az esetekben mondhatni egyértelmű, hogy Divald figyelme elsősorban arra irányult, ami a legkönnyebben volt mozgítható, és bízvást feltételezhetjük, hogy a megszerzhető tárgyaknak legalábbis nagy részét az állami múzeumoknak szánta. Feladata ezek összeírásában azonban távolról sem merült ki.⁴⁷ A helyzet fonákosságát jellemzi, hogy Forster éppen Divald fizetésének megemlése alkalmával talált rá módot, hogy elvárásait egy kissé aggodalmas hangú levélben ismételtelen tisztázza.⁴⁸

Divaldnak közel két évtizednyi terepmunka során sem sikerült igazán közel kerülni a tárgyakhoz, soha nem sajátította el például azt a képességet, hogy egy késő középkori tárgyat többé-kevésbé megbízhatóan datáljon. „*Madonna, XV–XVI. század*” – ilyen és ehhez hasonló meghatározásokkal vannak tele a most közreadott kéziratok. Grotte András dohogása bizonyos fokig érthető, és azt is hozzátehetjük, hogy Divald „topográfija” korának standardjét is messze alulmúlta. Azokban az években készült, amikor a MOB publikációs tevékenysége a tetőpontján volt, és amikor a magyar Dehio kiadását a leginkább sürgetőnek érezték – az azonban, hogy mégis kéziratban maradt, bizony érthető. Ha nem kívánjuk azt feltételezni, hogy a „szentek fuvarosa” reménytelenül alkalmatlan volt a rábízott feladatra, akkor annál a magyaráztatnál találjuk magunkat, hogy az ő céljai nem voltak tökéletes összhangban a MOB-éival – hogy amikor a minisztériumban oly nagy eltökéltséggel hivatalt gründoltatott magának, nem pontosan erre gondolt. De akkor vajon mire?

Világnézeti motívumok a művészettörténeti ismeretterjesztő irodalomban

Divald a kinevezését röviddel megelőzően egy levelében Lippich Eleknek így írt: „*Szárnyas oltárainkról szóló munkám anyaggyűjtését most már mihamar befejezem*”.⁴⁹ A kinevezést közvetlenül követően még mindig nyakig találjuk ugyaneban a munkában: mikor a Főfelügyelőséggel teendőiről egyeztetett, „*amaz óhajta-*

sának adott kifejezést, hogy munkásságának megkezdésénél adassék neki mód a Magyarország szárnyasoltárait tárgyaló munkájának befejezésére, a melynek megírására a Mérnök és Építész Egylet közlönyétől kapott megbízást” (122¹⁶²). A mű egyes részletei azonban csak 1907 és 1912 között jelentek meg,⁵⁰ sőt a folytatás még 1919-ben is kiadás előtt állt.⁵¹ Gyakorlatilag tehát Divald szakmegbízotti ténykedése alatt készült el, és azt elejétől végéig igénybe vette. Hogy mennyire fontos volt szerzője számára, azt nemcsak a reá szánt idő hosszúsága mutatja, de azok az utalások is, melyeket a tervezett műre a korábbi években tett.

Az első ezek között 1901-es keletű, az *Iparosok Olvasótára*-ban álnéven közölt kis írásból olvasható ki. Ennek mindjárt az elején bejelenti, hogy „Magyarország művészi szempontból véve az európai kultúrállamok sorában harcok viharai közepette is mindenkor megállta helyét”.⁵² Ennek az oly sok affektív energiát sűrítő mondatnak a magva ekkor, úgy tűnik, nem volt több, mint az a posztulátum, hogy Magyarország művészettörténeti emlékei helyben készültek, helyben élő művészek keze alatt. A konkrét emlékcsoport, mely e kinyilatkoztatásra alkalmat adott, – a polémikus hangvételt is magyarázó módon – éppen az volt, amelynek feldolgozása a korábbi szerzők számára – magyarok és németek számára egyaránt – a nyugatról vagy északról jött import újabb és újabb kimutatásával volt megközelíthető: a Felvidék késő középkori szárnyasoltár-művészete. Figyelemre méltó módon Divald a feldolgozás fő hiányosságát nem elsősorban a szakemberek, hanem a nagyközönség ismereteinek szűkösségében látta: csak közvetve abban, hogy a művek ismeretlenek, és mindenekelött abban, hogy nincsenek a magyar régiségnek széles körben ismert mesterei: „A legenda nem fonta körül nimbuszával alakjukat, mint a külföld nagy mestereiét. A legenda pedig a hír szempontjából többet ér, a legművésziesebb alkotásnál, amelyet az előbbivel nem bíró mester maga után hagy”.⁵³

A tárgyak felfedezésének, feldolgozásának és népszerűsítésének egymásra utaltsága, amit itt programként látunk megfogalmazódni, Divald szűkebb értelemben vett szakmai munkásságát is végigkíséri. Éber László már a *Szepesúrmegye művészeti emlékei*-t recenziálva azt tanácsolta az újdonsült minisztériumi szakmegbízottnak, hogy legközelebb, különös tekintettel maguknak az emlékeknek az ismeretlenségére, a szintézis helyett inkább a műemléki topográfia műfajával próbálkozzon.⁵⁴ Divald e tanácsot soha nem fogadta meg – önszántából csakis szintetikus fejtegetésektől túlterhelt írásokat bocsájtott közre –, és annak a tervezetnek az alapján ítélve, melyet 1908-ban „Magyarország műemlékeinek leíró lajstromára vonatkozólag” nyújtott be a MOB-hoz, nem egyértelmű, hogy értette-e egyáltalán Éber kifogását. E tervezet (29–30⁴⁸) szerint – melyben egy szóval sem tér ki az egyes műemlékek leírásának módjára – a topográfiát olyan kiadványok soraként képzelte el, amelyeknek „fólosztásuk módjával s illusztrációikkal a közönség soraiból is kell hódítaniuk számukra olvasókat”, ugyanakkor terjedelmes bevezetések révén a hiányzó művészettörténeti összefoglalásokat is pótolják, és ezzel egy időben lehatárolják a későbbi feldolgozások mozgásterét is: „a szakirodalom fővárosunkban lekötött erőinek szolgálnának biztos kalauzul”. Divald elképzelése szerint munkája kánont fektetne le, a műemlékállomány ismeretében, tudományos értékelésében és a köztudatban betöltött helyét illetően egyszerűre.

Elképzeléseit a magyarországi művészet becséről és határon túli kapcsolatairól 1901-ben még másoktól kölcsönzött példákkal volt kénytelen megtámasztani. Itt

még az akkori szakmai konszenzus kereteiben mozgott a később – egész életén keresztül – néki nyugtot nem hagyó problémáról, Veit Stoss és a felvidéki szobrászat kapcsolatának kérdéséről írván.⁵⁵ Vitapartnere ekkor az a már mintegy fél évszázados, magyar, lengyel és német kutatók által egyforma buzgalommal ápolott hagyomány, mely e területen Stoss személyes jelenlétével is számolt, egy-egy attribúcióhoz a mű datálásán és kvalitásain kívül mást figyelembe venni alig tartott szükségesnek, és végeredményben a Kárpátok vidékén a késő gótikus szobrászatot szinte azonosította Veit Stoss kézjegyével.⁵⁶ Divald pályájának kezdetén ezen a hagyományon legfeljebb korrekciókat tartott szükségesnek: helyben készült, a krakkóiakkal esetenként kongeniális művekről ír, Stoss iskolája helyett csak hatásáról, ezt azonban ugyanolyan döntőnek tartja, mint az előtte szólók.⁵⁷

A fordulat éve – hogy, hogy nem – 1904 volt. Ekkor, Berthold Daun Stoss-monográfiájáról írt recenziójában⁵⁸ fogalmazott meg először radikális ellenvéleményt, ezzel vette kezdetét a magyar művészettörténet-írás történetének hírhedt, gyászos fejezete, az a folyamat, melynek során Divald apránként – kerülőutakkal, de a célt szem elől soha nem tévesztve – kiteljesítette elméletét Stoss magyar származásáról. A provokáció, Daun könyvének Magyarországra vonatkozó része, érvelésének módját illetően alig volt több, mint szintézise és talán utolsó nagyobb szabású emléke annak a kutatástörténeti hagyománynak, melyet korábban Divald is folytathatónak ítél. Ezen túl azonban volt néhány merőben új tulajdonsága is. Daun könyve volt a legelső, amelyhez jelentékeny számban mellékeltek fényképes – és történetesen nagyrészt magától a szerzőtől származó – illusztrációkat magyarországi szárnyasoltárokról és késő gótikus faszobrokról. Tanulmányutak során készültek el ezek, melyek az itt idegen – nürnbergi, Adam Kraft monográfusaként ismert – szerző számára felfedezőutak is voltak (és nemcsak az ő számára: számos kiemelkedő művet Daun vezetett be elsőként a szakirodalomba), melyek során, talán Divaldnak is utat mutatva, a „semmitől”, úgyszólván faluról falura haladva bontakozott ki egy terület művészettörténeti profilja.⁵⁹

Divald Daun könyvének szinte egyetlen erényét illusztrációiban látta,⁶⁰ ám ezekben is talált kifogásolnivalót: „Daun ugyan lefotografálta a bártfai oltárt s művében is közli; fényképét azonban szerfölött kicsiny méretei [értsd: távoli nézőpontja] teszik az összehasonlító vizsgálatra alkalmatlanná. Itt csak egy részletet közlök a bártfai Krisztus születése oltáráról. Aki látta Stoss műveit s e két éneklő angyalra néz, azt hiszem, rögtön tisztában lesz azzal, hogy a gyermekded báj ily közvetlen hatású és harmonikus kifejezésére képtelen volt a híres nürnbergi mester, aki mindig a nyugtalan s szinte erőszakos hatásokat kereste s ahol derűt akart alakjai arcára varázsolni, ott ritkán viszi többre a kretin mosolyánál”.⁶¹ Ezt a szöveg helyet Divald megértéséhez egyenesen kulcsnak tartom. A reprodukció (5. kép), amire hivatkozik (az alapjául szolgáló fotót Plank Ibolya 70. szám alatt katalogizálta, 1905-re datálta, és a 11. oldalra tördelté be), alig tér el magától a felvételtől: csak kétoldalt és alul maradt el abból egy-egy keskeny sáv. Ezáltal azonban minden eltűnt a kivágatból, amit csak el lehetett tüntetni a két angyal eredeti környezetére, az oltárpítményre, sőt magára a jelenetre utaló részletekből. A figuráknak ez az izolálása, ha a szobrász kvalitásait nem is nagyon segít belátni (Divald érdekes módon az egyébként kiváló szekrénydombormű egyik középserű részletét választotta ki erre), a fényképésznek az angyali áhítat mennyei derűje fölötti meghatottságát hűen fejezi ki, és hasonló premier plánban készült felvéte-

lek egész sorát nyitja meg – az ilyen felvételek nélkülözhetetlenségére a kísérő szövegben is felhívva a figyelmet. Később is, ha Divald nagyobb számban tudott fényképeket készíteni egy-egy tárgyról, az effajta, gyakran egyenesen portrészzerű képek, a *close-up* felvételek nem maradhattak el. Ahogy telt az idő, ez az összképeknél – tehát a műemléki topográfia által támasztott igényeknél – is fontosabbá vált: „Zólyom megyében 1908 nyarán már csak egy-egy szép részlet vagy egy izgalmas felfedezés indította fényképezésre” (109), azaz szakmegbízotti minősége, úgy látszik, már nem. Plank Ibolya katalógusa szerint a nagyőcsai plébániatemplom Mária halála-oltáráról mindössze két – sokat reprodukált és újabban dicsért – szűk kivágatú portrét készített, totált nem, az ugyane templomban álló másik oltárszekerényről pedig semmit.

Ma, amikor stíluskritikai elemzést szinte elképzelhetetlen ezekre – legalábbis távolról – hasonlító részletfotók nélkül közölni (sőt megírni), nem könnyű átérezni azt, hogy milyen hatást kelthettek e felvételek keletkezésük korában. Azok a válalkozások, amelyek Divaldot meggyőzhették a fotográfia tudományos jelentőségéről, fényképeszi tevékenységének lehetséges, illetve valószínű mintái egészen más elveket követtek. A szárnyasoltárok fényképezésének úttörője, a flensburgi Christian Friedrich Brandt képkivágatainak megválasztásában még csak ezt megközelítő szabadságot sem engedett meg magának; mikor a – részletfelvételeket egyenesen provokáló – bordesholmi oltárról adott ki nem kevesebb, mint 27 lapból álló fényképes albumot, az egyes jelenetek egységét egyszer sem bontotta meg. Hasonlóan jártak el azok is, akik Ernst Franz August Münzenbergernek Németország középkori oltáiról az összefoglalás igényével kiadott monumentális művét – Divald által az idegen nyelvűek közül kétségtelenül a legtöbbször idézett művészettörténeti munkát – látták el fényképekkel.⁶² Az, amit Divald Daun illusztrációiban kifogásolt, egy régebbi keletű konszenzusnak felelt meg, mely azzal egy időben – és ez Magyarországon, de másutt sem következett be Divald fotográfusi tevékenységének vége előtt – veszítette el kötelező érvényét, hogy egyes tárgyak összképeiből egy-egy terület teljes dokumentációja felhalmozódott.

Divald vonzódását a közelnézeti felvételek, a jeleneteket fragmentáló portrék iránt nem lehet eléggé hangsúlyozni, ez a Divald-fotók stílusának legfeltűnőbb és – úgy vélem – legjellemzőbb sajátossága. A műtárgyfényképezés későbbi történetének ismeretében arra is gondolhatnánk, hogy Divald ebben korát megelőzve későbbi fejlemények előtt egyengette az utat. Ha azonban Divald szövegeit és azok illusztrációit egyszerre tartjuk szem előtt, más következtetésre jutunk.

Stíluskritika

Daun a könyvét nem monográfiaként, hanem Stoss műveinek „kritikai katalógusaként” határozta meg. Míg ez a szövegben alig látszik meg – az egész textus folyamatos, tárgyjegyzék semmilyen formában sincs a könyvben –, addig az illusztrációk, illetve Daun kifejezett szándéka, hogy Stoss-művek fényképfelvételeinek hiánytalan sorát mutassa be, nyilvánvaló összefüggésben áll ezzel. A szöveg folyamatosságának és az önmeghatározásban szereplő műfajnak az ellentéte abban a sajátos szerepben oldódik fel, amit a műértés Daunnál játszik. E könyvben Stoss – mint „a német művészet Donatellója” – a zsenikultusz tárgya; az a Stoss még-

hozzá, amelyet Wilhelm von Bode⁶³ alkotott meg: akinek frott források alapján feltételezett nyugtalan, hevülékeny temperamentuma a szobrairól közvetlenül leolvashatni vélt nyugtalanságban, hevülékenységekben tükröződik. Daun számára ezek a tulajdonságok szolgálnak az attribúciók alapjául – nemcsak általában, de egyes, akár aprócska részletek leírása során is. A temperamentum tetten érése és a részletek morfológiája – miknek vetélkedése legkésőbb Morelli óta a műértés fő kérdése, teljes különválasztásuk lehetetlensége pedig a stíluskritika aporiája – Daunnál egyet jelent. A személyiség fejlődésének elbeszélése pedig az oeuvre összeállításának egyszerre célja és eszköze.

Ami a temperamentum tetten érését illeti, erre Divald is törekedett – legkövetkezetesebben nem is művészettörténeti, hanem szépírói próbálkozásaiban. A *Vitus mester álma* című regény főhősének – miként a Divald-írások Veit Stossának – a szenvedélyesség az egyetlen jellemvonása (bár, mint Alszeghy Zsolt epésen megjegyezte, „néha ez a szenvedélyesség ok nélkül szünetel”⁶⁴). Pál mesternek, aki szintén fontos szereplője a regénynek, hasonló a habitusa, mint a szobrászata egy, a *Szepesvármegye művészeti emlékei*-ben vagy a *Lőcsei Pál mester és köré*-ben megjelenő, elevenségéből máig nem vesztett toposz szerint: az egyik jelenetben például „Pál mester elcsodálkozva mereszi magába merülő álmos kifejezésű szürke szemét a szép asszonyra”⁶⁵ – mely szemek álmoságán, ábrándosságán semmilyen elcsodálkozás nem változtat. Ezt a Pál mestert nyilván ugyanabból a fából faragták, mint a szobrait.

Ez, úgy tűnik, nemcsak azon hagyott nyomot, ahogy Divald írásban, hanem azon is, ahogy képben jellemezte Pál mestert. A példa, amin ezt megkísérlem bemutatni, a lőcsei plébániatemplom Szent György-szobra. A most közreadott katalógus szerint erről két felvétel készült, mindkettő 1903-ban, mindkettő egy-egy kevésbé kézenfekvő, a később kanonizálttól nagyban eltérő nézetből: teljes oldalnézetből, illetve egy olyanból, amely a szembőlnézethez közelít (691–692. szám). A szobor nehezen hozzáférhető, magasan van elhelyezve, a század elejének technikai lehetőségei mellett csak össznézeti felvételeket lehetett róla előállítani. E képek ennek ellenére éppen arról tanúskodnak, hogy a hasonló, távoli nézőpontból felvett fotókat is befolyásolta Divald portréművészete. Az oldalnézetből felvett maga Divald 1906-ban, a *Szepesvármegye művészeti emlékei*-ben közölte (6. kép). A faragványt itt Pál mester „iskolájába” sorolta, úgy ítélte meg – ez is Divald felettébb ingatag kvalitásérzékének egyik tanúsága –, hogy nagyban elmarad a lőcsei plébániatemplom főoltárától vagy Jézus születése-csoportjától, azok modoros derivátuma. Mégis először csak ennek tárgyalása során, a követők bírálataiba csomagolva talált módot arra, hogy a mester „sajátkezű” műveinek egyik jellegzetességéről megemlékezzen: „Szent Györgynek remekül elrendezett leomló hajfürtjei keretébe foglalt arca üres. Csak a főoltár Madonnájának méla kifejezése ismétlődik rajta, de jóval álmosabb alakban, mint Pál mester művein”.⁶⁶ A szobor itteni jellemzésében azonban nem ezen van a hangsúly, és az nem is ezzel kezdődik, hanem azzal, amit Divald dicsérhetőnek talált: „Formai szempontból a sárkányt ölé szent György vitéz szobra szinte tökéletes, a ló és a lovas arányai pompásak, a kompozíció is kifogástalan”. Ez, a faragvány „formai szempontból” megfigyelt sajátosságai, a szobornak semelyik más felvételén nem érvényesülnek jobban, mint a Divald szövegét kísérőn – egy képen, mely a lőcsei Szent Györgyöt afféle északi Gattamelataként mutatja be, és melyet Heinrich Wölfflin alighanem a szobor „helyes” fel-

vételének tartott volna.⁶⁷ Huszonkét évvel később, *Lócsei Pál mester és köre* című cikkében sem változott meg Divald véleménye a Szent Györgyről, a hangsúlyok azonban módosultak.⁶⁸ Az arányok és a kompozíció méltatása a ló ábrázolásának dicséretévé szűkült, és ez is a rövid jellemzés végére került, egyszersemind a korai 16. század szepességi művészetének lóábrázolásairól szóló passzus elejére: ami 1906-ban a mester művészetének derivátumát menthetővé tette, itt szintén a derivátum-jelleg jelei közé kerül. Nagyobb súlyt helyez ezúttal Divald az arc „modorosan almos kifejezésére” – Pál „elmélázó, szinte ábrándos” kifejezésű fiziognómiának elkorcsosulására –, mely itt azon túl, hogy általában Pál mester követőinek mizériája, az aktuális témával is ellentétben áll. A nézet, melyből az e jellemzést illusztráló fotó készült, jószerivel az egyetlen, amely Divald ítéletét alátámasztani képes (7. kép). Szent György ugyanis a fejét enyhén megdönti a fal felé; ez a későbbi felvételeken – melyek szinte kivétel nélkül a szobornak otthont adó kápolna közepéről készültek, félprofilból láttatják a szentet⁶⁹ – alig befolyásolja a figura megjelenését, mindössze a kissé lefelé is megdöntött fej tekintetét terelgeti: ez az utóbb „kanonizált” nézet talán az egyedüli, amelyből szemlélve Szent György valóban a sárkányra tekint. Divaldnak a falhoz simulva készített fényképén ezzel szemben csakugyan alig észlelhető, hogy a szent valóban észrevette volna a sárkányt, feje mintha éppen lebukna – ebben fedezhető fel annak az álmoosságnak kifejezése (ha nem is okvetlenül a szobrász, hanem inkább Divald által), mely magán a fiziognómián semmilyen nézetből nem regisztrálható.

A példa elsősorban a fényképek manipulálhatóságára nézve tanulságos (a szóhasználat bizonytalanságot fejez ki: tulajdonképpen eldönthetetlen, vajon Divald manipulálta-e a fényképet, vagy fénykép manipulálta a Divaldot – a kettő valószínűleg egyidejűleg zajlott), érdemes azonban már most felfigyelni néhány motívumra, melyre később térek vissza részletesebben: arra, hogy Divald élesen megkülönböztette a „formai szempontot” és a kifejezést, és arra, hogy e kettő közül az utóbbit tekintette a műalkotás megítélésére nézve döntőnek. Ebben Divald eljárása lényegesen különbözik Daunétól, aki – mint röviden már említettem – a formák aprólékos vizsgálatában éppen a „kifejezés” feltérképezését törekedett megvalósítani. E két pozíció közül Dauné volt az, amely elfért saját kora tudományosságának keretein belül – ezt talán nem szükséges részletesebben bizonygatni.

Nem a művészi temperamentum központi szerepe volt az egyetlen elem, mely Divald és a századelő művészettörténet-írásában űzött stíluskritika különböző változatai között hidat vert. Társainak részletesebb elemzése azonban hasonló eredményre vezetne: Divald átvette a festőiségnek és a plaszticitásnak a stílustörténetben (már jóval Wölfflin vagy Riegl előtt is) ismert fogalompárját, ezt azonban különös módon művészegyenísegek (példának okáért Stoss és Pál) megkülönböztetésére próbálja meg felhasználni. Amikor e fogalmak bevetésére konkrét művekkel kapcsolatban kerül sor, akkor ugyanabban a szerepben tűnnek fel, mint a „széles kezelés” Divald által roppantmód kedvelt terminusa: az „izé” eufémizmusaként. A részletesebb elemzést, mely szavaimat alátámaszthatná, ezúttal mellőzhetőnek gondolom, ugyanis úgy vélem, hogy a stíluskritika eszköztárára (csalóka módon) emlékeztető motívumok, bár makacsul visszatérnek, Divald gondolatvilágában csak periférikus szerepet játszanak – azaz úgy vélem, nem találó Végh János katalógusbéli megállapítása, mely szerint Divaldnak „*azt az érdemét, hogy ezen a fontos kutatási területen egy akkor rendkívül korszerűnek mondható módszert*



6. Szent György szobra a lőcsei (Levoča) plébániatemplomban. Divald Kornél felvétele, 1903. (691. sz.)



7. Szent György szobra a lőcsei plébániatemplomban. Divald Kornél felvétele, 1903. (692. sz.)

[a stíluskritikát] *ő próbált ki legelőször, semmiképp sem vitathatjuk el tőle*” (39). A szmrecsányi főoltár mesterének és Lőcsei Miklósnak a példája véleményem szerint nem támasztja alá ezt az állítást. Az előbbie azért nem, mert Divald az idézett helyen *nem* attribuíált: pusztán egy oltártípus szépebb emlékeit sorolta föl, melyek között ott vannak a később Fenyő Iván és Genthon István által⁷⁰ összehasonított emlékek is, ezek szorosabb összetartozása, szobraik és táblaképeik hasonlósága azonban Divaldnak egyáltalán nem tűnt fel.

A poprádi függőkép köré valóban megpróbált oeuvre-t kerekíteni, hosszú fejtegetéseinek az attribúció mellett érvelő része azonban alig több a következőnél: az ide sorolt képek azok, amelyeket „*a poprádi Madonna felfogásával, típusával, arcvonásaival, tartásával és viseletével való azonosságuk miatt csakis neki* [a függőkép festőjének] *tulajdoníthatunk*”.⁷¹ Ezután csak nyomokban bukkannak fel stíluskritikaiakhoz hasonló érvek, olyanok mint a „meleg és briliáns szinezés”, mely ezek szerint önmagában perdöntő az attribúció kérdésében. Nem meglepő, hogy Divald kísérletét a későbbi kutatás – ismét az OMvH-kötet állításával szemben – *nem* fogadja el: nemcsak bizonyos módosításokat eszközölt rajta, hanem úgy vetette el, ahogy az volt.⁷² Divald maga is szemmel láthatóan sokkal nagyobb figyelmet fordított a különbségekre, mint a hasonlóságokra: míg az arnótfalvi oltáron „*a szögletesen megtört ruharedők a fafaragás hatására vallanak*”, addig a lőcsei Szent Erzsébet-oltáron „*a faszobrok tört redőinek hatását ... már alig látjuk*”; míg az előbbin – az utóbbi középképével és a jánosfalvi táblával egyetemben – „*az alakok még szintén szertartásos nyugalommal válnak el az aranyozott háttérről*”, addig a lőcsei retabulum szárnyképein „*a térbe komponált jelenetek ... már a szabad természet élénk megfigyeléséről is tanuskodnak*”. Divald szövege egészen világosan árulkodik arról, hogy erre az oeuvre-re egyedül mint háttérre volt szükség, melyből plasztikusan emelkedhetik ki a Szent Erzsébet-oltár: ez a festőt „*fejlődése tetőpontján mutatja be*”, és egyetlen személybe sűríti egy hosszú stílustörténeti folyamat egészét: egyetlen ember autochton fejlődéseként tűnik fel az egész 15. századi festéztörténetet egyes állomásainak szépségei megjelenése.⁷³ A formális kiindulópontként használt poprádi függőképnek itt csupán egy, habár nagyon fontos feladata van: keretének felirata (mely Glatz alighanem jogos felvétele szerint valójában nem a festőre vonatkozik) nevet ad az együttesnek.⁷⁴ Az eset nem egyedülálló, Divald szinte kizárólag olyankor érezte szükségét egy-egy oeuvre összeállításának vagy módosításának, amikor konkrét személynév is elérhető közelségben volt. Úgy látszik, nemcsak a szépíró fantáziáját mozgatta meg egy-egy művésznév (Tarczai számos művészregényének és -novellájának főhőse mindig ismert nevű figura – Villard d’Honnecourt-tól Masolinón keresztül Stossig –, fiktív alak nincs közöttük), de a művészettörténész kíváncsiságát is leginkább ezek tudták felcsigázni.

Viszonyát a stíluskritikához Divald nyílt vallomásai is segítenek meghatározni. 1902-ben a – véletlen egybeesés – orvosszövetség művészeti kiállításáról írt ismeretében Morellit bírálta, rögtön utalván is rá, hogy mi a teendő: az eredeti művek „*előtt ellenállhatatlanul magával ragad a nagy művész lelke, a mely a munkában nyilvánul s a melynek utánzása a legkörülmönfontabb hamisítónak sem sikerül*”.⁷⁵ Divald szemében Morelli módszere egyet jelentett a stíluskritikával magával – ez Kenczler Hugóval 1912–1913-ban az *Archaeológiai Értesítő* lapjain folytatott vitája során vált különösen világgossá.⁷⁶ Kenczler, aki amúgy a stíluskritikában kü-

lönböző módszerek szimbiózisát tartotta célravezetőnek, a művészettörténet esz-köztárának legalapvetőbb elemeit kérte számon Divaldon. Ő a válaszában Kenczlernek egy olyan cikkét vette elő, melynek a stíluskritikához annyi köze van, hogy címében előfordul a stílus szó, és erről, ki tudja miért, Morellire asszociált, majd az olasz orvost és a magyar művészettörténészt egy füst alatt utasította rendre: „*a la rideg formalizmus és aprólékos analysis, a melyből [Kenczler] stíluskritikai elméletét construálja, kellő ízlés és elfogulatlanul néző szem híján ... rövidlátóságra vezet*”.⁷⁷ Írását ezzel zárja: „*rá kellett mutatnom arra a veszedelemre, a mely oly sok viszontagság után művészetünk ezen érdekes emlékeit [a szárnyasoltárokat] Kenczler zavaros stíluskritikai módszerének képében fenyegeti*”. Divald nyilvánvalóan nem volt képes fölmérni vitapartnerének felkészültségét és elmélyültségét, egy szinte beláthatatlanul egyenlőtlen küzdelembe bocsátkozott bele – az egyetlen szerencséje az volt, hogy a sors a későbbiekben is megkímélte attól, hogy erre rá kelljen ébrednie.

Kenczler gondolkodását – így azt is, ahogy a stíluskritikának a művészettörténet egészében játszandó szerepéről gondolkodott – messzemenően befolyásolta az a társaság, melynek magját rajta kívül többek között Varjas Sándor, Varga Jenő, Kozma Lajos és Kernstok Károly alkotta, szimpatizánsai közé olyanok tartoztak, mint Ferenczi Sándor és Róheim Géza, és melyben a legtöbbet olvasott, vitatott szerzők Kant, Bolzano, Marx, Husserl és Freud voltak.⁷⁸ Az ott folyó beszélgetések tanulságait Kenczler mindazonáltal egy – szintén imponálóan sokszínű és korszerű – szaktudományos olvasottság horizontján igyekezett elhelyezni. Bármilyen sokszínű is volt azonban ez az olvasottság, mégis egyértelműen lokalizálható az a problémakör, melyből Kenczler, legalábbis pályájának legelején, kiindult: ez tanárának,⁷⁹ Wölfflinnek „pszichológiai” stílustörténete, elsősorban abban a formájában, ahogy a *Renaissance und Barock*-ban felvázoltatott.⁸⁰ Az egyik lényeges pont, ahol Kenczler ellentmondott mesterének, a stíluskorok wölfflini abszolutizálásának elvetése volt. A szüntelen változás feltételezése egyrészt és a stílustörténet szakaszainak mintegy logikus egymásból-következése másrészt – ez volt az, ami Kenczler számára a stíluskritika szerepét a művészettörténet-írás egészében meghatározta.⁸¹ Nem határozta meg azonban a stíluskritika módszerét. Kenczler szemében a stíluskritika akkorra már végleges formájába ért, konszenzuális eljárás, melyet nem érint semmilyen stílustörténeti hitvallásnak sem megléte vagy hiánya, sem pedig iránya. E meggyőződéshez egy olyan nézet is hozzátartozik, mely Divald értelmezésében nagy segítségünkre lehet: „*A stíluskritika sikere a régi művészet történetében érdekes körülményben gyökeredzik. A régi művészek céhekbe voltak szervezve, épúgy, mint egyéb mesterek, akikkel nagyjában és egészében egyenlő társadalmi helyzetűek voltak, műhelyekben dolgoztak, legényekkel, inasokkal, mint más mesteremberek. Az új művészgenerációk tanulása is e műhelyek keretén belül történt, nem művészeti iskolákban, akadémiákban, mint ma. Ennek alapján főképp a technikai elemekben, a műtermékek mesterségi részében bizonyos hagyományok, esetleg fogások uralkodtak, amelyek éles vizsgálat révén a formák változása dacára is, észrevehetőek. ... Mindez azonban csak addig áll, ... amíg a művészet élete a fentjelzett céhkeretekben mozog. Másképp áll azonban a dolog a modern művészettel szemben. ... amióta a világforgalom a legtávolabb fekvő népeket is kontaktusba hozta egymással, amióta az összes országok művészeti nézetei azonnal az egész világ köztulajdonává válnak, nem olyan egyszerű a művé-*

szek fejlődése, sokkal több hatásnak vannak kitéve, amelyek nemcsak hogy kívüllők számára nem férhetők hozzá, de sokszor a művész előtt, maga előtt sem öntudatosak. ... Hozzájárul ehhez, hogy a modern művészetben teljesen megszűntek a technikai hagyományok, amelyeknek az állandósága volt az alap, amire a stílkritikusok a régi művészetre vonatkozó vizsgálatukat felépíthették”.⁸²

Kenczler itt a stíluskritika egy kommunikációelméleti módszertanának kiindulópontjait vázolta föl, idézését ebben a terjedelemben azonban nem ez tette szükségessé, hanem az, hogy a szöveg hely egyik motívumához hasonló Divaldnál is felbukkan, méghozzá éppen a Kenczlernek adott válaszban: „A jeles olasz műtörténetíró [Morelli] módszerét azonban az olasz renaissance minden ízükben egyéni nagy mesterei képeinek stílkritikájánál is csak nagy óvatossággal lehet használni. A szárnyasoltárok mestereinek egyénisége többnyire nem oly határozott. Fogékonyak minden külső hatás iránt”.⁸³ A szöveg nyilvánvalóan halandzsa, számunkra azonban éppen ez teszi megvilágító erejűvé. Kenczlernél – ha egészen más módon is, mint Daunnál, de szintén – az alkotó szubjektum áll a stíluskritika középpontjában, amennyiben a szerzett rutin is ennek a tulajdonsága. Az, ami egy műalkotásban „kifejezésre” jut – ez a legfőbb eltérés Daunhoz képest – nem a művész habitusa, hanem pillanatnyi lelkiállapota; Kenczler a – gondolkodásában egyébként kitüntetett szerepet játszó – pszichológiának a stíluskritikában nem ad feladatot.⁸⁴ Az alkotó szubjektumot azonban ezzel még nemcsak nem akarta, de nem is tudta volna mellőzni, az ugyanis – elnézést kérek, amiért trivialitásokat fogalmazok újra – minden lehetséges stíluskritikának az alapja, ha abból indul ki, hogy minden műalkotást létrehozott valamikor valahol *valaki*, és hogy ez azon meg is látszik. Divald ezzel szemmel láthatóan nem volt tisztában; szerinte – legalábbis ezt bizonygatja Kenczlernek – a késő középkorban nem is az utal két alkotás azonos szerzőségére, ha megformálásuk hasonlít egymásra, hanem az, hogy ha *nem* hasonlít. Már az idézett néhány mondatból is kitűnik, hogy a nézeteltérés gyökerei kívül esnek a művészettörténeten: jellemző, hogy Divald az egyéniség felértékelődését a nyilvánosságban úgy értékeli, mint az egyéniség létrejöttét egyáltalán. Tengernyi műkritikájának egy elmaradhatatlan motívuma értelmezi ezt a nézetet: Divald nemcsak arról volt meggyőződve, hogy létezett olyan kor, melyben a szubjektum nem volt individuális, de arról is, hogy sokkal jobb volt élni abban a korban, mint a maiban, és hogy többek között a modern művészet minden nyavalyája az egyéniség emancipációjában gyökerezik.⁸⁵

Fiziognómia

A konkrét – és számunkra igen tanulságos – példa, mely Divaldot az attribúciós gyakorlat alapelveinek megfogalmazására ösztönözte, a kisszebeni, illetve az eperjesi – Divald által ekkor egyazon szobrásznak tulajdonított – főoltaré. Kenczler visszautasította Divald attribúcióját, mondván „Az eperjesi nagystilusú, monumentális jellegű, a kisszebeni kissé száraz, s főképp a két férfiszent arckifejezésében esetenül keresett”.⁸⁶ Erre Divald a fentebb idézett passzus folytatásában így válaszolt: „bármily fontosságot tulajdonít Kenczler a ruharedőzésnek, ... még ugyanaz a mester, hacsak nem kontár manirista, egész más ráncokba szedve fogja ábrázolni a lágy selyem egyházi ornátust, mint a durva posztó kámzsát, a minőt a kisszebeni főoltár

két férfi alakja visel. S ha daliás megjelenésű intelligens arcú mintáról monumentális szobrot farag, nem igen fogja keresni a monumentalitást ott, a hol kicsinyes gondoktól gyűrött arcú, analphabeta mesterembereket örökít meg, mint a kisszebeni oltáron”.⁸⁷ Ebből indult ki ugyanis: „*hogy az eperjesiek eleven mintái művelt és értelmes képű papok voltak, a kisszebeni szobroké viszont viharverte s gondterhes arcú egyszerű mesteremberek*”.⁸⁸

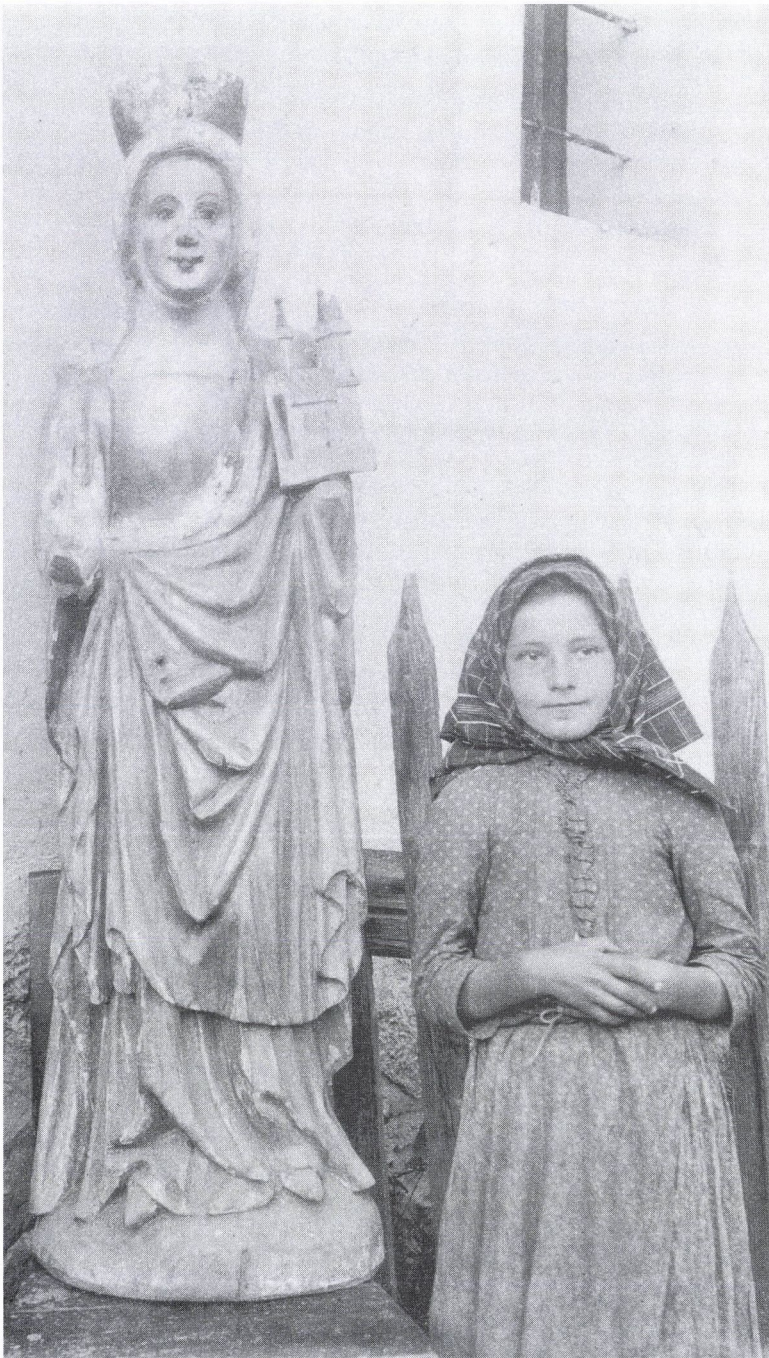
A fiziognómiai különbségek beépítésére az attribúcióba nem ez az egyetlen példa Divaldnál. Hasonló indíciumok alapján döntött Pál mester műveinek korszakolásában, jelesül a Jézus születése-csoport és a főoltár kronológiájának kérdésében: a főoltár Madonna-szobra „szakasztott mása az előbbi szoborcsoportozatban térdeplő szűznek, csak az arca teltebb s alakja asszonyosabb, mint a Krisztus születése Mária-szobrán; nyilvánvaló jeléül annak, hogy pár év is elmulhatott, a míg mesterünk egyazon mintája után a főoltár Madonnájának szobrát kifaragta”.⁸⁹ (Az így nyert időrendet a kutatás kuriózus módon mind a mai napig megtartotta – dacára annak, hogy továbbra sem szól mellette kézzelfogható érv, és hogy az írott források meg éppen ellentmondanak neki.⁹⁰) Ehhez hasonló passzusokat Divald művészettörténeti írásaiból még számtalant lehetne idézni, de a szerző elképzeléseiről többet árulnak el a *Vitus mester álma* idevágó részletei. Stossék öreg budai cselédje például így emlékezett vissza a címszereplő néhai kollégájára: „*Az én uram is, Isten nyugosztalja, nagy gazember volt. ... Mindenét elitta, azonfelül szüntelenül más fehércselédek után járt. S még neki állt feljebb azzal, hogy lerajzolja őket téká-jába, pofákat gyűjt a szentek faragott képeihez mintának. No hiszen szép szentek voltak. Vincellérleányok, könnyelmű táncosnők az alsóvárosból, hisztriók asszonyai s más eféle céda népség. Nem csoda, hogy az emberek beteltek a fából faragott és festett szentképekkel s inkább talián kőfaragók márványszobrait keresik*”. Az ilyen fiziognómiai evidencia nemcsak a késő gótikus fafaragás sorsát pecsételte meg, de mikrotörténelmi szinten is érezte a hatását; a Stoss-házban példának okáért egy hetven oldalon keresztül elhúzóódó melodramát indított el. Vitus mester ugyanis, mikor Mátyás király számára egy faragott Betlehemem dolgozott (később Galgóc, majd Pozsony, Slovenská národná galéria), szerette volna a Madonnát ifjú felesége, Borbála mintájára faragni, ám az a kérdéses időszakban olyan mész képpel járt-kelt, hogy a szobrász kénytelen volt inkább fiatalkori szerelmét, Klárát Máriaként megfaragni: „*táskájában kotorász. A sok rajzból kihalássza Klára asszony leánykori képmását. Szeliden, arcán merő szeretettel mosolyog rá a szürke papirosról. Őt örökíti meg a betlehemem! – határozza el*”. Mikor aztán Borbála titokban megleste a készülő művet, a hatás nem maradt el: „*Máriára néz s hirtelen fölsikolt. ... – Hiszen ez Klára! – ... Aztán ruhástól ágyára veti magát s párnáiba temetkezve, fuldokló zokogásba gerjed. Amikor a műhelyben szűz Mária alakjára esett a tekintete, hirtelen eszébe jutott első látogatása Gubacsiéknál. Fülében megcsendültek Klára asszony magasztaló szavai, hogy a képfaragó ezután őt örökíti meg alkotásain a szent szűzek, a boldogságos szűz Mária, később az idősebb szent asszonyok, matrónák képeiben s az idők folyamán változó alakja századokon át nemzedékek áhitatának eszébe marad. Mintha a Magnificat fenséges himnuszát olvasta volna rá! S imhol Vid első nagyobb munkáján, a király számára szánt művén Klárát örökíti meg. Bizonyára még most is szive egész szerelmével szereti*”.⁹¹

El kell ugyan ismerni, hogy ehhez hasonló elképzelések a régebbi művészettörténeti irodalomtól sem voltak teljesen idegenek. Wilhelm Lübke például egy – Divald

által is bizonyosan ismert – ismeretterjesztő művében, a német késő gótikus szobrászatot általában jellemezve így ír: *„Jeder Meister hat, namentlich für Madonnen und andere Frauenköpfe, sein eigenes Schönheitsideal, in welchem wir noch jetzt den schmerzlich süßsen Reflex subjektiver Herzenerlebnisse ahnen können”*.⁹² Lehet, hogy éppen ez a passzus volt az, amely Divald fantáziájának egy életre szóló lendületet adott. Csakhogy míg Lübkénél ez afféle magyarázat egy-egy arctípus állandóságára egy-egy oeuvre-ön belül, a stíluskritika tapasztalatainak mintegy utólagos kiszínezése, addig Divald ugyanezt olyan oeuvre-ök összeállításának alapjaként használja, melyben az arcok nem hasonlók egymáshoz.

A faragott arcok konkrét, eleven mintáinak feltételezése mindazonáltal nemcsak a Pál mester példáján látott anekdotikus, vagy a két sárosi oltár esetében használt társadalmi értelmezéseknek adott utat, hanem ugyanolyan gyakran antropológiaiaknak is. Példa ezúttal is nagy számban kínálkozik, azonban talán elég most is csak a lőcsei főltárét megemlíteni: *„Mária középső alakján valami meghapó, sajátos báj ömlik végig, kevés rajta a vallásos vonás, annál elevenebben örökíti meg azt a lőcsei lányt, a ki után mestere vonásról vonásra megmintázta, a kinek típusa ma sem veszett ki még a Szepességen s nem is kell fantázia ahhoz, hogy eleven mását e városkában ma is megtaláljuk”*.⁹³ Nyilván az ehhez hasonló szöveghelyeknek a képi párhuzama az a Magason – a katalógus szerint 1905-ben – készült felvétel, melyen a templomból kihozott Szent Kunigunda-szobor egy vele egyforma magas, fejkendős kislány mellett áll – akkor is, ha a szobor és a kislány arca alig hasonlít egymásra (1151. sz., reprodukálva a 8. és a 301. oldalon, illetve itt: 8. kép). Kérdés, hogy meddig lehet elmenni e fotó nyomán más Divald-képek értelmezésében. Az mindenesetre nagy valószínűséggel állítható, hogy Divald szoborportréinak nagy száma nem független a fényképész antropológiai érdeklődésétől. E portrészorozat legkorábbi és talán legismertebb darabjai a lőcsei Jézus születése-csoportról készültek (654–657. sz.). Kitéüntetett helyüket a Divald-oeuvre-ben magától a szerzőtől kapták meg: aligha akadt még egy műtárgy, melynek fényképezéséhez ennyi negatívot használt volna föl, és melyről ennyi arcképet készített volna; és aligha voltak felvételei, melyeket ezek némelyikénél többször közölt nyomtatásban. Hogy, hogy nem, ugyanezen képek első közlésének kísérszövegéhez tartoznak az antropológus Divald talán legismertebb mondatai: a szoborcsoporthoz egyik pástora *„Sasorrú északitáliai típusa után itélve, nyilván egy lőcsei olasz kalmár arcképe. ... A másik igénytelenebb megjelenésű s nem minden humor nélkül jellemzett kecskeszakállas pásztor arcza szláv típusra emlékeztet”*.⁹⁴ E kettő tehát *„aligha városi polgárt örökít meg. Körszakállas bajuszos polgári típust csak Szent József elgondolkodó kifejezésű arcán ábrázolt”*.⁹⁵ Másrésztől viszont feltűnő, hogy milyen tömegben népesítik be Divald épületképeinek előterét a szemmel láthatóan a fényképész által beállított és szinte kivétel nélkül a helyi lakosságból toborzott staffázsalakok (9. kép). Ezzel ugyancsak szinte páratlanul áll a tudományos műtárgyfényképezés történetében; a *népesség* Divald fényképeinek egyes szoborfotók portrészerezése mellett a másik olyan tulajdonsága, amely mindenképpen magyarázatot igényel.

Tanulmányában Plank Ibolya utalt Divald művészettörténetiként, illetve néprajziként készült felvételeinek rokonságára (90). Találónak érzem az ilyen összehasonlítást. Mint az imént részben már láttuk, Divald élénk érdeklődésének a fizikai antropológia iránt a *Felvidéki séták* mellett sajátos módon éppen művészettörténeti írásaiban követhetők nyomon elszórt, ám sűrűn felbukkanó nyomai. Ezekből saját



8. Szent Kunigunda szobra Magason (Vysoká). Divald Kornél felvétele, 1905. (1151. sz.)

korának ismereteihez és preferenciáihoz⁹⁶ képest is roppantul naiv elképzelések bon-
takoznak ki. Divald művészettörténeti megjegyzéseinél is apodiktikusabb hang-
nemet használt egyes antropológiai típusok meghatározásánál, eközben pedig még
inkább átadta magát a közvetlen, magyarázatot nem igénylő, heurisztikus felis-
merés módszerének: „Szálásabb, délcegebb férfiakkal, formásabb asszonyokkal a fel-
vidéken sehol sem találkozunk, mint a Szalatna völgyében lakó s innen a Garam
völgyén fölfelé szivárgó tótság körében, amelynek főfészke ma Gyetva és Herencs-
völgy”.⁹⁷ Ez a „megfigyelés” – melyet illusztráció is kísért: egy család négy tagjá-
nak (a korszak antropológiai felvételeitől nagyban eltérően⁹⁸) félprofilból felvett,
egészalakos képe – tette hihetővé Divald számára, hogy a még Mátyás korában ide
telepített bosnyákok akadtak az útjába. A mondat igen jellemző Divald ez irányú
kutatótevékenységének nyomaira, korának tudományos igénnyel művelt fizikai
antropológiájától azonban igen távol esik. Indicumai, a „délcegség” mint antro-
pológiai kritérium sokkal inkább egy olyan művel állnak rokonságban, melyet az
antropológia már keletkezésekor kiátkozott, és melyet szerzőjének legelfogultabb
apologétái is késői, tragikus kisiklásnak tartanak: Herman Ottó *A magyar nép arca
és jelleme* című, 1902-ben megjelent könyvével.⁹⁹ Ez az önmagának helyét a fiziognó-
mia Arisztotelészig visszamenő hagyományában meghatározó mű vitairatként ké-
szült, Jankó János Balaton-vidéki portrészorozata ellenében – ugyanis az ott „ki-
adott arcokképek nagyban és egészben elűtnek attól, a mit közfelfogásunk és nemzeti
érzületünk »magyar típus« alatt ismer. ... Már a futólagos általános szemle is azt
mondja nekünk, kik a magyar arculatot – ha csak »ösztönszerűen« is – ismerjük,
hogy ezek a férfiak »rossz arcúak«”.¹⁰⁰ Jankó nagyobbik hibája Herman szerint
nem a modellek kiválogatásában rejlik, nem is a fényképek beállításában, hanem
a modellek aktuális lelkiállapotában, mondhatni kifejezésében. Emiatt adnak e fotók
Herman szerint hamis képet a magyarság jelleméről – márpedig Herman ezt gon-
dolja az antropológia legfőbb tárgyának. Ezt a meggyőződést követte saját – stí-
luskritikai összehasonlítást szolgáló képtáblákra kínosan emlékeztető és szintén
félprofilból felvett arcokból szerkesztett – képtábláinak (10. kép) összeállításában
is: „A VIII-dik tábla férfiai egyféle határozott tudattal ültek a készülék elé s e tudat
az, hogy én az igazi magyarokat keresem, ők pedig azok”.¹⁰¹ Alap-
elve meglepő hasonlóságot mutat Divaldnak azzal a megjegyzésével, amellyel az a
Kenczler háta mögött fölfedezni vélt morelliánus stíluskritikát utasította vissza:
„Semmi kétség, hogy pusztán mérésekre, azoknak viszonyítására és némely arculati
viszonyok meghatározására alapított emberismeret, magáról az emberről és arczá-
ról nem nyújthat tiszta képet; lényegéről éppen semmifélet”.¹⁰²

Herman és Divald antropológiai elképzelései között azonban az eltérések is je-
lentősek voltak. Míg Herman Ottó tagadta, hogy a szoros értelemben vett fizikai
antropológia a népek és népcsoportok hosszú vegyülése után érhet még el eredmé-
nyeket (számára nem volt szükséges, hogy az „igazi magyarok” származásukat
tekintve is magyarok legyenek), addig Divald nagyon is törekedett etnikai csopor-
tok megkülönböztetésére, a lehető legkisebb egységekre is feltagolva azokat, és
emellett nemcsak „arcukat és jellemüket”, de szokásaikat és – figyelem! – tárgyi
kultúrájukat, különösen viseletüket is elválaszthatatlannak képzelte egymástól. Míg
Herman szemében a fiziológiáról való lemondás értékelt fel egy „expresszionista”
fiziognómiát, addig Divald számára semmi sem háborította e kettő egységét. És
(talán ez a legnagyobb abszurdum) a fiziológiai-fiziognómiai típusoknak topográ-



9. Harangtorony Ménhárdon (Vrbov). Divald Kornél felvétele, 1903. (772. sz.)

fiai meghatározását is lehetségesnek tekintette. Ez az etno-topográfia Divaldnál már-már karikatúraszerű precizításra tart igényt: falvak, városrészek a mértékegységei; következetes végigvitele a *Felvidéki séták*-at afféle antropológiai voyage pittoresque-é változtatja. Ez, a helynek és népének közvetlen (és, vegyük észre, a romantikától örökölt) egymásra vonatkoztatása ad magyarázatot a Divald által beállított, benépesített épületfotókra.

Ennek az állításnak a megvilágításához a Herman Ottóval vont párhuzamnak egy további eleméről kell megemlékezni. Divald korábban felidézett, a felvidéki csipkeverés felvirágoztatása érdekében folytatott tevékenysége során a „gesunkene Kulturgut” elmélet hívének mutatkozott: „A magyar viselet díszítő motívumairól is sok szavahihető tekintély vitatja, hogy többnyire konvencionálissá vált közép- és reneszánsz-kori motívumok, amelyeket a nép urai viseletéről lesett el s mindmáig megőrzött”.¹⁰³ Ez első látásra meglepetésként hathat, hiszen a gondolatot a magyar népi viselettel kapcsolatban Pulszky Károly képviselte¹⁰⁴ (Divald idézett utalása is nyilván őrá vonatkozik), címzettjei és ellenfelei pedig azok voltak, azok vélték megpillanthatni a népművészetben a magyarság ősi, genuin művészetének menedékhelyét, illetve a magyar néplelék tükrét, akik Divaldhoz nemcsak a háziipari kezdeményezések terén, de ideológiai és reálpolitikai elképzeléseikben, valamint személyesen is közelebb álltak: többek között Koronghi Lippich Elek is ez utóbbi nézetet érezte magáénak.¹⁰⁵

Divald a kultúrjavak terjedésének pontosan ugyanezt a sémáját vette alapul művészettörténeti munkáiban is: ezekben már-már rögeszmésen ismételtette közis-

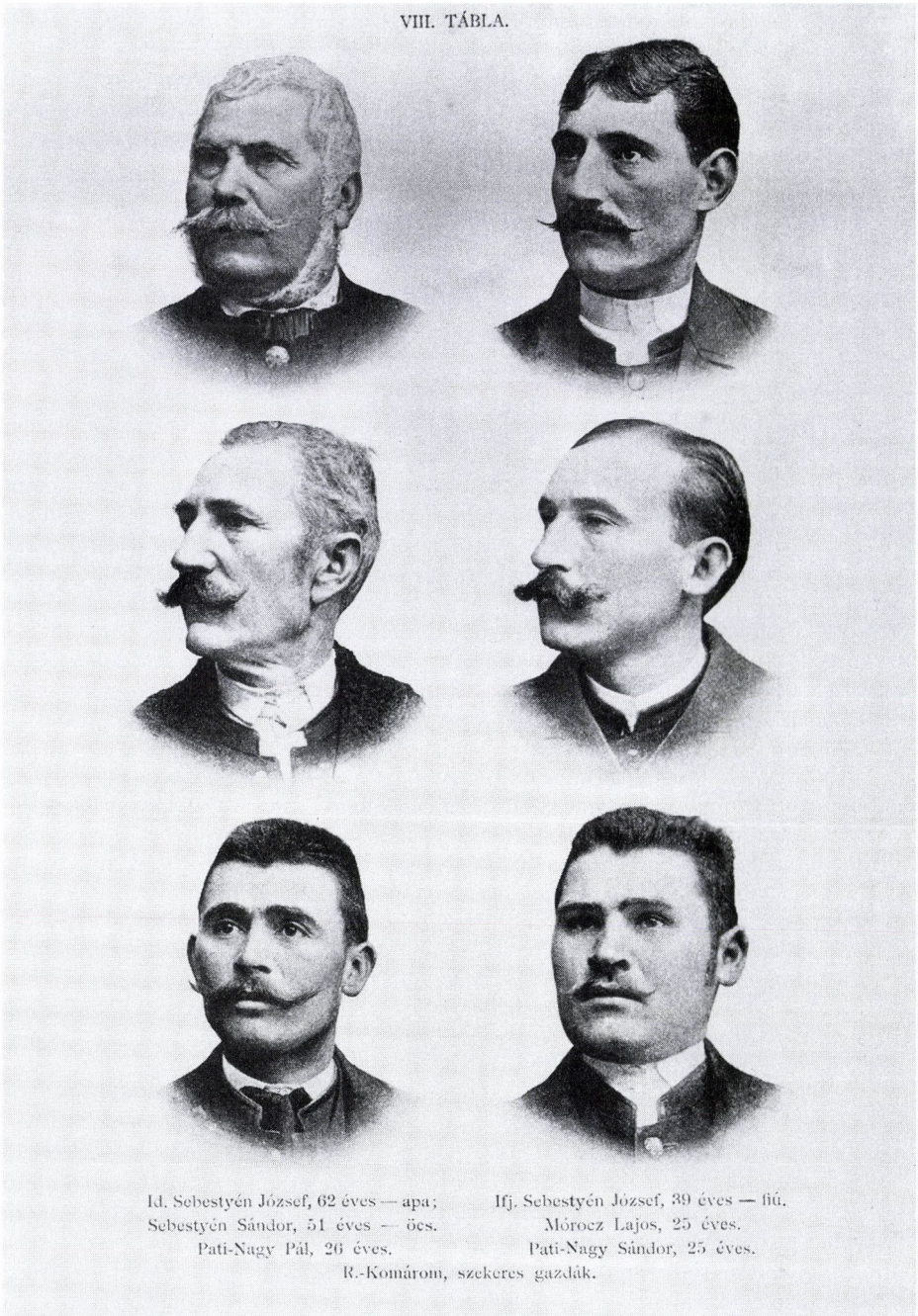
mertté vált tételét, mely szerint a Felvidéknek (és általában Magyarország peremvidékeinek) művészete az ország közepének, jelesen a világi és az egyházi uralom helyszíneinek elpusztult művészetéről ad hírt – a Felvidéken fennmaradt művek legjobbjai (Budáról, Egerből, Nagyváradról származó importként) közvetlenül, a maradék pedig mintegy „gesunkene Kulturgutként”, hatását tükrözve. Divald szemében a Felvidék fennmaradt emlékeinek vertikális tagoltságában egész Magyarország művészetének földrajzi tagoltsága, sőt – miként a népművészet aktuális állapotában is – a magyar állam uralmi struktúrája tükröződik.

Ezt sajnos Divaldnak sem a művészettörténeti, sem a néprajzi ténykedésében nem lehet külön szemlélni attól a – szerzőnket szemmel láthatóan zavarba hozó – tényről, hogy terepmunkájának színhelyein a lakosság etnikai összetétele akadályos volt az ott talált tárgyak közvetlen felhasználásának egy etnikai értelemben véve is magyar kultúra jelvényeiként. Divald Pulszkynak eredetileg kihívóan antisoviniszta koncepcióját egészen más összefüggésben használta fel: *„Hontnémeti népe ma tót, a község neve alapján ítélve azonban valamikor német lehetett. Bármint volt is, a textilmunkák, amelyeket itt s a vármegye számos más községében még ma is művelnek, épp úgy a régi magyar kultúra többé-kevésbé elkorcsosodásnak indult hajtásai, mint a nemzetiségi vidékeinken egyebütt élő technikák legtöbbje. Bármily más is ma az állapot ezen a téren, hajdanában a falusi nép életét és működését papjain kívül kizárólag földesurai irányították, s ezek mindenfelé magyarok voltak. A városok idegen ajkú lakossága a magyarsággal szintén szoros és benső kulturális közösségben élt, sőt mint a Felvidéken a XVI. és XVII. században, amikor iparművészetünkben szintén a legtöbb a nemzeti vonás, nyelvében is magyar”*.¹⁰⁶

Hogy a művészetföldrajz szerkezete nem pusztán véletlenül felel meg az uralom földrajzáéának és az etnikumok földrajzáéának, illetve e két utóbbi szerkezete egymáséinak, az világosabban kiderül Divald levelezéséből. Egyik késői csipkeügyi nekibuzdulása Ghymesben tett látogatásához kapcsolódik. Itt ugyan a környék átlagához képest is különösen gyarló csipkéket talált, azonban etnográfiai, fiziognómiai és vulgáretikai fogalmak egy sajátos kontaminációjának révén ez éppen hogy növelte bizodalját. Lippichhez írt jelentésében¹⁰⁷ így fogalmaz: *„A csipkeverés téren eddig tót vagy német nemzetiségű munkáson kívül más alig került szóba. Végre találtam Nyitra megyében tőzsgyökeres magyar falut is, a hol valamikor szintén virágzó lehetett a csipkeverés s a hol ezzel, természetesen igen primitív módon még ma is foglalkozik 8–10 asszony. Ez a falu Ghymes, népe a mezőkövesdűre emlékeztető [sic!] gyönyörű magyar fajta, holott köröskörül az egész vidék merőben tót. ... Iparfejlesztési akciókra az állam nemzetiségi vidékeken már rengeteg summákat költött el, a nélkül, hogy a tömérdek áldozatnak a legtöbb helyen szemmel látható eredménye lenne. ... jelentősebb eredményt nem tudnak elérni, mert a tót asszonyok és leányok nem szeretnek dolgozni, tunyák. Ismét egy okkal több, hogy a hol csak lehetséges, a házi ipari akcióba a felvidéki magyar népet is bevonják. Felsőmagyarország tót vidékein lépten nyomon találkozom mezőkövesdiekkel, akik csapatostul szegődnek el nyaratnak [!] a mezei és más munkára s szorgalmukkal talán még a nálunk már minden felé elterjedt bolgár kertészek is túllesznek. Ilyen szívós és szorgalmas magyar fajtának látszik a ghymeszi nép is”*.

A kultúrjavak (egyszerre horizontális és vertikális) terjedésének politikai és etnikai determinánsai itt hasonló módon kerülnek fedésbe egymással, mint ahogy politikum és etnikum Herman Ottónál kapcsolódik össze: *„Megfelelő rendben, bár*

VIII. TÁBLA.



10. Rév-komáromi szekeres gazdák. Képtábla Herman Ottó: A magyar nép arca és jellem című művéből.

mely más nemzetnél, ehhez fogható tekintetet s egyáltalában arczkifejezést hiába keresünk és önkénytelenül is feltolul a gondolat azokra a döntő tulajdonságokra, a melyeket Vámbéri mint a magyarság államalkotó és államfentartó nemes és kiváló tulajdonságait felállított és kimutatott”,¹⁰⁸ A műemlékek és a helyi lakosság egymásra vonatkoztatása Divald fotóin staffázsalakok révén, illetve művészettörténeti írásaiban az antropológiai utalások útján – melyek egy-egy oltárretábulumot a falusiak csoportképéhez tesznek hasonlatossá – egyaránt e háttér előtt értelmezhető: egy-egy falu középkori temploma és mai lakossága egyazon módon emblémája a falu helyének azon a politikai tájon, amelyen centrum és periféria különbsége egy nép uralmát jelenti a szomszédain.

Etika

Divaldnak a késő középkori művészet történetével, illetve a háziiparral kapcsolatos gondolatait és tetteit más okból is érdemes egymás szoros közelségében szemlélni. Fentebb már láttuk, hogy amikor a késő gótikus szobrászat történészeként debütált, akkor azzal mint az egyházművészet megújulásának forrásával foglalkozott. Az egyházművészetet az előző századfordulón lehetséges volt az iparművészet egyik ágának tekinteni; nem véletlen, hogy legfontosabb orgánuma a katolikus folyóiratok mellett a *Magyar Iparművészet* volt, és hogy *Az iparművészet könyvé*-ben hosszú fejezetet szenteltek a fafaragásnak, amelynek túlnyomó részét Divaldnak a közép-európai szárnyasoltár-művészetéről írt vázolata tölti ki. Más írásokkal egyetemben a *Bártfai szobrásziskola* azt is dokumentálja, hogy Divald maga a korszerű egyházművészet programjának keresésekor az iparművészeti elméletírás patronjait vette kölcsön: az egyházművészetet nemcsak sújtja a gyáripar térfoglalása, és nemcsak egyfajta lehetőséget kínál a visszavonulásra a magas művészettől, de – legalábbis ha sorsa úgy alakul, ahogy Divald elképzelte – képes azoknak az értékeknek a hordozására, amelyeket az iparművészet, illetve a népművészet specifikumaként tartottak számon: „*Nemzeti ornamentikánk emlékeinek az összegyűjtése, anyagának rendszerbe foglalása mind örvendetesebb módon halad előre; bizonyára ennek motívumai is kapcsolatba lesznek hozhatók a faragott oltár régi szerkezetével, a mi ha sikerül, leghathatósabb útja lesz annak, hogy nemzeti jellegű díszítő művészetünk templomainkban is elfoglalja a helyét s ez újabb térfoglalásával a fejlődés stádiumában levő ügye hatalmas lépéssel előbbre vitessék*”.¹⁰⁹ Tulipános szárnyasoltárok jelenlegi tudásunk szerint végül mégsem készültek, ha azonban készültek volna, akkor méltó emblémái lennének Divald világgképének.

A középkori művészettörténet kutatásának és az egyházművészet aktuális útkeresésének összefüggése a kortársak számára is nyilvánvaló volt. Fieber Henrik *Az iparművészet könyvé*-nek második kötetéről írt recenziója legnagyobb részében Divald – a mai olvasó számára pusztán történeti műnek tűnő – cikkével foglalkozik, ezt pedig kizárólag arra használja fel, hogy a legkésőbbi középkor tárgytipusainak és szobrászati stílusának felújítása ellen érveljen.¹¹⁰ Fieberrel, aki legagilisabb pártfogója volt a frissebb művészeti törekvések recepciójának a katolikus egyházművészetben,¹¹¹ Divald kiállításkritikákban szórványosan elejtett megjegyzésekben hosszan tartó, időnként éles (de nem nyílt) vitát folytatott.¹¹² Fieber joggal asszociálta őt a neogótika pártfogóival, Divald azonban magáévá tette a létező neogótika

bírálatát is. Úgy vélte, hogy az „*ásításra gerjesztően száraz, kiaszott formák*”¹¹³ a művészettörténeti ismeretek elmélyítésével kiküszöbölhetőek; a történész „*finom ízlésének irányítása esetén igazi művész a gotika szellemében, helyesebben, ennek keretében is maradandó műveket alkothat*”.¹¹⁴

A maradandóság kritériumairól Divaldnak megingathatatlan, ámár meglehetősen homályos elképzelései voltak. Megingathatatlanságuk rendszeres kifejtésüket szükségtelessé tette; csak olyan töredékekben követhetőek nyomon, mint az ösztöndíjas párizsi tartózkodásából hazaküldött élménybeszámolóok egyik részlete: „*A képirás alkotásait nem lehet mereven az idealizmus és realizmus kategóriába szorítani, a mint azt sokan helytelenül teszik. Hogy hozzánk közel eső példát hozzak föl, Munkácsy realisztikus festő, műveinek nézésénél azonban senki sem fogja ráfogni azt, a mit nálunk közönségesen realizmus alatt értenek. Igaz, hogy vannak realisztikus festők, a kik realizmust olyképen értelmezik, hogy annak követői csak a természet szolgái másolására szorítkozhatnak. Nagy zajt csapó, annál kisebb fantáziával bíró tehetségek ezek, a kik helyesen is teszik, ha a mindig szép természet körül forgó tanulmányaiknál egyebet nem festenek s ha a természetben is előforduló piszkot, önmaguknak ellene mondvá, halomra nem gyűjtik, mikor is egyszeriben negatív idealistákká válnak, olyasmit festvén meg, a mi valójában csak mértékkel szétszórtan fordul elő. A modern festészet kiváló mesterei ma mind arra törekednek, hogy műveik szellemi tartalmát minél valószínűbben adják elő. Minél magasztosabb e szellemi tartalom, annál nagyobb művészi becsűvel bír alkotásuk*”.¹¹⁵ Pusztán az egyértelműség kedvéért: Divald számára a tapintatlan naturalizmus képviselői közé olyanok tartoztak, mint Manet, aki „*mint a Louxembourg egyik félreeső termében függő másolásai mutatják, se rajzolni, se színezni nem tudott*”,¹¹⁶ az idealizmust és a realizmust szerencsésen kibékítők közé pedig olyanok, mint Zichy Mihály.¹¹⁷ Idealizmus és realizmus antagonizmusának abszolutizálása, melyet nyomban követ ennek az antagonizmusnak a feloldása mint a modern művészet legfőbb, vizionált célja – az „*ecclesia militans*” irodalom- és művészetkritikájának esztétikai háttere gyakorlatilag ennek rögeszmés ismételtetésére redukálódott már Divald föllépése előtt, és ez még évtizedekig így maradt.¹¹⁸

Azoknak a számára, akiknek gyakorta van dolguk Divald-szövegekkel, valószínűleg egyértelmű, hogy milyen szoros a fenti idézet kapcsolata a régebbi művészet történetéről szóló írásokkal. A „*magasztos szellemi tartalommal*” átítatott valószerű előadás a középkor és a kora újkor emlékeivel szemben is érvényes norma, melynek sem tartalma, sem elsődlegessége nem változik. Divald még egészen fiatalon finoman megdorgálta Velázquez egyoldalú realizmusáért,¹¹⁹ ellenben többször is megdicsérte a trecento és a quattrocento festőit, „*a kiknek műveit ma oly nagy kedvteléssel csodáljuk, mindenesetre a rajtuk megnyilatkozó naiv bensőségnél fogva, melynek utánzásával a modern festők hiába próbálkoznak, ... s ha e munkákat összehasonlítjuk a modern preraphaelisták műveivel, világosan ki fog tetszeni, hogy ez utóbbiak a primitív külsőségeket kitűnően el tudják lesni, abból az áhitatteljes hangulatból azonban, mely egy Botticelli, Lippi, Gozzoli képein elfelejteti velünk annak elemi fogyatkozásait, többnyire vallásosnak nevezett képeiken semmi sincsen. Nagybárá egyszerű szerzetesek voltak ama ... korai reneszansz-képek mesterei, vagy legalábbis híres bucsujáró helyek, templomok, kolostorok környezetében élő festők s én azt hiszem, a modern élet lázas mozgalmassága közepette élő festőkortársaink ép úgy nem lesznek képesek a bensőség akkora kifejezésére, mint a hogy a modern,*

vagy hogy Beöthy Zsolt kifejezésével éljek, a városi poétáktól nem várhatjuk, hogy a vallásos költészet ügyén lendítsenek”.¹²⁰

Több okunk is van arra, hogy ne tekintsük mellékesnek a preraffaeliták említését ebben az összefüggésben. A legkézenfekvőbb az, hogy az idézet Divald egyházművészeti írásaival együtt olvasva nyilvánvalóvá teszi, hogy számára a Felvidék késő gótikus szobrászata hasonló szerepet játszott, mint a trecento és a quattrocento festői a 19. század közepének angliai művészeti gondolkodásában. Egy további ok, hogy Ruskin – a *Modern Painters* fiatal Ruskinja – eminens képviselője és nem kis részben forrása is volt annak az esztétikának, mely a magyar politikai katolicizmus irodalmi oldalhajtásaiban idealizmus és realizmus problémájává vulgarizálódott.¹²¹ Amikor Divald – nyilvánvalóan és óvatlanul Fra Angelicót használva a 15. századi festő ideáltípusaként – a mű erkölcsi értelemben vett értékét a művész erkölcséből származtatja, szintén egy ruskini gondolatból indul ki: „*the ideal of the good and perfect soul, as it is seen in the features, is not to be reached by imagination, but by the seeing and reaching forth of the better part of the soul to that of which it must first know the sweetness and goodness in itself, before it can much desire, or rightly find, the signs of it in others*”.¹²² Divald azonban a művésztől nemcsak az erkölcsi kiválóságot követeli meg (amit akár a vallásos érzéssel is azonosíthatna), de azt a külső életkörülmények leírásával határozza meg: a szubjektum erkölcsösége fordítottan arányos az egyház központi intézményeitől kilométerben mért távolsággal, valahogy úgy, ahogy a középkori Magyarország művészettörténeti emlékeinek kvalitása „művészetünk elpusztult főhelyeitől”, a világi és egyházi uralom központjaitól mért távolsággal arányosan csökken. A művészet történetében ugyanis, ahogy Divald látja, nemcsak a „magasztos szellemi tartalom” követelménye állandó, de maga e tartalom is – mely Divald számára nemcsak asszociálható konkrét társadalmi és intézményi keretekkel, de éppen e keretek állandósága teszi felismerhetővé. Nagyjából ez volt a feltétele annak, hogy a művészet, az uralom és az etnikumok földrajza a morál földrajzával egészüljön ki.

Hogy ehhez nemcsak a feltételek voltak adottak, de valóban meg is valósult, arról a Divald szárnyasoltár-tudományi munkásságából fentebb más összefüggésben vett idézetek némelyike is elárul részleteket. Láttuk, hogy az eperjesi főoltár szobrainak „monumentalitása” egyet jelentett azzal, hogy e figurák „mintái” papok voltak, ugyanennek a monumentalitásnak a hiánya a kisszebeni főoltáron pedig azzal, hogy ez utóbbiakhoz „egyszerű” polgárokat használt a szobrász modellként. Gyakoribbak és jellemzőbbek is e példánál azok az esetek, mikor Divald a „bensőség” vagy a „nemes kifejezés” fogalmait – egyes stílustörténeti fogalmakhoz hasonló módon terhelve túl azokat – attribúciókhoz használ fel. Stossról természetesen – mintha csak a késő gótikus szobrászat Zolája lenne – ilyeneket ír: „*az aprólékos naturalismus itt-ott alakjainak az arcán is erősen meggátolja az igazi bensőség kifejezését. ... A többi apostol tagbaszakadt alakjának a drámai jellemzésében több a külső effectus mint a benső megilletődés. ... nem egy nyurga alak túlságosan naturalisticus fölfogása is gátolag hatott a bensőség kifejezésére*”.¹²³ Ez különbözteti meg Pál mestertől, akire ugyan ráragadt Stoss néhány modorossága, mégis alapvetően az ország közepének művészetét tükrözi vissza, „*a lőcsei Krisztus születését ábrázoló szobrainak bizonyossága szerint, még a XV. századbeli klasszikus iskolából kerülhetett ki*”,¹²⁴ márpedig ennek az „iskolának” az emlékei közül „*valamennyit klasszikus formaérzéssel párosuló nemes realizmus s ugyancsak jelentős művészi tartalom jellemzi*”.¹²⁵ A ne-

mes realizmus, a jelentős művészi tartalom, a bensőségesség nemcsak regisztrálhatók Pál mester művein, de éppen ezek teszik lehetővé azok azonosítását – akkor is, ha az attribuálható műből történetesen egy szilánk sem maradt. A beszercebányai plébániatemplom késő gótikus főoltárának szekrényében tudvalevőleg Mária halálának az ábrázolása volt látható, mígnem 1761-ben a templommal együtt a retábulum is leégett. A műről ezen kívül semmit nem tudunk, mégis, hogy „Pál mester műve volt s a ... nagyócsai Mária halála ennek mintájára készült, az valószínű. ... Azok a nemes típusú arcok, amelyeket a lőcsei Krisztus születése csoportozaton láthatunk, jellemezheték beszercebányai főművét is, a Mária halála szoborcsoportozatot. S az itt fölhasznált és a lőcseiekkel rokon nemes típusú arcokkal találkozunk, kevésbbé tartalmas s már ellaposodó formákban a nagyócsai Mária halála domborművén. Épp ezért valószínű, hogy ez az oltár a beszercebányai főoltár mintájára készült és hogy az utóbbi Pál mester műve volt”.¹²⁶

Úgy tűnhet, hogy e szöveget már csak a grammatikai kohézió tartja egyben, és az sem túl erősen. Ez azonban nem így van. A passzushoz ugyanis tartozik két fotó is, melyek talán a fényképész Divald főműveinek is nevezhetők, két szakálltalan férfinak teljes, illetve háromnegyed profilból felvett, egymással szembeforduló feje (11. kép). Az egyik azon két portré közül való, melyet Plank Ibolya katalógusa, mint már említettem, a nagyócsai oltár egyedüli felvételeiként tart számon. A másik annak a felvételnek a részlete, melynek még bizonyára maga Divald által készített kontaktmásolatát Mikó Árpád tette közzé (657. sz.). A katalógus szerint ez 1905-ben készült, négy további felvétellel egyetemben. Az összesen öt fotó közül négy portré vagy félalak (654–657. sz.); a bennünket érdeklő felvétel két pásztorra egész alakban feltűnik még egyszer (658. sz.), ezen kívül a kalapos pásztorról készült még egy önálló félalakos (656. sz.) és egy egészalakos, a katalógusból hiányzó kép.¹²⁷ Ekkor tehát különösen a két pásztorról Divald sok képet készített, és közben nyilván mozgatta őket, hiszen a figurák közvetlen környezete és a képek háttere felvételtől felvételre változik. Éppen ezért hat meglepetésként, hogy a fotók mindkét pásztor – akár egyedül, akár csoportban láthatók a képen – mindannyiszor csaknem ugyanabból a nézetből ábrázolják. Mintha csak a fényképész egy neki „helyesnek” tűnő nézetet igyekezett volna megközelíteni, különböző távolságból, különböző kivágatokban kipróbálni. Ez a kísérletezés nem fejeződött be az exponálással; azon a képen, melyet Divald a csuklyás pásztorról szinte a fénykép elkészülésétől kezdve,¹²⁸ oly sokszor reprodukált, a jobb oldali, az eredeti felvételt ket-témetsző új perem fejezi be a figura ábrázolásának átszellemülését: a kép új jobb alsó sarkában célt talál a pásztor tekintete, céltalan áhítata a kompozíció szerkezetében talál feladatot magának. Nemcsak a két, egymással szinte farkasszemet néző pásztor áhítatának torlódását sikerült ezzel eltüntetni, de a szoborcsoport egészében eredetileg játszott szerepét, mondhatni immanens színpadiságát is. Nem az előtte fekvő, megtestesült Igét sokadmagával imádó pásztor ez már, hanem egy elvont és intim devóció ideáltípusa, mely így tükörképe lehet egy teljesen más hangulatú jelenethez tartozó apostolfigurának. Kettőjüknek nemcsak szimmetriáját, de e szimmetria alapját is kifejezi a két képalírás alliterációja.

Ez a pásztor sokkal inkább ebben a kivágatban értelmezheti Divald elképzeléseit, mintsem a felvétel eredeti állapotán, a másik pásztorral közvetlenül szembeállítva. Divald ezt a felvételt tudomásom szerint egyszer sem közölte úgy, ahogy az volt, sőt már a *Szepesvármegye művészeti emlékei*-ben leretusáltatta róla a má-

1498-ban másodsor nőül. 1501-ben bűnvádi kereset



11. ábra. Imádkozó pásztor a löcsei Krisztus születését ábrázoló szoborcsoportozatban. Pál mester műve. XV–XVI. sz.

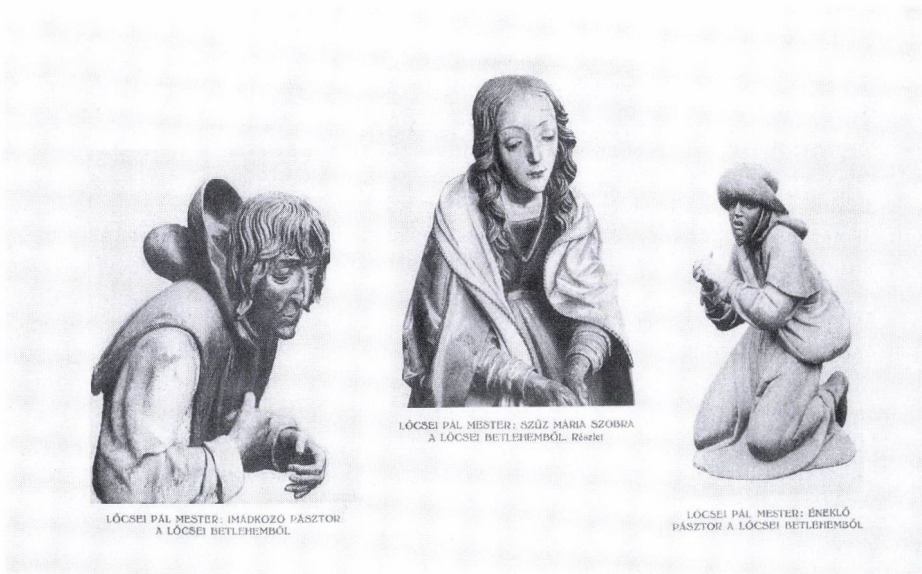


12. ábra. Imádkozó apostol a nagyecsei Mária halála domborművön.

11. Illusztráció Divald Kornél: Zólyom vármegye csúcsíveskori sztránasoltárai című cikkéből, (A Magyar Málnók- és Építész-Egylet közlönye, 1910.)



12. Két pásztor félalakja a löcsei (Levoča) Jézus Születése csoportból. Divald Kornél felvétele, 1905. (675. sz.) Kontaktmásolat.



13. Képtábla Divald Kornél: Lócsesi Pál mester és köre című cikkéhez, (Magyar Művészet, 1928.)

sik pásztornak a képmezőbe benyúló kezét, és bizony a háttér durva kitakarása – aminek részben a szakállas pásztor alakja is áldozatul esett – szintén Divald számára készült, 1928-ban már ebben az állapotban reprodukálta saját felvételét (12–13. kép). Ezt a sorozatot nézegetve egyenesen úgy tűnik, mintha Divald már az exponálásakor számolt volna az ilyen beavatkozásokkal: a 657. számú képen a két pásztor alakjának sziluettje szinte párhuzamos hullámvonalban kerülgeti egymást, és a többi képen is, amennyire a szobrokat objektív-magasságba emelő pad szélessége ezt megengedte, szembetűnő az igyekezet, hogy az egyes alakok lehetőleg minél kevésbé takarják egymást. Többek között ezért tartom félrevezetőnek azt az értelmezést, mely színházi hasonlatokkal magyarázza e csoportképek elrendezését.¹²⁹ Számomra sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy ugyanazért került itt egy-egy lemezre több figura is, amiért Divald az egy-egy falusi templom fala elé hordott tárgyakat is gyakran rendezte egy felvételre: hogy takarékoskodjék az üveglemezekkel és a munkaidővel. Hogy Lócsén mégis annyit fordított mindkettőből a pásztorok portréinak az elkészítésére, inkább interpretációs alkalom, mintsem ellentmondás. A szobornak az adott jelenetes összefüggéstől a fényképen keresztül a nyomtatott reprodukcióig vezető útja a dramatizáláshoz képest éppen fordított: *narrative to icon*.

A nagyócsai apostol-arcképben is ezt látom megerősítve. Ezt a képet még nehezebb lehetett felvenni, mint a lócsieket: nagyon magasra, illetve közvetlenül az oltárszekrény mellé, ahhoz részütosan állítva kellett elhelyezni a fényképezőgépet. A kivágat itt különösen szűk – ez volt az egyetlen módja annak, hogy a dombozmű szomszédos figuráit a lehető legnagyobb mértékben ki lehessen a képmezőből rekeszteni. Az apostol a lócsesi pásztorhoz hasonlóan a képmező előtte fekvő

alsó sarka felé fordítja az arcát. Aligha van a figura fal felé (önmagához képest tehát oldalra) erősen megdöntött fejének még egy nézete, melyből ehhez a kompozícióhoz hasonló létrehozható. Egy olyan intim, mondhatni bensőséges ábrázolás jött így létre, melyről aligha lehet ráismerni a feldúlt szereplőkkel telezsúfolt, mozgalmas szekrénydomborműre. Ha valami teátrális, akkor ez a relief az – míg a fénykép a rajta látható apostol eredeti szerepétől, egyúttal imájának konkrét alkalmától vonatkoztat el. Ehhez az eredményhez nemcsak a kameraállást kellett gondosan megválasztani, de a felvétel tárgyát is: a profilportrén megörökített apostol Mária mellett (nemde bár ő volt a másik, akit Divald lefotografált) a hevesen gesztikuláló vagy egymással társalgó alakokból összeállított jelenet egyetlen szereplője, akiről legalábbis elképzelhető, hogy csakugyan imádkozik.

Divald ugyan az általa kiemelt „típusok” bensőségességének vagy nemességének fogalmát soha nem teszi elemzés tárgyává, mintha e jelzőket ugyanúgy használná, mint a „széles kezelés” ideáját. A fentiek után mégis valószínűbbnek tűnik, hogy ezúttal többről van szó – valamiről, ami ismét csak a tudományosság közegén kívül le lehetett adekvát megfogalmazásra: Vitus mestert mise közben „*Borbálának áhitattól valósággal átszellemült, finom vágású, keskeny arca szinte megbabonázza. A leány mélységesen ragyogó kék szemét a diadalmasan égnek emelt szent ostyára szegezte. S miközben a többiek mind a padok pulpitusára roskadva lehajjták fejüket és mellüket verik, ő Istenébe vetett határtalan bizalommal nézi a titkok titkát. Tiszta lelke, mint hegyek ormán a frissen hult hó, úgy ragyog, tükröződik a fiatal teremtés mosolygó szemében, mintha meg is értené. Vitus mester szívében egymás után hatalmasodnak el az indulatok. Úgy érzi, kontár volt, amikor az új oltár főalakjának arcára mennyei derűt akart varázsolni. Mintha csak most látná, hogy mi az igazi áhitat*”.¹³⁰

Nemcsak a besztercebányai főoltár attribúciójának írott és képi érveivel állítható párhuzamba ez a passzus, nemcsak a Divald művészettörténeti főművének szánt *Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai*-val, nemcsak a sokéves topográfusi munka tulajdonképpeni eredményeivel, hanem – mondhatni jellemző módon – kezdetével is, azzal, ahonnan a Divald-fotók mostani elemzése is kiindult: Borbála mintha csak a bártfai Jézus születése-oltár anygalkáinak „eleven mintája” lenne. Az áhítat által megnesesített típusokat Divald minden művön felfedezte, amit hajlandó volt az ország közepéről eredeztetni, a galgóci Születés-domborműtől a tájói Szent János-tálon és a bártfai Szent Kereszt-oltáron keresztül egy igen gyenge és nyilvánvalóan középkor utáni Pieta-domborműig a csütörtökhelyi templomban. Ne tévessze meg az olvasót az anekdotikus keret, és ne tévessze meg az alkotó szubjektum főszerepe sem Divald művészettörténeti írásaiban. Ami Pál mester műveinek „nemességet” kölcsönöz, egyszersmind ami Pál mester közvetlen hatását felismerhetővé teszi, nem személyes tulajdonság. A szobrász minél inkább hasonul Magyarország közepének „klasszikus iskolájához”, annál inkább lesz önmaga. Divald emberképe nemcsak nélkülözi az individualitást, de egyenesen antiindividualis. Bár ez számunkra elsősorban a stíluskritika immanens alapelveivel való kollíziója miatt érdekes, ne menjünk el észrevétlenül ennek az emberképnek az aktuálpolitikai tartalma mellett sem: amennyire érthető a Freud és általában a pszichológia iránti lelkesedés, valamint ennek tükröződése a művészettörténetben, az esztétikában Kenczlernél és barátainál egy alapvetően emancipatórikus jövőkép háttére előtt, úgyannyira megfelel Divald antiindividualizmusa egy olyan társadalomképnek,

melyben a jövő nemcsak elkezdődött, de már véget is ért – lett légyen szó akár a nemzetiségek, akár a művészet, akár az egyén emancipációjáról.

A művészet és az egyén emancipációját is prognosztizálta Kernstok Károly egy 1912-es írásban: az állammal és az egyházzal szemben van szükség erre, állítja, a művészetnek nem stabilizálnia kellene politikához és világnézethez kapcsolódó érzületeket, hanem éppen folytonosan kérdésessé tennie. Mikor a művészetnek Egyiptomban játszott szerepéről beszél, alig leplezetten saját korának egyházi művészetét írja le: „Az utolsó ítélet nagyszerűen fegyelmezett, de kellett, hogy a művész azt mindenki számára érzékeltesse, megörökítse. Ezzel a művészek által kiváltott esztétikai erővel tudták a tételes erkölcsöt a néppel elfogadtatni, tudták a népet a gondolkodás nélküli alázatosságban tartani s uralmukat biztosítani”. A jelenség azonban ennél szélesebb körű: „A budhaszobroknak, tanagráknak, a Szűz Mária képeknek nagy szocializáló erejük van. ... A művészetben rejlő szociális erő kihasználása pedig mindaddig államférfiúi bölcsesség jele, míg valamely szociális alakulást egy központi szerv irányít. Ez a központi szerv nálunk is kezdi felismerni azt az óriási szociális erőt; valószínűleg az egyház régebben elért sikerein okulva. A tételes erkölcsöt osztálynacionalizmussal kombinálva a művészi erőt bizonyos etnikai jelenségek feldolgozására irányítja, hogy a szalmafödeles ház s a gatyá ábrázolásával szolidaritást ébresszen azokban, kik a társulás határait nagyon korlátoltan látják s az emberiség nagy szolidaritásáról még nincs sejtelmük. Ezeknek a tömegeknek a leigázására, gondolatátgúlásuk visszatartására minden esztétikai erőt ilyen nemzeti művészet termelésére akarnak fogni. S előttük minden nemzeti, legyen az barokk vagy gótikus, csak megszokott forma nyelven beszéljen s csak ne legyen új szociális vagy etikai eszméknek hirdetője”.¹³¹

Ha Kernstok, tegyük fel, direktte azt állította volna, hogy a *Magyarország csúcs-úveskori szárnyasoltárai*-nak két kötete a fennálló társadalmi és kulturális viszonyok konzerválását vagy néhány évtizeddel korábbiak restaurálását szolgálja, erre Divald valószínűleg inkább büszke lett volna. Ő maga semmivel sem becsülte kisebbnek tevékenysége politikai jelentőségét, mint Kernstok tette volna, sőt ő pályatársai és önmaga tevékenységének a reálpolitikában is mérhető hatást tulajdonított.¹³² A modern egyházművészet problémájának és a művészettörténetnek az összekapcsolása azzal a tanulással járt, hogy ezt nem szabad csak a publicisztikai tevékenységére vonatkoztatnunk; és ugyanehhez művészettörténeti írásain belül is találunk fogódzót. Divaldnál ugyanis egy-egy szobor kifejezésének nemessége (ellentétben például Ruskinnal) nem pusztán metafora. A háttérben álló elmélet gyakorlati alkalmazásának több példájával találkoztunk eddig is, most azonban lássuk vegyítetlen formában: „Nálunk letűnt századaink folyamán a német, olasz, vagy a franciához fogható fejlett városi élet nem volt. A művészi izlés irányításában mindig a királyi udvar, a főpapok és főurak jutottak szinte kizárólagos szerephez. ... Az arisztokratikus finomult izlés s az előadás előkelősége jellemzi régi művészetünk mintaszerű emlékeit, különbözeti meg ezeket a nem kevésbé kiváló, de felfogásukban nyárspolgárisabb, előadásukban nyersebb németországi munkáktól. S minthogy városainkkal többnyire atyafiságos viszonyban voltak s a legtöbb falusi templomnak is ők voltak a patrónusai, nagyuraink révén ennek az arisztokratikus művészetnek alkotásai az ország legelrejtettebb zugaiba is elkerültek”.¹³³ Annak, hogy Divald felfedezését ebben a formában a nagyközönséggel osztotta meg, míg a szakmai közönség színe előtt mindig csak kiindulópontként használta, a legkézenfekvőbb magyará-

zata, hogy azt végig magától értetődőnek tekintette. Valószínűleg el sem tudta képzelni, hogy ezt a látomást felkészült szakember jó szándékkal kétségbe vonja – így eshetett, hogy amikor ez mégis megtörtént, Divald azonnal elvitatta a felkészültséget és a jó szándékot is. Számára nem is volt lehetséges Magyarországot másként szemlélni, mint azt a politikai tájat, melyen centrum és periféria viszonya nemcsak egy nép természetes uralmát jelenti a többen, de egy egyházét és egy társadalmi rétegét is. Ebben az értelemben nemcsak a jernyei kert képe és nem is csak a ménhárdi harangtoronyról készített felvétel, de bizonyos értelemben¹³⁴ a műtárgy-reprodukciók is *politikai tájképpé* válnak: kiragadott részleteivé annak az egésznek, motívumaivá annak a peregrinációnak, melyet hagyományosan topográfiai útnak nevezünk, és melynek során a „semmiből”, úgyszólván faluról falura haladva bontakozik ki egy terület transzcendens profilja az épített és a természetes környezetben, faragott és eleven arcokban.

Leszerelés

Ki volt hát Divald Kornél? A tudomány hangyaszorgalmú munkása vagy gátlástalan törtető, naiv széplélek vagy *csak* politikai komisszár? Súlyos hibába esnénk, ha ezt a kérdést komolyan tennénk fel. Nemcsak azért, mert ebben a megfogalmazásban a dilemma alighanem hamis. Hanem azért is, mert a válasz nem ránk tartozik – nem feladatunk Divald fölött, az ember fölött sem ítélni, sem apológiát írni róla. És hogy az utóbbi ímhol megtörtént, azt aligha volna bölcs az előbbivel kompenzálni. Az apológia elkövetése óta azonban eltelt már némi idő, következmények is mutatkoznak, és ezekből lehet, nézetem szerint kell is tanulságokat levonni.

Bár Divald kutatói tevékenysége 1918-cal – mint az OMvH kötete már címével is jelzi ezt – lényegében lezárult, hatása szempontjából mégsem elhanyagolható a munkásságából még hátralevő bő egy évtized. Annak, hogy a Magyarország művészetéről írt különféle összefoglalók szinte mind erre az időszakra esnek, és hogy a *Magyar Művészet*-ben megjelent egy-egy közleménye is szinte csak korábbi téziseit fogalmazza újra, valószínűleg nem az a magyarázata, hogy új ismeretek keresésére ekkor nem volt lehetőség – Divald új munkahelyén, a Nemzeti Múzeum Régiségtárában bőven nyílt volna erre alkalom. Sokkal inkább az, hogy erre szükség nem volt. A Felvidék késő középkori művészetének az a képe, melyet Divald az 1910-es évek elejére lényegében már kidolgozott, változtatás nélkül kielégítette a téma iránti, a háború után megváltozott érdeklődést. Aligha véletlen, hogy 1921 decemberében, amikor a MOB „*a műemlékek fényképeiből és hasonló tárgyú festményekből ... 4 nyelven kiadandó ismertető füzet*” összeállításába fogott, Divald közreműködésével is számoltak: „*Kegyeskedjék a főlőmagyarországi szárnyasoltárok (fafaragás stb.) anyagánál egy olyan sorozatot összeállítani, amelyek az alájuk írott rövid ismertetésekkel lehető teljes képet adnának e művészeti ágról, valamint egy féltnyi összefüggő szövegrszrt, a mely – mondanom sem kell – oly szellemben legyen tartva, hogy integritási harcunk támogatására legyen alkalmas. ... Szó van a német blaue Bücherek mintájára egy ugyancsak 4 nyelven kiadandó kiadványosorozatról is, a melyben Divald úrnak a szárnyas oltárokról szóló cikksorozata [a Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai] – a mai idők szellemében e cél érdekében*

rövidítve és némileg módosítva – a kész klisék felhasználásával helyet kapna”.¹³⁵ Hogy miféle változtatásokra lett volna szükség, azt nem tudjuk, mert a vállalkozás nem valósult meg. Hogy nem sokra, az a későbbi összefoglaló művek alapján feltételezhető, melyek az idézetben említettekhez hasonló célok szolgálatában állottak, és melyek megfelelő része a korábbi, tudományosnak szánt írások egyszerű rekapitulációja. Nemcsak az angol nyelvű kötetre gondolok,¹³⁶ de az 1927-ben megjelent *Magyarország művészeti emlékei*-re is, melynek „a Királyi Magyar Egyetemi Nyomda” által aláírt, a belső címlap elé kötött ajánlása szerint „Minden művelt magyar ember tudatába bele kell égetni e könyvnek képeit és szövegrészét. ... Igazolják azt, hogy a magyar nemzet a Kelet és Nyugat mesgyéjén nemcsak fegyverrel, de a művelődés tárgyi valóságaival is megállotta mindenkör helyét. Jövátételre vár tehát az az igazságtalan határozat, mely nemcsak a vérünk hullásával szentelt földet, de a magyar alkotóerő nagybecsű dokumentumait is elvette tőlünk s olyan idegen kezekre juttatta, amelyeknek ahhoz semmi közük”.

Ugyanekkor Divald szerepe nemcsak a nagy nyilvánosságban nőtt meg, de a művészettörténet-íráson belül is. Nemcsak a számos divaldi motívumot továbbfejlesztő Gerevich Tiborra, és nem is csak az ő – Divaldénál sokkal nagyobb – közvetlen hatására gondolok, hanem még inkább arra az 1930 körül ismertté váló generációra, mely hevesen szembefordult Divalddal. Amikor Péter András, Genthon István vagy Kampis Antal Magyarország késő középkori művészete reális képének feltárását tette céljává, ezt nagyrészt Divald elképzeléseinek tételes cáfolatával gondolta megközelíthetőnek. Ellentétben a Divald fejtegetéseit a maguk egészében elvető Kenczler Hugóval, vagy a Divaldot félvállról vevő Éber Lászlóval, ennek a nemzedéknek a képviselői – a terület ma is ápolt kutatástörténeti hagyományának megalapozói – Divald válaszaival vitázva óhatatlanul is elfogadták a kérdéseit, a kérdésekben foglalt kiindulópontjait, észrevétlenül is számos divaldi motívumot mentettek át immár valóban tudományos közegbe.¹³⁷

Amikor ma Divald Kornélról beszélünk, akkor alig lépünk túl azokon a kereteken, amelyek ebben az időszakban, a húszas és a harmincas években rögzültek; a rajongók maroknyi és a szkeptikusok népesebb taborára egyaránt vonatkozik ez. Azt a Divaldot, akinek valóban, akár büszkén, akár kelletlenül az örökében állunk, ma nem ismerjük; a történeti személyt eltakarja az ember. Úgy gondolom, mindannyiunk érdeke, hogy ez az állapot megváltozzék. Ennek csak egyik oka az, hogy a specialisták, Divald elsődleges örökösei a mai napig és a legkézzelfoghatóbb részproblémáig lehetően, öntudatlanul is egy sor olyan – gyakorta a választ is magában foglaló – kérdést tartanak a napirend élén, melynek ilyen fontossága csak Divald gondolatvilágán belül volt érthető. A szaktudósok ma is azonnal lecsapnak, ha csak a legcsekélyebb – és végül csalókéának bizonyuló – nyomot észlelik, mely Buda késő gótikus képzőművészetének megismerésével kecsegtet. Még különösebb, hogy a Stoss-kérdés, számos plasztikai műtéten keresztülvén, még mindig létezik: ha a 15. század legvégéről vagy a 16. első negyedéből a Felvidéken valamely szobor stílusának kapcsolatai kerülnek szóba, az első viszonyítási pont legtöbbször ma is Veit Stoss, és e figurák sokszor valószínűtlenül magabiztos datálásainak rendjében – mely a hatvanas évek végén megtörtént kanonizálása óta oly keveset változott – ugyancsak Stoss oeuvre-jének időrendje volt a mérce.

Divaldról alkotott képünk revíziója azonban nemcsak a késő gótikus képzőművészet kutatóinak érdeke, erre közvetve éppen a Műemlékvédelmi Hivatal kiállí-

tása és kötete hívta fel a figyelmet. Tegyük hozzá, hogy a vállalkozás egy már évek óta stabil, részben éppen az OMvH által patronált Divald-dömpinget¹³⁸ teljesített ki, ellátva azzal is, ami mindeddig hiányzott: a modern tudomány hitelesítő bélyegével. Kerny Terézia a könyv 26. oldalán a *Felvidéki séták*-ról így ír: „Rómer könyve [a Bakony] egykor nagy hatással volt a magyar régészeti és művészettörténeti diszciplína kibontakozó módszertanára és egyúttal burkolt politikai tartalmat is hordozott az 1860-as évek Magyarorszáján. Ugyanilyen jelentőségű lett Divald beszámolója is, mert az ország történetének egyik tragikus időszakában tartotta ébren, mindenféle politikai szélsőségektől mentesen a nemzet emlékezetét”. Felvetődhet persze a kérdés, hogy egy háromnegyed évszázaddal ezelőtt megjelent írás esetében mik az ismérvei a politikai szélsőségeknek. „»Turpe est ignorare ea, quae contingere domi«. Nem szép dolog elhanyagolni, ami a magunké”¹³⁹ – ha a katalógusból idézett mondat azt jelenti, hogy a *Magyarország művészeti emlékei*-nek eme, az „Ajánlás”-ra rímelő szentenciája, vagy a *Felvidéki séták* számos olyan, jóval markánsabb motívuma, melynek politikai tartalma a mai olvasó számára már nem nyilvánvaló, a húszas évek közepén a Magyar Királyság sajátos politikai palettáján belül nem számított szélsőségeknek, ha azt jelenti, hogy méltánytalan volna Divaldot ma (akár 1999-ben, akár e recenzió kéziratának befejezésekor, 2002 januárjában) magától értetődő értékekkel szembesíteni, akkor hajlok az egyetértésre. Ha ennél többet is jelent, akkor nem. Az ugyanis, hogy egy-egy írásmű miféle politikai tartalmat nyer, midőn egy-egy emlékezet ápolásában részt kap, az nemcsak az adott írásművön, hanem legalább annyira az adott emlékezetten és annak közegén, változó evokatív erején, végső soron az olvasón is múlik. Ez, úgy tűnik föl, világos volt Plank Ibolya számára, aki a *Felvidéki séták* új kiadásának utószavát – a katalógusból vett idézethez meglepően hasonlóképp fogalmazva – így zárta: „A *Felvidéki séták* újabb kiadásával jól forgatható útikönyvet is adunk az ide látogatók kezébe, akik mai szemmel, de patinássá érett és máig érvényes útleírással kezükben tehetik meg maguk is Divald Kornél felfedező utazásait. Ahhoz szintén lehetőséget nyújt e könyv, hogy politikai szélsőségektől mentesen olvassunk a századeleji Felföld kultúrájáról és műveltségi viszonyairól egy olyan ember tollából, akit szülőföldje elvesztése sem foszthatott meg attól a belső kötelességtől, hogy megkezdett munkáját befejezze”.¹⁴⁰ Ő tehát nemcsak Divaldot jellemzi, de egyúttal – előre, látatlanban – a mai olvasót is feloldozza az olvasás közben lelkében gerjedő gondolatok súlya alól.

Első pillantásra tán kételkednék, valóban ma is jól forgatható útikönyv lenne a *Felvidéki séták*, pedig hogy csakugyan így van, az az új kiadás megjelenése óta eltelt időben kézzelfoghatóvá vált. 2000-ben jelent meg Ludwig Emil *Felvidéki műemlékhalauz*-a, és ebben tényleg lépten-nyomon Divald 1925-ös könyvéből vett idézetekkel találkozunk; mint a bevezető fejezetből megtudjuk, nemcsak a könyvhöz, de a benne megörökített kirándulásokhoz is a *Felvidéki séták* adtak ihletet.¹⁴¹ A mű, melynek politikai tartalma a legkevésbé sem burkolt, idézi a *Magyarország művészeti emlékei*-ből ugyanazt a passzust, amelyet fentebb én is, majd pusztán ennyit tesz hozzá: „Ennél többet én sem akarok mondani. De kevesebbet sem”. Amikor először átlapoztam, bevallom, nem elsősorban mellbevágó dilettantizmusa ébresztett bennem nyugtalanságot, és nem is a szinte minden bekezdésben zabolátlanul feltörő szlavofóbia, hanem a bevezető fejezet címe – „A »szentek fuvarosa« nyomában” – és rögtön az elején az a két mondat, mely legitimitást, a szaktudomány által jóváhagyott hitelt hivatott kölcsönözni – az itt „az egykori Felső-Magyarország régi

művészetének legkitűnőbb kutatója”-ként bemutatott – Divald sétái sajátos imitációjának és e séták bizony pontosan megérezett politikai tartalma megelevenítésének: „A szerző neve és munkássága máig szinte csak szakkörökben ismert, pedig igazán méltó a nagyobb figyelemre és megbecsülésre. (Az 1925. évi kiadás után 1999-ben végre újra megjelent a Felvidéki séták, s egy tekintélyes monográfia is Divald műemléktopográfusi és -fotográfusi munkásságáról, A »szentek fuvarosa« címmel.)” Hogy a „szakköröknek” a Divald-dömpingre nyomott hitelesítő bélyege milyen jelentőséggel bír, arról ennél szemléletesebb tanúságra nincsen szükség. Hogy azonban e hatás eléréséhez kevesebb is elég, hogy a kicsiny kiállítás is – melynek rendezése messzemenően megfelelt a katalógus szerkesztési elveinek – betöltheti azt a szerepet, amit egy „tekintélyes monográfia”, az azok számára válhatott világgossá, akik voltak olyan bátrak, és annak idején belelapoztak a vendégkönyvbe.

Félreértés ne essék, a kiállítás és a könyv fogadtatásának idézett eseteivel szemben, ami azok irányát illeti, a kifogásom magán jellegű. Amiatt azonban recenzióként panaszkodom, hogy egy szaktudományosnak induló vállalkozás egyáltalán és előre nem látott módon játékszerévé válhatott egy egészen más erőternek. Úgy vélem, hogy ezt elsősorban a túlnyomórészt apologetikus hangvétel és az egyöntetűen apologetikus szerkesztés, a jernyei idill előmlése, a Divald-nak állított feliratozatlan piederstál tette lehetővé. És a probléma átível Divald feje fölött. Ha ugyanis száz éves szövegek és fényképek „most egy történetileg létrejött egész stabilimentumává válnak, rendfenntartókká, melyeknek a történeti változatlanyságot a feladatuk megszentelni”,¹⁴² ha műtárgyak valaha volt értelmezéseinek recepciója az akklamációra szűkül, ha tehát a historiográfia végrehajtja saját tárgyán ugyanazt, amit – nem egyedül – Divald Kornél a műtárgyakon hajtott végre, akkor szembe kell néznünk azzal, hogy a tárgyak értelmezéseinek politikai aktualizálása *magukat a tárgyakat is* aktuálpolitikai szereppel ruházza fel. A Divald-életmű recepciójának a kiállítás és a könyv tevékeny asszisztenciájával lejátszódott megélénkülése mentén pontosan ez történt.

Mikor a könyv megjelent, talán nem volt művészettörténész, aki azt erre a lehetőségre tekintve kifogásolhatónak vélte volna, akinek szemében felrémlettek volna a kockázatok – az azóta megérett tanulságok így mindannyiunkat egyformán érintenek. Azzal a kérdéssel állunk szemben – néhány kiemelkedő életmű még nem mentesít az alól, hogy föltegyük –, mely eddig, úgy látszik, ránk vonatkozóan is csak számunkra volt a legkevésbé sürgető¹⁴³: át tudja-e látni ma a magyar művészettörténet-írás saját feladatait önnön autonómiájának megőrzésében, vagy ellenkezőleg: védtelen olyan törekvésekkel szemben, melyek politikai funkciót igyekeznek adni a művészettörténész tárgyának, produkciójának, sőt – akár aktív részvétele nélkül – személyének is? Ameddig pedig ez a kérdés képes nyugtalanítani bennünket, addig kérdéssel – alkalmasint Bertolt Brecht kérdésével – kell válaszolnunk:

*Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*

JEGYZETEK

- ¹ DIVALD Kornél: Felvidéki séták. Budapest [1925], 102.
- ² DIVALD Kornél: Szinyei Merse Pál. In: Magyar Szemle 17 (1905), 32.
- ³ Ez a recenzió, nem titok, nemcsak párhuzamosan, de szoros közelségben is készült Mikó Árpáddal (annak könyvészeti adatait ld. a 6. jegyzetben). A félig-meddig közös munka számos közös gondolatot és legáltalában ugyanannyi véleménykülönbséget is felszínre hozott. Az alábbiakban mind az egyik, mind a másik csoport példának regisztrációjáról lemondok – egyetlen kivétellel. Mikó Árpádon kívül a kézirat első változatát Csáki Tamás és Rostás Péter olvasta el, ami azon nem egy változtatást tett szükségessé. A hálát, melyet mindhármuk iránt érzek, örökítse meg ez a lábjegyzet.
- ⁴ DIVALD Kornél: A bártfai szobrásziskola, I–II. In: Magyar Iparművészet 1 (1897–1898), 102–106, 201–207.
- ⁵ Nem vonatkozik ez Grotte András tanulmányára, ez azonban Divald topográfiájának mostani használhatóságáról szól, a történeti Divald iránt nem érdeklődik.
- ⁶ MIKÓ Árpád: A „szentek fuvarosa”. Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és képei. ... [recenzió] In: Művészettörténeti Értesítő 50 (2001), 351–352.
- ⁷ Ennek ellenkezőjét, az antedatálást hasonló módszerrel – magától értetődő módon – nem lehet kimutatni. Úgy tűnik azonban, hogy erre is van példa: a 125. oldalon reprodukált, itt 1904-re datált felvétel (9. sz.) előterében Divald két kislánya látható, akkori életkoruk alapján a kép mintegy tíz évvel később készíthetett.
- ⁸ DIVALD Kornél: Magyarország művészeti emlékei. Budapest 1927, 111.
- ⁹ HENSZLMANN Imre: Jelentés a bányavárosokba 1865-ben tett régészeti kirándulásról. In: Archaeológiai Közlemények 7 (1868), 18.: „Besztercze régiségei közt három érdemel kiváló figyelmet, az olajfakertet előadó szobrászati mű, sz. Borbála oltára és a keresztelő medencze. Az elsőnek birjuk fényképét, melyet Sztraka és Würsching készítet, ugyan e két photograph késznek nyilatkozott az oltár és a keresztelő medencze fényképészére is.”
- ¹⁰ IPOLYI Arnold: A besztercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása. Budapest 1878, 104; SZUMRÁK Pál: Az „Olajfákhegye” Besztercebányán. In: Archaeológiai Értesítő Ú. F. 9 (1889), képtábla a 218. és a 219. oldal között.
- ¹¹ Országos Műemlékvédelmi Hivatal (a továbbiakban: OMvH), Könyvtár, a Műemlékek Országos Bizottságának iratai (a továbbiakban: MOB Iratok) 1901/130., 1901/179., 1901/276., 1901/426., 1902/71., 1902/185., 1902/314., 1903/68.
- ¹² MOB Iratok 1899/272.
- ¹³ DIVALD Kornél: A Múcsarnokban. In: Élet 12 (1921), 92.
- ¹⁴ YBL Ervin: Szinyei Merse Pál és a magyar tájképfestészet. In: Magyar Művészet 2 (1926), 14.
- ¹⁵ DIVALD Kornél: A mester halála és temetése. In: Szinyei emlékkönyv. h. és é. n., 134.
- ¹⁶ DIVALD i. m. (1. j.), 185–186, a Matica Slovenskát, illetve a Muzeálna slovenská spoločnosť-ot ért gáncsokat bírálva. Vö. azonban a *Felvidéki séták* egy másik helyét (179), ahol a szlovákság egységes nemzet voltát vitatja.
- ¹⁷ BONITZ Ferenc: Gróf Zichy Nándor. Élet- és jellemrajz. Budapest 1912, 234–238, 452–453.
- ¹⁸ VÁRDAI Béla: Divald Kornél pályakezdése. (Különlenyomat a Szent István Akadémia Értesítője 1940. évi XXV. kötetéből.) Budapest 1941, 10. Vö. Cornélius: Az első műtárlat Pesten. In: Magyar Szemle 4 (1892), 570. (Ennél az írásnál, melyet Várdai a legelsőnek nevez, csak egy korábbi ismerék: Cornélius: Ünnepi számok. In: Magyar Szemle 3 [1891], 169–170.) Bonitz Ferencről vö. DERSI Tamás: A századvég katolikus sajtója. (Irodalomtörténeti Füzetek, 81) Budapest 1973, 176–177. Divald első novelláskötetéről írt recenziója: Alkotmány 1896. szeptember 25, 11.
- ¹⁹ BONITZ i. m. (17. j.), 487–505.
- ²⁰ Csupán egy példa, mely azért különösen érdekes, mert esete annak is, milyen közvetlenséggel hajlik át Divaldnál a művészettel való foglalkozás politikai tartalommal is bíró állásfoglalásokba: Munkácsy *Ecce*

homo-ján „tömeget festett, melynek minden egyes alakját úgy karakterizálni, a mint azt a reneszánsz kori német realisztikus festők tették Golgotha-képeiken, hiba lett volna a vásznán; így azonban negyven-ötven főnyi plasztikusan megrajzolt tipikus alak oly benyomást tesz ránk, mintha az egész zsidóság ott tolongana előttünk, halált kiáltva a Messiásra, a ki fajának bűneit szemére vetette, vérig sértvén azt szavai igazságával. ... A szellem, mely művét áthatja, ugyanaz, mint az evangelistáé, ugyanazon érzelem gerjeszti lelkünket, mint a Biblia s ezért e kép igazi vallásos festmény.” – DIVALD Kornél: Milleniumi képzőművészet, IV. In: Magyar Szemle 8 (1896), 251. Mindazonáltal az Élet-et Divald tiltontúl „modern”-nek és megalkuvónak találta: Divald Kornél levele Koronghi Lippich Elekhez, 1917. december 27. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár (a továbbiakban: OSzK), Levelestár.

²¹ PINTÉR Kálmán: Újabb elbeszélő irodalmunk. In: Katholikus Szemle 11 (1897), 243–244; VÁRDAI Béla: Katholikus irodalom. Budapest 1921, 25; WERGER Márton: Tarczai György. Székesfehérvár 1937, 3–7.

²² DERSI i. m. (18. j.), 161–171; vö. GALÁNTAI József: A harcos egyház fegyverkezése. Katolikus irodalmi és sajtó-akció Magyarországon az első világháborúig. In: Világosság 8 (1967), 152–157; SZABÓ Miklós: Új vonások a századfordulói magyar konzervatív politikai gondolkodásban. In: Századok 108 (1974), 3–73; GERGELY Jenő: A politikai katolicizmus Magyarországon (1890–1950). Budapest 1977, 5–147.

²³ Vö. DIVALD i. m. (1. j.), 194–195. Az ott felcíszert Griger Miklós az 1925-öt megelőző években a „szélső-keresztényszocialista” csoport egyik vezéralakjaként volt ismert (GERGELY Jenő: A keresztényszocializmus Magyarországon, 1903–1923. Budapest 1977, 155). 1920-ban az első numerus clausus-törvény kezdeményezői és fogalmazói között lépett fel (uo., 264), a bethleni konszolidáció után pedig ismét a szalonképességtől jobbra, Gömbös Gyula Fajvédő Pártjával szövetségben találta magát (uo., 172).

²⁴ DERSI i. m. (18. j.), 164, 167, 169.

²⁵ VÁRDAI i. m. (18. j.), 9.

²⁶ MIKÓ i. m. (6. j.), 344–345. Magam azonban úgy vélem, hogy ebben az időszakban

a kultuszminisztérium tevékenysége nem mutat olyan egységes képet, mely lehetővé tenné valamilyen hivatalos program használatát akár Divald értelmezésének támpontjaként.

²⁷ DIVALD i. m. (4. j.), 207.

²⁸ Az 1896. évi november hó 23-ára hirdetett országgyűlés képviselőházának naplója, IV. Budapest 1897, 340. (1897. március 5.) Divald közleményének első fele 1897 decemberében, a második 1898 márciusában jelent meg. Ugyanerre a beszédre utalt egy másik alkalommal: „A magyar művészek keresik föl leggyéribben a párisi két Szalónt s azt hiszem, így nem igen fogják teljesíteni azt a feladatot, melyet a képviselőház múlt évi budgetvitája alkalmából egy kiváló politikusunk kifejtett, mondván, hogy nyelv tekintetében elszigetelt nemzet lévén, első sorban képzőművészeink feladata a magyar névnek külföldön becsületet szerezni” – DIVALD Kornél: A művészi Páris. In: Magyar Szemle 10 (1898), passim, itt: 123.

²⁹ Györgyi Kálmán levele Divald Kornélhoz, 1904. június 23. OMvH Könyvtár, K-1626: Divald Kornél vegyes iratai, iratszám nélkül; TARCZAI György [DIVALD Kornél]: A soóvári csipke. In: Magyar Iparművészet 7 (1904), 108, 117–124; Divald Kornél levele Koronghi Lippich Elekhez, 1904. október 13. OSzK Levelestár; Györgyi Kálmán levele Divald Kornélhoz, 1904. október 22. OMvH Könyvtár, K-1626: Divald Kornél vegyes iratai, iratszám nélkül; Divald Kornél levelei Koronghi Lippich Elekhez, 1908. április 13. és 1910. július 9. OSzK Levelestár; DIVALD Kornél: A magyar csipke jövője. In: Magyar Iparművészet 15 (1912), 258–262, 266–269; Divald Kornél levele Koronghi Lippich Elekhez, 1918. április 7. OSzK Levelestár; DIVALD Kornél: A magyar csipke. In: Élet 10 (1918), 770–773.

³⁰ Divald Kornél levele Koronghi Lippich Elekhez, 1904. október 13. OSzK Levelestár: „Van e csipkék közt egy, a melyet régi soóvári motívumokból magam komponáltam s kompozícióm után egy soóvári asszonny vert. Többfelé mutogattam e csipkét s mindenkinek nagyon tetszett, mindenki úri női ruhák díszítésére alkalmasnak tartja”. Alighanem Divald művei azok a rendkívül gyámoltalan csipkék, amelyeket 1912-ben a Magyar Iparművészet-ben a 269. oldalon, a 242.

- képen közölt „*Régi szepességi mintára vert modern soóvári minták*” felirattal.
- ³¹ Stefan MUTHESIUS: Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 26) München 1974, 51, 137.
- ³² Jacob von FALKE: Die nationale Hausindustrie. In: Uő.: Zur Cultur und Kunst. Wien 1878, 285–327; R[udolf] EITELBERGER: Zur Frage der Hausindustrie mit besonderer Berücksichtigung österreichischer Verhältnisse. (1880) In: Uő.: Gesammelte kunsthistorische Schriften, III. Wien 1884, 173–188.
- ³³ KRESZ Mária: A magyar népművészet felfedezése. In: Ethnographia 79 (1968), 1–32.
- ³⁴ Geőcze Sarolta fordította a *Velege kövei*-t, és kivonatolta a *Modern Painters*-t, valamint a *Seven Lamps of Architecture*-t: GEŐCZE Sarolta: Ruskin élete és tanítása. Budapest 1903; vő. Uő.: A konzervativizmus és a keresztény szocializmus. In: A társadalmi fejlődés iránya. A Társadalomtudományi Társaság által rendezett vita. (A Huszadik Század könyvtára, 8) Budapest 1904, 67–85; MONA Ilona: Geőcze Sarolta, 1862–1928. In: Tanulmányok, cikkek a fővárosi gyermekvédelem köréből 57 (1992), 163–176.
- ³⁵ Ld. Jászi Oszkár recenzióját Geőcze monográfiájáról: Huszadik Század 9 (1904), 154–156; JÁSZI Oszkár: Művészet és erkölcs. (Társadalomtudományi Könyvtár, V) Budapest 1904, 251–257. Vő. még LÁZÁR Béla: Ruskin. In: Uő.: A tegnap, a ma és a holnap. Kritikai tanulmányok, II. Budapest 1900, 1–30; GELLÉR Katalin–KESERŰ Katalin: A gödöllői művésztelep. Budapest 1987, 21–32.
- ³⁶ DIVALD i. m. 1904 (29. j.), 119–120.
- ³⁷ VÁRDAI i. m. (18. j.), 15.
- ³⁸ DIVALD i. m. (1. j.), 8.
- ³⁹ DIVALD i. m. (1. j.), 85; vő. még Schönherr Gyula levelét Divald Kornélhoz, 1904. július 25. OMvH Könyvtár, K-1626: Divald Kornél vegyes iratai, iratszám nélkül (idézi Kerny Terézia a 12., illetve Plank Ibolya a 96. oldalon).
- ⁴⁰ A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium levele Divald Kornélhoz, 1904. szeptember 25. OMvH Könyvtár, K-1626: Divald Kornél vegyes iratai, iratszám nélkül. Az 1904-es kinevezésekhez vő. HORLER Miklós: Az intézményes műemlékvédelem kezdetei Magyarországon (1872–1922). In: A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok. Szerk. Bardoly István–Haris Andrea. (Művészettörténet–műemlékvédelem, IX) Budapest 1996, 112–113. Divald maga a kinevezését Lippichnek tulajdonította: Divald Kornél levele Koronghi Lippich Elekhez, 1904. október 13. OSzK Levelestár.
- ⁴¹ MIKÓ i. m. (6. j.), 357–359.
- ⁴² Berzeviczy Albert Divald Kornélhoz intézett levelének másolata, [1905. április 5.] MOB Iratok 1905/200.: „*Múlt hó 21-én hoztam intézett beadványában kifejezett hajlandósága folytán Önt a hazánk területén található ingatlan és ingó műemlékek, művészeti és népművészeti régiségek, művészettörténeti adatok felkutatásával és az arra szolgáló anyagok közgyűjteményeink részére való állandó gyűjtésével megbízom. Önnek ez irányú tevékenysége rendszeres program alapjára lesz helyezve, a mely programot a Műemlékek Orsz. Bizottsága és a Múzeumok és Könyvtárak Orsz. Főfelügyelősége javaslatainak figyelemben tartásával időről időre művészeti ügyosztályom állapít meg. Eljárásában művészeti ügyosztályom főnökének rendelkezéséhez kell alkalmazkodnia. Önt e megbízatása fejében más nemű intézkedésig 3000 kor. évi tiszteletdíjban és 800 korona úti átalányban részesítem. ...*”; vő. a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium leiratát a Műemlékek Országos Bizottságának, 1905. április 5. uo.: „*... A Műemlékek Orsz. Bizottságának, tudomása végett oly felkéréssel küldöm meg, hogy a Divald tevékenységének alapjául szolgáló programra vonatkozó javaslatát a Múzeumok és Könyvtárak Orsz. Főfelügyelőségével egyetértőleg sürgősen terjessze elem. Divald tiszteletdíjából egyezer kor. a Bizottság, egyezer kor. a Múzeumok és Könyvtárak Orsz. Főfelügyelősége, egyezer korona és a 800 kor. utiátalány pedig a képzőművészeti célok javadalmát terheli. ...*”. Nem megbízást kapott tehát, mint Plank Ibolya írja (103), hanem státuszt, ezért „hivatalos szerződésre” sem volt szüksége. A kinevezést Kerny Terézia is idézi (14), kommentárja azonban, ha nem csalatkozom, téves: Divald a kérelmét magához a miniszter-

- hez adta be, nem az MKOF-hez, és annak elbírálásában a MOB-nak nem volt szava. Ez sajnos nem az egyetlen hasonló eset a könyvben, Divald megbízásainak ott leírt története többször nem elég precíz.
- ⁴³ Fraknói Vilmos levele Divald Kornélhoz, 1910. október 12. OMvH Könyvtár, K-1626: Divald Kornél vegyes iratai, iratszám nélkül. Divald javadalmazásának rendszere ezzel nem változott meg, leszámítva, hogy a 800 koronás minisztériumi utazási átalányon felül a Főfelügyelőség költségvetéséből 400 koronáért vasúti szabadjegyet is kapott, továbbá ugyanitt kifizették egyenként beadott úti számláit is. Vö. még Divald Kornél levelét Koronghi Lippich Elekhez, 1918. április 7. OSzK Levelestár: „*ismét ministeri megbízottnak akarnak megtenni, ami addig voltam, amíg a Főfelügyelőség nem neveztetett ki a maga régészeti megbízottjának, amiről annak idején azt hitették el velem, hogy az nagyobb sarzsi*”.
- ⁴⁴ Fraknói Vilmos levele Divald Kornélhoz, 1910. október 12. OMvH Könyvtár, K-1626: Divald Kornél vegyes iratai, iratszám nélkül.
- ⁴⁵ Szalay Imre levele Divald Kornélhoz, 1911. május 23. OMvH Könyvtár, K-1626: Divald Kornél vegyes iratai, iratszám nélkül: „*a nagyméltóságú miniszter úr meghagyásából közlöm, hogy jövőben sem a Szent György-Czeh, sem az Iparművészeti Társulat, sem pedig bármely más intézet, intézmény vagy magánember részéről régészeti vagy műtárgyakra vonatkozó megbízást nem fogadhat el*” (kiemelés az eredetiben).
- ⁴⁶ Divald Kornél levele Koronghi Lippich Elekhez, 1909. június 7. OSzK Levelestár; Koronghi Lippich Elek levele Divald Kornélhoz, 1909. június 9. OMvH Könyvtár, K-1626: Divald Kornél vegyes iratai, iratszám nélkül; Divald Kornél levelei Koronghi Lippich Elekhez, 1909. június 15., 1909. szeptember 8., 1909. december 19., 1910. július 4. OSzK Levelestár.
- ⁴⁷ Vitatható, hogy azzal, hogy „*kivételes esetben ... barokk emlékeket is felvett gyűjtései közé*”, Divald „*korának műemlékes felfogását jelentősen túlhaladva*” járt volna el (82). A MOB 1902-ben jóváhagyott működési szabályzata szerint a bizottság „*gondoskodásának keretében*” tartozik minden tárgy a 19. század elejéig; FORSTER Gyula: A műemlékek védelme a magyar kormány visszaállítása óta, 1867–1902. In: Magyarország műemlékei, I. Szerk. Forster Gyula. Budapest 1905, 10.
- ⁴⁸ Forster Gyula levele Divald Kornélhoz, 1911. május 24. OMvH Könyvtár, K-1626: Divald Kornél vegyes iratai, iratszám nélkül: „*megkiváncsítatik, hogy Tekintetes Uraságod a bizottságunk javadalmát terhelő díjazás fejében az egyes megyék műemlékeiről rendszeres, összefüggő, lelkiismeretesen pontos leírásokat nyújtson, mint erre mintául a Dehio-féle kézikönyv a német birodalmi műemlékekről szolgál*”.
- ⁴⁹ Divald Kornél levele Koronghi Lippich Elekhez, 1904. március 30. OSzK Levelestár; idézi MIKÓ i. m. (6. j.), 357¹⁷.
- ⁵⁰ DIVALD Kornél: Magyarország középkori szárnyasoltárai. In: A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye 41 (1907), 253–260., 42 (1908), 113–127; Uő.: Zólyom vármegye csúcsíveskori szárnyasoltárai. Uo. 43 (1909), 121–138; Uő.: Csúcsíveskori szárnyasoltárok Hont vármegyében. Uo. 44 (1910), 49–62; Uő.: Csúcsíveskori szárnyasoltárok Bars és Turóc vármegyében. Uo. 45 (1911), 536–540, 543–556; Uő.: Szárnyasoltárok Liptó, Árva és Trencsén vármegyében. Uo. 46 (1912), 657–664, 682–689. A továbbiakban önállóan megjelent változata alapján idézem: DIVALD Kornél: Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai, I–II. Budapest 1909–1911.
- ⁵¹ DIVALD i. m. (1. j.), 236.
- ⁵² TARCZAI György [DIVALD Kornél]: Régi magyar művészek és mesteremberek. Művelődéstörténeti vázlatok. (Iparosok Olvasótára, VII.3) Budapest 1901, 6.
- ⁵³ DIVALD i. m. (52. j.), 20.
- ⁵⁴ ÉBER László: Szepesvármegye művészeti emlékei. ... Első rész: építészeti emlékek, írta Divald Kornél. ... [recenzió] In: Archaeologiai Értesítő U. F. 25 (1905), 85.
- ⁵⁵ DIVALD i. m. (52. j.), 19.
- ⁵⁶ Csupán néhány kiragadott példa a címek hosszú sorából: Joseph von LEPKOWSKI: Bartfeld in Oberungarn. In: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 3 (1858), 253–257; IPOLYI i. m. (10. j.), 73–76; IMREY Ferenc: Dr. W. Bode Geschichte der deutschen Plastik ... [recenzió] In: Archaeologiai Értesítő U. F. 11

- (1891), 264; vö. még R. Fr.: Veit Stoss hazánkban. In: Budapesti Szemle 117 (1904), 143–145.
- ⁵⁷ Vö. még DIVALD i. m. (3. j.), 105–106.
- ⁵⁸ DIVALD Kornél: Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Írta Berthold Daun ... [recenzió] In: Művészet 3 (1904), 65–67.
- ⁵⁹ Berthold DAUN: Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig 1903, III.: „Die Funde auf meinen Reisen durch Polen, Ungarn und Süddeutschland, die die Stoss-Forschung bereichern, sind mit den Ergebnissen der polnischen und deutschen Forschung in der vorliegenden Abhandlung zusammengefasst. Die Reihe der neu aufgefundenen Werke, die ich Veit Stoss oder seinem Sohne Stanislaus zuzuweisen mich veranlasst sah, und ebenso die Schnitzaltäre seines Schülers Paul habe ich photographiert und in Autotypen beifügen lassen, wie es mir besonders darauf ankam, ein möglichst vollständiges Abbildungsmaterial der Stossischen Werke zu geben. Ich konnte das, weil der grösste Teil der Aufnahmen meiner Hand entstammt.” (kiemelések tőlem).
- ⁶⁰ Vö. még D[IVALD] K[ornél]: Újabb Stosz-irodalom. In: Művészet 12 (1913), 81.
- ⁶¹ DIVALD i. m. (58. j.), 65–66.
- ⁶² Gerhard KALDEWEI: „... aus der Wirklichkeit auf die Netzhaut des Auges”. Gotik und Photographie im 19. Jahrhundert. In: Der Bordesolmer Altar des Hans Brüggemann. Werk und Wirkung. Hrsg. v. Uwe Albrecht et al. Berlin 1996, 217–239; E[rnst] F[rantz] A[ugust] MÜNZENBERGER–St[ephan] BEISSEL: Zur Kenntniß und Würdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst, I–II. Frankfurt a. M. 1885–1905. Jellemző, hogy itt az egyetlen olyan képtábla, amely valamelyest rokonítható lenne Divaldéival, és mely címe szerint is „gotikus fejtipusokat” mutat be (Lief. XVIII, 10), nagyobb részben késő középkori büsztokról, kisebb részben pedig 13. századi, épülethez kötődő kőszobrok részleteiről levett gipszmásolatokról felvett fényképeket vonultat fel, csakis egy-egy tárgy egészéről készült felvételeket.
- ⁶³ W[ilhelm] BODE: Geschichte der Deutschen Plastik. (Geschichte der Deutschen Kunst, II) Berlin 1885, 119–125.
- ⁶⁴ ALSZEGHY Zsolt: Tarczai György. In: Uő.: Vázlatok. Budapest 1925, 106.
- ⁶⁵ TARCZAI György [DIVALD Kornél]: Vitus mester álma. Budapest 1918, 249. Divald művészettörténeti és szépirodalmi próbálkozásainak viszonya különösen nehéz kérdéseket vet fel, melyek megválaszolására itt nem tehetek kísérletet. Annyit mindenesetre jelen szövegben követett eljárásom magyarázataképpen is meg kell jegyezmem, hogy míg Tarczai számos ponton tudatosan ellentmondott Divaldnak (legkedvesebb művészettörténeti ideáit, így Stoss és Pál besztercebányai tartózkodását is képes volt mellőzni, ha nem fért bele a cselekménybe), addig a művészettörténeti írások számos önmagában zavaros motívuma éppen a regények megfelelő passzusában válik világossá. Ez utóbbiakban sajnos az egyes motívumok történeti plauzibilitása a legkevésbé sem használható kritériumként arra nézve, vajon szándékolta vagy szándékolatlanul fikcióval van-e dolgunk. Jellemző, hogy e két szféra elkülönítése már a kortársaknak is gondot okozott: Alszeghy Zsolt ebben párszor melléfogott, és olyan – általa szándékolta fikciónak hitt – motívumok epikai plauzibilitását kérte számon, melyeket Divald alighanem történeti realitásként gondolt el. Ugyancsak Alszeghytől idézhető a legszemléletesebb tanúsága annak – az utókor számára nem kevésbé fontos – ténynek, hogy Divald regényeit és novelláit alapvetően egy történész történeti hitelű munkáiként olvasták, hogy a szerző kettős élete közismert és műveinek befogadásában meghatározó volt: „Tarczai könyveinek valósággal kulturtörténeti a jelentőségük: nincs könyv, amelyből a magyar olvasó pontosabban és érdekesebben olvashatná a magyar multat. ... Azoknak, akik Tarczait művészetének mai teljességében óhajtják megismerni, és azoknak is, akik a magyar föld renaissance-művészetét eleven és élethű ábrázolásban akarják látni, a Vitus mester álmát ajánlhatom.” – ALSZEGHY i. m. (64. j.), 105, 106. Magának Divaldnak aligha lehetett ellenére ez az értékelés. A művészettörténész ugyanis időnként kiszól a regényíró háta mögül, egy pillanat alatt új dimenziót nyitva meg annak elbeszélésében: „Pál mester ohos felesége segítségével rébibe került s olyan pompásba, aminőről ál-

- modni sem mert azelőtt. S hogy Isten föl-
vitte dolgát, eszébe sem jutott, hogy meg-
átkozott ember, ami sokáig ugyancsak nyug-
talanította szívét. Oltárait, faragott és festett
képeit szekérszámra vitték széjjel a lőcsei
fuvarosok a szélrőzsa minden irányában.
(Négy-öt vármegye templomaiban ma is sű-
rűn találkozunk ezekkel Felsőmagyarorszá-
gon.)” – DIVALD i. m., 303.*
- ⁶⁶ DIVALD Kornél: Szepesvármegye művészeti emlékei, II. Szobrászat és festészet. Budapest 1906, 80.
- ⁶⁷ Vö. Heinrich WÖLFFLIN: Wie man Skulpturen aufnehmen soll. In: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 7 (1896), 224–228; 8 (1897), 294–297; 26 (1914), 237–244.
- ⁶⁸ DIVALD Kornél: Lőcsei Pál mester és köre. In: Magyar Művészet 4 (1928), 759.
- ⁶⁹ Vö. Oskar SCHÜRER–Erich WIESE: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn–Wien–Leipzig 1938, 266. kép; Jaromír HOMOLKA: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava 1972, 202. kép; Majster Pavol z Levoče. Život, dielo, doba. Zost. Mária Novotná. Košice 1991, képtábla számozás nélkül; Ivan CHALUPECKÝ: Chrám sv. Jakuba v Levoči. Martin 1991, 75. (mind a négy idézett műben más-más felvételt jelent meg).
- ⁷⁰ FENYŐ Iván–GENTHON István: A Magyar Nemzeti Múzeum szárnyasoltárképei, [I]. In: Magyar Művészet 7 (1931), 455–459.
- ⁷¹ DIVALD i. m. (66. j.), 36.
- ⁷² A Divald által felsorolt számos mű közül Anton C. Glatz csak kettőt, a jánosfalvi táblát és az arnótfalvi oltártartja egyazon műhely termékének. E két emlék esete azonban történetesen azon kevesek közé tartozik, ahol Divald egyértelműen számot adott indíciумairól, ezért tudható, hogy számára ezúttal nem stíluskritikai megfontolások, hanem egy figurakompozíció kétszeri felbukkanása mutatott utat. Divald oeuvre-rekonstrukcióját már könyvének recenzense határozottan elutasította: ÉBER László: Szepesvármegye művészeti emlékei. ... Második rész: Szobrászat és festészet. Írta: Divald Kornél. ... [recenzió] In: Archaeologiai Értesítő U. F. 26 (1906), 164. A művek mai megítéléséhez vö. Anton C. GLATZ: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie. (Fontes, 1) Bratislava 1983, 90–94, 107–110. (a korábbi irodalommal); Uő.: Gotische Kunst. In: Kunst der Slowakei. Ständige Ausstellung der Slowakischen Nationalgalerie. Bratislava 1995, 51, 55, 62, 65.
- ⁷³ A konstrukció sorsa jellemzi leginkább annak megalapozottságát: azóta napfényre került a jánosfalvi táblát datáló felirat, mely szerint az a lőcsei retabulumnál négy évvel később készült.
- ⁷⁴ Vö. DIVALD i. m. (66. j.), 36.: „A poprádi fal-
képek restaurálása alkalmával ezt a munkát is átfestették, innen formáinak az eredetnél nagyobb keménysége. Hogy ki volt Lőcsei Miklós, arról ékeesebben beszélnek azok a festmények, a melyeken neve nem maradt rájuk”.
- ⁷⁵ DIVALD Kornél: Az orvosszövetség műkiállítására. In: Magyar Szemle 14 (1902), 467.
- ⁷⁶ KENCZLER Hugó: Szárnyasoltárok a Felvidéken. [Divald Kornél Magyarország csúcs-
tűveskori szárnyasoltárai című munkájának bírálata] In: Archaeologiai Értesítő U. F. 32 (1912), 436–442; DIVALD Kornél: Szárnyasoltárok a Felvidéken. [Válasz Kenczler Hugó bírálata] In: Archaeologiai Értesítő U. F. 33 (1913), 79–84; KENCZLER Hugó: [Viszontválasz Divald Kornélnak] In: Archaeologiai Értesítő U. F. 33 (1913), 84–88.
- ⁷⁷ DIVALD i. m. (76. j.), 82.
- ⁷⁸ A BEMBE (Budapesti Első Magyar Bolzano Egyesület) történetéről csak késői és közvetve ismert visszaemlékezések tájékoztatnak: VÁRNAI András: Varga Jenő pályakezdése. In: A magyar filozófiai gondolkodás a századelőn. Szerk. Kiss Endre–Nyíri János Kristóf. Budapest 1977, 243–247. (Varga Jenő özvegyének és unokaöccsének visszaemlékezései alapján); SELMECZI József: Adalékok Varjas Sándor politikai és tudományos életrajzához. In: Tudással, hittel. Varjas Sándor (1885–1939). Szerk. Horváth József. Budapest 1986, 17–18, 32–33. (Fenyő Andor visszaemlékezése alapján).
- ⁷⁹ ELEK Artúr: Kenczler Hugó. (1922) In: Uő.: Művészek és műbarátok. Válogatott képzőművészeti írások. Szerk. Tímár Árpád. Budapest 1996, 107.
- ⁸⁰ Wölfflin egy „mechanikussal” szemben határozta meg a sajátját „pszichológiai elméletként”: Heinrich WÖLFFLIN: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. (1888) München 1926⁴, 74–79. A Wölfflinhez való kapcsolódásnak, egyúttal Wölfflin

- meghaladásának a szándéka az első írásokban tematikusan is meghatározó: KENCZLER Hugó: A forma jelentőségének empirikus vizsgálata a művészeti alkotás pszichológiájában, különös tekintettel Michelangelo szobrászatára. In: *Athenaeum* 16 (1907), 220–233, 310–326, 456–469., 17 (1908), 29–38; Uő.: Az olasz dekoratív építész-szobrászat fejlődéséről. In: *Művészet* 6 (1907), 235–259; Uő.: Andrea Ferrucci Bakács-oltára Esztergomban. In: *Archaeologiai Értesítő* U. F. 28 (1908), 289–305.
- ⁸¹ Kenczler gondolkodásáról és annak változásairól sajnos csak valószínűleg eleve vázlatnak és félig-meddig népszerűsítő jellegűnek, feltehetően az érdemi publikációkra való előkészületnek szánt írásokból nyerhetünk képet: KENCZLER Hugó: Stilkritika és művészettörténet. In: *Művészet* 8 (1909), 278–286; Uő.: Művészettörténet, kritika és esztétika. In: *Művészet* 9 (1910), 70–74; Uő.: A stílusról. In: *Művészet* 10 (1911), 279–282; Uő.: A stílus megállapítása 11 (1912), 298–301. Kenczler gondolkodása mindamellett ezekben a kis közleményekben is sokkal összetettebbnek mutatkozik, mint azt itteni jellemzése esetleg sejtetheti. Tudatában vagyok annak is, hogy a stíluskritikáról szóló elképzeléseit sem lehet megérteni maradéktalanul az elméleti keretek teljességének felvázolása nélkül – ennek azonban itt nyilvánvalóan nincs helye.
- ⁸² KENCZLER i. m. 1909 (81. j.), 281–282.
- ⁸³ DIVALD i. m. (76. j.), 83.
- ⁸⁴ Az eddig idézettekén kívül vö. még KENCZLER Hugó: A műalkotás pszichológiájáról. In: *Dolgozatok a modern filozófia köréből. Emlékkönyv Alexander Bernát hatvanadik születése napjára.* Szerk. Dénes Lajos. Budapest 1910, 325–340.
- ⁸⁵ Ennek a megfogalmazásnak a háttérében nagyobb számú szöveghely összevetése áll; pusztán illusztrációként két passzus álljon itt egyéniség és kortárs művészet kapcsolatáról: „*Számos templom épült még a Madelaine óta Párizsban, a modern építészet ekklekticizmusához híven a legváltozatosabb stílusokban, kezdve az ó-keresztény bazilikáén, egészen a barokkig. Esztétikai szempontból e művek mind kifogástalanok; a francia építések nem dolgoznak szurrogátumokkal, nem tolják előtérbe a modern nevelésüknél, kiképezetetésüknél fogva fan-*
- táziában szegény, száraz egyéniségüket; a régi remekművek tanulmányozásán finomult izlésük, a művészi környezet, amelyben élnek, megvédi őket attól, hogy izléstelenségre vetemedjenek.*” – DIVALD i. m. (28. j.), 51; „*Az oltárt határoló falakba illesztett hevenyészett festmények, rajzbeli fogatkozásokat leplező rikító színfoltjaikkal, keresetten formátlan alakjaikkal, modernek voltak ugyan, de minden művészi érték híján. Mesterük, egy eddig ismeretlen fiatal festő, iskolája tanításához híven elsősorban a maga egyéniségének kidomborítását tűzte ki földadatául bibliai tárgyú képein.*” – X. [DIVALD Kornél]: Téli műkiállítások. In: *Katholikus Szemle* 23 (1909), 64.
- ⁸⁶ KENCZLER i. m. 1912 (76. j.), 44.
- ⁸⁷ DIVALD i. m. (76. j.), 83–84.
- ⁸⁸ DIVALD i. m. 1909–1911 (50. j.), I, 27.
- ⁸⁹ DIVALD i. m. (66. j.), 75.
- ⁹⁰ A Jézus születésének korai datálását jelenleg ugyan más, a szobrász egyéni stílárús fejlődésével operáló érvek alapozzák meg, csak hogy ennek a stílárús fejlődésnek kizárólagos indiciuma a két datálendő mű – egyszerű circulus vitiosusszal van tehát dolgunk. A datálás írott forrásaira egy rövidebb írásban tervezek kitérni, mely e recenzióval közel egyidőben a Magyar Nemzeti Galéria évkönyvében jelenik meg.
- ⁹¹ DIVALD i. m. (65. j.), 46, 136, 140–141.
- ⁹² Wilhelm LÜBKE: *Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.* Leipzig 1871², 594.
- ⁹³ DIVALD i. m. (52. j.), 18–19.
- ⁹⁴ DIVALD i. m. (66. j.), 73.
- ⁹⁵ DIVALD i. m. (68. j.), 757.
- ⁹⁶ A fizikai antropológia művelésének történetéhez a századforduló körül vö. BARTUCZ Lajos: *A magyar ember. A magyarság antropológiája.* (Magyar föld, magyar faj, IV) Budapest é. n., 81–178.
- ⁹⁷ DIVALD i. m. (1. j.), 180.
- ⁹⁸ Ekkor Magyarországon az antropológiai fényképezésre nézve mérvadónak tekintett mű: JANKÓ János: *Magyar typosok.* Első sorozat: a Balaton mellékéről. (A Magyar Nemzeti Múzeum néprajzi gyűjteményei, II) Budapest 1900.
- ⁹⁹ HERMAN Ottó: *A magyar nép arcza és jelme.* (Természettudományi könyvkiadóvállalat, LXX) Budapest 1902. A mű fogadtatásához vö. BARTUCZ i. m. (96. j.), 156–158;

- LAMBRECHT Kálmán: Herman Ottó élete. Budapest 1933, 188. A késői Herman Ottó nemzetiségpolitikai elképzeléseinek radikalizálásához vö. ERDŐDY Gábor: Herman Ottó és a társadalmi-nemzeti felemelkedés ügye. Kísérlet a demokratikus ellenzékiesség érvényesítésére a dualista Magyarországon. Budapest 1984, 125–131; az idézett mű helyéhez ebben a kontextusban: uo., 149–150.
- ¹⁰⁰ HERMAN i. m. (99. j.), 6, 99.
- ¹⁰¹ Uo., 136. (kiemelés az eredetiben).
- ¹⁰² Uo., 91.
- ¹⁰³ DIVALD i. m. 1904 (29. j.), 117.
- ¹⁰⁴ PULSZKY Károly: A magyar háziipar díszítményei. (1879) In: A népművészet felfedezése. Tanulmányok a népművészetről és iparművészetről, 1875–1899. Szerk. Kresz Mária–Szabolcsi Hedvig. (Documentatio ethnographica, 4) Budapest–Szolnok 1973, 51; Uő.: Iparművészet és stíl. (1885–1886) Uo., 105.
- ¹⁰⁵ JURECSKÓ László: Koronghy Lippich Elek a népművészet felhasználásáról. In: Közéletések. Néprajzi, történeti, antropológiai tanulmányok Hofer Tamás 60. születésnapjára. Szerk. Mohay Tamás. Debrecen 1992, 285–295.
- ¹⁰⁶ DIVALD Kornél: Régi hímezéseink és a népművészet. In: Magyar Iparművészet 14 (1911), 122.
- ¹⁰⁷ Divald Kornél levele Koronghy Lippich Elekhez, 1910. július 9. OSzK, Levelestár.
- ¹⁰⁸ HERMAN i. m. (99. j.), 136.
- ¹⁰⁹ DIVALD i. m. (4. j.), 206.
- ¹¹⁰ FIEBER Henrik: Az iparművészet könyve. Szerkeszti Ráth György. II. kötet. [recenzió] In: Katholikus Szemle 19 (1905), 427–432.
- ¹¹¹ Vö. korábbi tanulmányainak gyűjteményét: FIEBER Henrik: Modern művészet. Budapest 1914.
- ¹¹² Csak egy olyan helyet idézek, ahol Divald saját egyházművészeti elképzeléseit is együtt, rendszerességre törekedve jelentette meg: DIVALD i. m. (85. j.), 59–68. Vö. még Fieber könyvéről írt, diplomatikusabb, de nem kevésbé elutasító recenzióját: Katholikus Szemle 28 (1914), 218–220.
- ¹¹³ DIVALD i. m. (4. j.), 203.
- ¹¹⁴ DIVALD Kornél: Vándorelőadásaim az egyházi művészetről. Irta: Velics László S. J., múzeumőr. ... [recenzió] In: Katholikus Szemle 26 (1912), 998.
- ¹¹⁵ DIVALD i. m. (28. j.), 110–111.
- ¹¹⁶ Uo., 110.
- ¹¹⁷ DIVALD i. m. (112. j.), 219.
- ¹¹⁸ Vö. DERSI i. m. (18. j.), 161–171.
- ¹¹⁹ DIVALD Kornél: A Velasquez-kiállítás. In: Magyar Szemle 11 (1899), 561–562.
- ¹²⁰ DIVALD i. m. (28. j.), 98; vö. még Cornélius [DIVALD Kornél]: Vallás és képzőművészet. In: Magyar Szemle 7 (1895), 454. Bár a fenti idézetben Divald a hagyományos és az urbánus életforma közkeletű szembeállítását is felhasználja, önála azonban, úgy tetszik, mégis inkább a nagy egyházi intézmények megléte vagy hiánya, közelsége vagy távolsága a döntő. Legalábbis ez az a motívum, mely munkásságának más területein is jól nyomon követhető – vö. pl. a polgári Buda és a püspöki Eger, két, egyaránt nagy, nyüzsgő város lakóinak szembeállítását a művészettörténeti írásokban is, elsősorban azonban ismét a *Vitus mester álmában*: DIVALD i. m. (65. j.), 219–220.
- ¹²¹ Vö. elsősorban a *typical beauty*-val szembeállított *vital beauty* fogalmát: John RUSKIN: Modern Painters, II. (1846) (The Works of John Ruskin. The Library Edition, IV) London 1903, 146–207.
- ¹²² Uo., 177.
- ¹²³ DIVALD Kornél: A fafaragás. In: Az iparművészet könyve, II. Szerk. Ráth György. Budapest é. n., 211, 212.
- ¹²⁴ DIVALD i. m. 1909–1911 (50. j.), II, 15.
- ¹²⁵ Uo., I, 22.
- ¹²⁶ Uo., II, 12.
- ¹²⁷ Divaldnak a lőcsei Jézus születése-csoportról készült felvételeiről vö. MIKÓ i. m. (6. j.), 360¹⁰⁶.
- ¹²⁸ Egy évvel a fotó feltételezett 1905-ös elkészülte után Divald ugyanazt a felvételt ugyanabban a kivágatban közölte, mint később a *Magyarország csúcsúveszkori szárnyasoltáiraiban*, azonban más, másféleképpen retusált nagyítás alapján – ez utóbbi igazolja kiindulópontunkat, hogy a képki-vágat nem tekinthető véletlenszerűnek, értelmezést igényel. Vö. DIVALD i. m. (66. j.), XIV. tábla.
- ¹²⁹ MIKÓ i. m. (6. j.), 353.
- ¹³⁰ DIVALD i. m. (65. j.), 14–15.
- ¹³¹ KERNSTOK Károly: A művész társadalmi szerepe. In: Huszadik Század 25 (1912/I), 377–380. Kernstok itt feltehetően a BEMBE-

kör vitáinak egyik fejezetét rekapitulálja erősen eldurvított formában, legalábbis cikke feltűnően sok ponton érintkezik a kör más tagjainak publikációival. Vö. pl. a „tartalomkifejezés jellegének” történeti változásairól szóló, roppant érdekes szöveg helyet a társaság művészettörténész tagjánál: KENCZLER Hugó: Modern művészet. In: *Művészet* 14 (1915), 67–76, különösen 72–74.

- ¹³² Erről legvilágosabban talán szűk egy évtized múltán, Magyarország háború utáni sorsára téve megjegyzéseket vallott szint: DIVALD i. m. (13. j.), 92–93; Uő.: *Művészet és iparművészet*. In: *Élet* 12 (1921), 148–149.
- ¹³³ DIVALD Kornél: Magyar műemlékek. In: *Élet* 8 (1916), I, 404.
- ¹³⁴ Martin WARNKE: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur. München–Wien 1992.
- ¹³⁵ Lechner Jenő levele Divald Kornélhoz, 1921. december 21. OMvH Könyvtár, K-1626: Divald Kornél vegyes iratai, iratszám nélkül.
- ¹³⁶ Kornél DIVALD: *Old Hungarian Art*. London 1931.

¹³⁷ Elsősorban Kampis Antallal kapcsolatban ezt tervezem kifejteni említett, előkészítés alatt álló frásomban.

¹³⁸ TARCZAI György [DIVALD Kornél]: *Az Árpád-ház szentjei*. [Szekszárd] 1994; *Uaz*. Budapest 1994; Uő.: *Magyar legendák*. [Budapest 1998]; *Uaz*. Budapest 1999; DIVALD Kornél: *Felvidéki séták*. Miskolc 1999.

¹³⁹ DIVALD i. m. (8. j.), 206.

¹⁴⁰ PLANK Ibolya: A szentek fuvarosa. In: DIVALD Kornél: *Felvidéki séták*. Miskolc 1999, 216.

¹⁴¹ LUDWIG Emil: *Felvidéki műemlékkalauz*. Budapest 2000, 8.

¹⁴² Martin WARNKE: Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur. In: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Hrsg. v. Martin Warnke. Gütersloh 1970, 90.

¹⁴³ Vö. Monika WUCHER: Die Tagung „Ostmitteleuropäische Kunsthistoriographien und der nationale Diskurs” an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ein Resümee. In: *H-Net Discussion Logs* (<http://h-net.msu.edu>), 1. Aug. 2001.

Zusammenfassung

Das ungarische Landesdenkmalamt (OMvH) hat 1999 einen Sammelband zu seiner Ausstellung über die Tätigkeit des Kunsthistorikers Kornél Divald herausgegeben. Divald kennt man heute vor allem daher, daß er Anfang des 20. Jahrhunderts die Überreste der älteren Kunstgeschichte im damaligen Oberungarn (d. h. in der Slowakei) mit Anspruch auf Vollständigkeit topographisch und fotografisch erfaßt und (wenngleich auf bescheidenem Niveau, so doch auf der Basis einer zuvor nicht erreichten Materialkenntnis) kunsthistorisch bearbeitet hat. Als Ergebnis seiner Reisen entstanden auch mehrere topographische Manuskripte, die (obwohl sie auch über Zustände und Kunstwerke berichten, die heute aus keiner anderen Quelle mehr zu erschließen sind) von der Nachwelt weder publiziert, noch ausgewertet wurden. Das Buch des OMvH unternimmt vor allem den Versuch, dieses Versäumnis nachzuholen sowie in fünf einleitenden Aufsätzen Divalds Bedeutung für die ungarische Kunsthistoriographie zu beleuchten, einen vollständigen Katalog seiner Aufnahmen und der erhaltenen originalen Papierbilder mit Datierung und technologischer Beschreibung zu geben und nicht zuletzt all das als einen reich bebilderten, gefälligen Band für Fachleute wie für ein breiteres Publikum zu arrangieren.

Der Katalog der Lichtbilder wird in vorliegender Besprechung als grundsätzlich unzuverlässig vorgestellt: Die Kriterien für seine Zusammenstellung bleiben unklar, wobei man in ihm nicht nur Bilder findet, die nicht in dem angegebenen Jahr entstanden sein können, sondern auch Aufnahmen, die kaum von Divald stammen (Abb. 3–4). Neben einigen weiteren konkreten Einwänden widmet sich die Rezension einem charakteristischen Zug des Buches, der sowohl die Aufsätze als auch die Prinzipien der Redaktion maßgebend bestimmt: Der Band zeichnet in einem besonders plastischen Stil das herkömmliche Bild des

biederen, opfermütigen Mannes nach, der allein darum nur ein Œuvre von relativem Wert hinterlassen konnte, weil seine Bestrebungen auf extrem ungünstige äußere Umstände trafen – diese Bestrebungen möchten heute noch hochaktuell sein, avanciert Divald in dem Aufsatz von Ibolya Cs. Plank doch gar zu einem großen Geist machen. Ein Mittel dazu ist die Spannung zwischen der monographischen Tendenz des OMvH-Buches (es ist u. a. mit überraschend vielen Bildern aus dem Privatleben Divalds illustriert) und einer gewissen Selektion in der Bearbeitung. Divald war nämlich nicht nur Kunsthistoriker und Fotograf, den größten Teil seiner öffentlichen Tätigkeit machte die Kunstkritik und die Belletristik aus. Auch in der Auseinandersetzung mit seiner topographischen Leistung ist eine Selektion merklich: Hier ist nur von Reisen die Rede, die er zwischen 1903 und 1918 in offiziellem Auftrag gemacht hat, wobei man ihren institutionellen Hintergrund so gut wie völlig vernachlässigt. Das Buch appelliert an ein nicht zuletzt emotionales Bekenntnis des Lesers zu den Bestrebungen und Motiven des Haupthelden, während es die Interpretation dieser Bestrebungen und Motive im ganzen beiseite läßt. Vorliegende Rezension fragt hauptsächlich nach der Annehmbarkeit einer solchen Vorgehensweise.

Zur Begründung dieser Art der Kritik scheint ein Exkurs nötig zu sein, der eigentlich den größten Teil der Besprechung ausmacht. (Aufbau und Rhetorik dieses Exkurses berücksichtigt vor allem die Topoi über Divald – Topoi, derer sich die ungarische Kunstgeschichtsschreibung seit langem bedient; läßt also Fragen, die das Phänomen Divald im Kontext der breiteren Kunsthistoriographie aufwerfen mag, nur ausnahmsweise aufkommen.) Zunächst (im Kapitel *Ha egykor ágyamon...*) werden die idealistischen Vorstellungen über den naiven Schöngeist Divald in Frage gestellt. Rahmen für die Anfänge seiner Laufbahn gab tatsächlich die von Mitgliedern des Hochadels geleitete Katholische Volkspartei, die nicht nur (wie Divald auch) ausgeprägt antisemitisch war, sondern zudem in der Frage der anderen Minderheiten (vor allem der Slowaken) eine Sondermeinung vertrat: Sie setzte ein Bündnis in Form eines Herr-und-Diener-Verhältnisses der ungarischen Nation mit der slawischen Bevölkerung gegen jedweden Panslawismus voraus. Divald verharrte auch später bei den aggressiveren Flügeln des politischen Katholizismus, als Schriftsteller galt er sogar als Schlüsselfigur der Bewegung für die (nie erreichte) Konkurrenzfähigkeit der par excellence katholischen Belletristik. Dabei fällt aber Divalds Servilismus gegenüber einigen Politikern der regierenden Liberalen Partei, insbesondere gegenüber Albert Berzeviczy auf. (Letzterer war ein Adliger aus Sáros, der engeren Heimat Divalds, 1903 bis 1905 knapp anderthalb Jahre lang auch Kultusminister.) Es kam manchmal vor, daß Divald Parlamentsreden von Berzeviczy direkt auf die eigene Forschung bezog, etwa schloß er sich der vom Kultusministerium geforderten Bewegung für Hausindustrie an, indem er den Bereich der Spitzenklöppelei in jenen von ihm untersuchten Regionen verfolgte.

Divalds Karriere als Kunsthistoriker hing mit diesen Verbindungen eng zusammen, seine Rolle in der Kunstwissenschaft seiner Zeit hatte er in bedeutendem Maß der politischen Sphäre zu verdanken. Nach nur teilweise erfolgreichen Versuchen gelang es ihm (der keine entsprechende Ausbildung hatte), sich gerade während des kurzen Ministeramtes Berzeviczys als Historiker der alten Kunst zu etablieren. Auf Fürbitte des Letzteren erhielt er erste Aufträge in diesem Bereich, und 1905 wurde er auf eigene Ansuchung „Kommissar für Archäologie“ des Ministeriums. In diesem Amt war Divald der erste und der letzte zugleich; von nun an, während seine konkreten Aufgaben mit Rücksicht auf die Vorschläge der Landeskommision für Denkmalpflege (MOB) und des Inspektorats der Museen und Bibliotheken festgestellt wurden, verfügte er über eine Befugnis, Freiheit und zumal finanzielle Möglichkeiten, die selbst den Angestellten der MOB (die Divalds Tätigkeit mitfinanzieren mußte) unerreichbar waren. Diese Lage erklärt auch, daß Divalds Verhältnis zu Kommission bzw. Inspektorat nicht immer spannungsfrei war. Dazu trug auch bei, daß er auf seinen Dienstreisen Kunstwerke auch für kommerzielle Zwecke sowie Möbel für einen Würdenträger des Kultusministeriums gekauft hat. Derweil war Divalds Tätigkeit für die MOB wohl nur von relativem Nutzen. Die topographischen Handschriften, die er für sie zusammengestellt hatte und die nun vom OMvH veröffentlicht worden sind, eigneten sich für die damals

aktuellen Pläne eines ungarischen Dehio kaum: Während sie auch die unbedeutendsten Denkmäler des Kunsthandwerks des 19. Jahrhunderts akkurat erfassen, kommt z. B. den barocken Altarretabeln nur ein sehr kleiner, oder (wie in den meisten Fällen) gar kein Platz zu. Divald war auch nach mehreren Jahren auf dem Feld nicht fähig, Kunstwerke annähernd präzise zu bestimmen. Da er den eigentlichen Zielen der Denkmalpflege so wenig Beachtung schenkte, kommt außerdem die Frage nach dem auf, was ihm eigentlich vorgeschwebt haben könnte, als er dieses merkwürdige Amt in den höchsten Kreisen mit so großem Eifer einrichten ließ?

In dem Kapitel *Világnézeti motívumok...* wird versucht, diesen Punkt als Frage im eigentlich wissenschaftsgeschichtlichen Bereich auszuloten. Die Berechtigung dieses Ansatzes scheinen die Entstehungsumstände seines kunsthistorischen opus magnum über die spätgotischen Flügelaltäre Ungarns zu bestätigen: Der erste Wunsch Divalds als Ministerialkommissar war, dieses Werk in sein Arbeitsprogramm einzubeziehen, und es nahm die Zeitspanne seines Amtes praktisch ganz in Anspruch. Dabei wird jetzt auch versucht, die kunsthistorische und topographische Leistung Divalds stets im Zusammenhang mit seinen Fotografien von Kunstwerken und Romanen über mittelalterliche Künstler zu betrachten. Grund dafür lieferte er selbst, als er 1901 die Mängel der Bearbeitung der Kunstgeschichte Ungarns damit assoziierte, daß die ungarische Vergangenheit keine „legendären“ Künstler hat bzw. wie er 1904 in einer Besprechung über Berthold Dauns Stoß-Monographie über die Bedeutung der Fotografie für die Kunstgeschichtsschreibung äußerte. Dieses Buch spielte für Divald eine besondere Rolle, seine Stellen über Ungarn wirkten wie eine Provokation aus, die bald zu seiner Überzeugung über die ungarische Herkunft des Veit Stoß führte – u. zw. im Zeichen der Selbstständigkeit und Überlegenheit der ungarischen Kunst des Mittelalters über der deutschen. Dazu diente Dauns Buch nicht nur als Prototyp einer Entdeckungsreise (die das kunsthistorische Profil einer Landschaft sich sozusagen Dorf um Dorf aus der Finsternis entfalten ließ), sondern auch als Muster der Argumentation mit Reproduktionen. Als Divald Dauns Abbildungen kritisierte, bekannte er sich aber zugleich zu den – zu dieser Zeit außergewöhnlichen – Detailaufnahmen: „Hat jemand schon Werke von Stoß gesehen, und guckt nun diese beide singenden Engel [im Schrein des Bartfelder Geburt-Christi-Altars – Abb. 5.] an, so wird er sich, meine ich, gleich darüber klar werden, daß der berühmte Nürnberger Meister, der immer nur die unruhigen und fast gewaltsamen Effekte suchte, zum Ausdruck der kindlichen Anmut mit solcher Unmittelbarkeit und Harmonie nicht fähig war“. Fotografien, die einzelne Figuren aus ihrem szenischen Zusammenhang isolieren, sie häufig sogar porträthaft darstellen, und in der zitierten Stelle ihre Berechtigung finden sollen, machen einen erheblichen Teil im Œuvre Divalds aus und stellen kurz vor dem Zeitalter der Detailaufnahmen für stilkritische Analysen eine kommentarwürdige Besonderheit dar.

Das Nebeneinander der Schlagwörter Divald und Stilkritik deutet hier auch die im OMvH-Buch veröffentlichte These János Véghs an, nach der Divald der erste sein soll, der eine konsequente Anwendung der Stilkritik im Bereich der spätmittelalterlichen Kunst in Ungarn anstrebte. Man findet bei Divald wirklich eine Reihe von Denkformen, die eine gewisse Ähnlichkeit zu damaligen Spielarten der Stilkritik aufweisen. Als Paradigma der Anwendung dieser Denkformen kann aber die Stilkritik nicht genannt werden: Die kunstwissenschaftliche Temperamentenlehre etwa, die auch bei Daun eine große Rolle spielt, wendet Divald zwar mit großem Engagement, jedoch nicht für, sondern gegen eine Untersuchung der Formen an. Auch der Anwendungsbereich der Zuschreibungen (egal welcher Art) ist bei ihm ein begrenzter: Zuschreibungsfragen tauchen nur bei Künstlern auf, die auch mit Namen bekannt sind – ganz im Sinne seiner Forderung nach legendären Künstlern, wie er sie auch in seinen Künstlerromanen und -novellen vertritt, die immer eine bekannte Persönlichkeit als Haupthelden haben. Divald äußerte sich zur Frage der Stilkritik auch explizit – mit größter Vehemenz etwa in einer scharfen Debatte mit dem jungen Kunsthistoriker Hugó Kenczler. Bei diesen Anlässen assoziierte er sie stets mit ihrer Morellianischen Art und verurteilte sie als einen „schroffen Formalismus“, dem eine unmittelbare Einfühlung in

die Seele des Künstlers entgegenzustellen sei. Diese Überzeugung diente durchaus als Grundlage für Zuschreibungen, die allen Kennerurteilen widersprachen.

Argumente für Zuschreibungen solcher Art lieferten auch Divalds physiognomische Vorstellungen. Seiner Überzeugung nach sind spätmittelalterliche Bildwerke exakte Wiedergaben von lebendigen Modellen in ihrer ganzen Konkretheit. Diese Vorstellung wurde nicht nur in Divalds Roman *Der Traum des Meisters Vitus* als ein sogar handlungskonstituierendes „Realium“ farbenreich geschildert, sondern auch Folie zahlreicher kunsthistorischer Behauptungen, so auch der Zuschreibung des Preschauer (Prešov, Eperjes) Hochaltars dem Meister des Zebener (Sabinov, Kisszeben) Hochaltars: Während Modelle für den ersten „gebildete Geistliche mit verständigem Antlitz“ waren, dienten in Zeben „einfache Handwerker mit verwittertem und verhärtetem Gesicht“ als Vorbild, was auch den „monumentalen“ Stil an der einen, bzw. den „dürren“ und „kleinlichen“ an der anderen Seite erklären soll.

Die Vorstellung, daß die alte Kunst zum Kompetenzbereich der Physiognomie gehöre, ermöglichte Divald nicht nur anekdotische oder gesellschaftliche, sondern auch anthropologische Deutungen. Typen geschnittener Gesichter stellte er mit verschiedenen Volksgruppen häufig in unmittelbarem Zusammenhang – nicht nur in der Schrift, sondern auch im Bild (Abb. 8). Seine Aufnahmen von Bauwerken sind so gut wie immer mit Staffagefiguren der lokalen Einwohnerschaft bevölkert (Abb. 9.), wobei seine anthropologischen Hinweise in seinen kunsthistorischen Schriften Verbildlichung suchen: z. B. auf Altarretabeln Gruppenbilder von Dorfleuten. (Solche Hinweise treten besonders bei Bildwerken in großer Zahl auf, von denen Divald auch viele Porträtaufnahmen fertigte.) Bei der Bestimmung von anthropologischen Typen bediente er sich einer merkwürdig naiven Heuristik, die mit Kriterien wie die der „Stattlichkeit“ in den auch damals als häretisch geltenden physiognomischen Theorien von Ottó Herman ihre nächste Parallele findet. Herman betrachtete als Hauptaufgabe der Anthropologie das Erfassen des „Charakters“ eines Volkes, was den „Formalismus“ der physischen Anthropologie in ähnlicher Weise obsolet machte und das Nachspüren des „Ausdrucks“ ebenso aufwertete, wie das bei Divalds Verhältnis zur Stilkritik zu beobachten ist. Für Herman bedeutete aber die Aufwertung der Physiognomie gegenüber der Physiologie eine Loslösung von den ethnischen Grundlagen der Anthropologie zugunsten der kulturellen, während für Divald die Differenzierung zwischen ethnischen Gruppen eine grundsätzliche Bestrebung war. Dazu hielt er auch die topographische Bestimmung seiner „Typen“ für möglich, u. zw. mit dem Anspruch einer schon karikaturhaften Genauigkeit, die sogar Dörfer und Stadtteile als Maßeinheiten kennt.

In dieser Wechselbeziehung von Ort und Volk spielte auch die materielle Kultur (damit auch die Kunst) eine wesentliche Rolle. Divald war Anhänger der Theorien über die gesunkenen Kulturgüter – nicht nur in seinen Schriften zur Förderung der Hausindustrie (wo die Gliederung der kulturellen Schichten immer nachdrücklich mit der alten gesellschaftlichen Ordnung gleichgesetzt wird), sondern auch in denen über die Geschichte der hohen Kunst. In diesem Rahmen ist nämlich sein zentraler Satz zu deuten, die mittelalterliche Kunst Oberungarns (und auch der anderen Randgebiete des alten Ungarn) berichte über die untergangene Kunst der Landesmitte, der Schauplätze der weltlichen und kirchlichen Herrschaft: Die Besten der in Oberungarn erhaltenen Kunstwerke unmittelbar (als Import von Ofen [Buda], Erlau [Eger] oder Großwardein [Oradea, Nagyvárad]), die übrigen als „gesunkene Kulturgut“, als Zeugen ihres Einflusses, der proportional zu der topographischen Nähe zunimmt. Diese Vorstellung macht die vertikale Gliederung der Kunst in Oberungarn zum Spiegel der geographischen Gliederung der Kunst in gesamt Ungarn, ja sogar (wie auch im Fall des aktuellen Zustandes der Volkskunst) der Herrschaftsstruktur des ungarischen Staates.

Für Divald war die Theorie der versunkenen Kulturgüter, die in Ungarn ursprünglich in einem provokant antichauvinistischen Kontext erschien, ein Mittel zur Verknüpfung einer Geographie der Kunst mit der Geographie der Nationalitäten und der Herrschaft im Sinne des Schemas „ungarische Herren in der Mitte vs. gemeines Volk slawischer, deutscher usw. Muttersprache am Rande“. Daß Divald dieser Entsprechung der „Geographien“ auch einen tieferen Grund zuschrieb, wird hier mit einem Zitat über die Chancen der Bewegung für die

Hausindustrie dargestellt: Auch in Oberungarn sollten dafür nur die wenigen Dörfer mit ungarischer Bevölkerung in Frage kommen, nur der Fleiß der Ungaren garantiere nämlich den Erfolg, während die Faulheit der Slowaken alle Versuche vergeblich mache. Der Zusammenhang von Politikum und Ethnikum, der dabei im Hintergrund steht, ist ähnlich zu dem, der im Kontext der Anthropologie bei Ottó Herman auftritt: Blick und Ausdruck, in seinen Augen für die Ungaren spezifisch, seien Zeugen der „staatsbildenden und staats-erhaltenden Eigenschaften“ dieses Volkes. Vor dieser Folie erscheint die mittelalterliche Kirche eines Dorfes mit ihrer Ausstattung und seine heutige Einwohnerschaft gleichermaßen als Emblem einer *politischen Landschaft*, wo der Unterschied zwischen Zentrum und Peripherie die Herrschaft eines Volkes über seinen Nachbarn bedeutet.

Neben der Physiognomie kann die Ethik als ein Schlagwort namhaft gemacht werden, das Gedanken deckt, die für Divald von zentraler Bedeutung waren. Sowohl seine Zeitgenossen, als auch er selbst betrachteten nämlich seine Beschäftigung mit der Geschichte der mittelalterlichen Kunst als eine Tätigkeit, die auch für die zeitgenössische Kirchenkunst von Belang ist. Divald äußerte sich häufig gegen die Rezeption der neueren Richtungen in der Kirchenkunst, wobei er auch Anstoß an schon bekannten Arten der Neugotik nahm. Seiner Auffassung nach sei der ein Historiker, „dessen feiner Geschmack den wahren Künstler auch im Geist, richtiger im Rahmen der Gotik zu dauerhaften Werken anleiten kann“; spätgotische Bildwerke, die er an seinen Reisen entdeckte, fotografierte und dann dem breiten Publikum bekannt machte, sollten auch als Muster für Künstler, Kunstbe-trachter und Gläubigen der Gegenwart dienen. Bei der Bestimmung der Kriterien der von ihm erwählten Dauerhaftigkeit hielt sich Divald ziemlich eng an die Terminologie der katholischen Presse des Kulturkampfes. Die Absolutisierung des Antagonismus von Idealismus und Realismus, die gleich von der Auflösung dieses Antagonismus als vorrangiges, visioniertes Ziel der modernen Kunst gefolgt wird, trotzdem den rücksichtlosen Naturalismus als „die“ Bosheit hinstellt – diese Motive waren auch in Ungarn in der Kunst- und Literaturkritik des politischen Katholizismus allgegenwärtig und auch für Divald verbindlich. Nicht nur die Prinzipien, sondern auch ihre Anwendung auf die alte Kunst war Ergebnis eines Vulgarisierungsprozesses, der die um 1900 lebhaft gewordene Ruskin-Rezeption begleitete. Für Divald spielte die spätgotische Skulptur Oberungarns eine ähnliche Rolle, wie die Maler der Trecento und Quattrocento für die Preraffaeliten und ihre Theoretiker. Divald stand auch damit in der Ruskin-Nachfolge, daß er den Wert eines Kunstwerks im moralischen Sinn von der Moral des Künstlers abhängig vorstellte. Er verlangte aber nicht nur moralische Vortrefflichkeit, sondern definierte sie mit den äußeren Lebensverhältnissen: Ein Künstler solle nicht nur fromm sein, sondern auch in der unmittelbaren Nähe von großen kirchlichen Institutionen wohnen. Zwischen persönlicher Gesinnung und Nähe zum geistlichen Zentrum besteht hier ein ähnlicher Zusammenhang wie zwischen der Qualität der Kunstwerke des mittelalterlichen Ungarns und der Nähe ihrer Provenienz zu den „untergangenen Zentren unserer Kunst“. Daß die Koppelung dieser Gedankenkreise bei Divald tatsächlich erfolgte, war die Voraussetzung dafür, daß die Geographie der Kunst, der Herrschaft und der Ethnika sich mit der Geographie der Ethik ergänze.

Ergebnisse dieser Verquickung waren nicht nur Divalds schon erwähnte Ansichten über den Preschauer und Zebener Hochaltar, sondern auch die zahlreichen Fälle, wo er Begriffe wie „Innerlichkeit“ und „edler Ausdruck“ zu konkreten Attributionen benützte. Der rücksichtslose Naturalismus eines Veit Stoß ist z. B. (fast wie bei einem Zola der spätgotischen Skulptur) Hindernis der „wahren Innerlichkeit“ und der frommen Darstellung, während Meister Paul von Leutschau (Levoča, Lőcse) trotz aller von Stoß übernommenen Manieriertheit doch in der Nachfolge der „klassischen Schule“ der Landesmitte steht, die sich durch „klassisches Formgefühl, edlen Realismus und bedeutenden künstlerischen Inhalt“ definiere. Diese Eigenschaften sind an den Werken Meister Pauls nicht nur zu registrieren, sie ermöglichen gar die Identifizierung derselben. In Zuschreibungen auf dieser Basis spielt das Bild eine ebenso große Rolle wie die Schrift, wie es im folgenden am Beispiel einer 1909 veröffentlichten Bildparallele zwischen einer Hirtenfigur der Geburt-Christi-Gruppe zu

Leutschau und einem Apostel vom Tod-Mariä-Altar in Očová (Nagyócsa) gezeigt wird (Abb. 11). (Erstere ist ein Werk des Meister Paul, den zweiten verwendet Divald im Rahmen seiner These, nach welcher das im 18. Jh. völlig vernichtete Hochaltarretabel von Neusohl [Banská Bystrica, Besztercebánya], in dem Divald das Vorbild des Retabels zu Očova vermutet, von demselben Bildschnitzer stammen soll.) Beide Aufnahmen gehören zu den typischen Zeugnissen der Porträtkunst Divalds, auch in dem Sinne, als er die betreffenden Kunstwerke mit besonderem Eifer „porträtierte“: Von Leutschau kennt der jetzt veröffentlichte Katalog solche Detailaufnahmen in größter Zahl, von Očova ausschliesslich solche Fotos. Nach den Bildunterschriften stellen beide Reproduktionen je eine betende Gestalt dar, beide abstrahieren aber vom konkreten Anlaß des Gebetes: Der Ausschnitt macht ausgerechnet eine Bildecke zum Zielpunkt des Blickes beider Figuren. Damit findet die zielentfremdete Andacht im Aufbau der Komposition eine neue Aufgabe für sich; die Figuren werden von Teilnehmern eines evangelischen Geschehnisses zum Idealtyp einer abstrakten und intimen Devotion, zum potentiellen Spiegelbild füreinander. In der Serie der Leutschauer Aufnahmen Divalds läßt sich sehr schön verfolgen, daß – obwohl diese Umdeutungen der Bildwerke eigentlich in den von den Originalaufnahmen weitgehend abweichenden gedruckten Reproduktionen erfolgten – das künftige Aussehen der Druckklichschees bei der Exponierung aber schon mitberechnet war.

Was den Werken des Meister Paul eine „Edelkeit“ verleiht, ist (trotz des anekdotischen Rahmens, in den Divald sie stellte) keine genuine Eigenschaft: Der Bildschnitzer finde sich selbst umso besser, je mehr er sich zur „klassischen Schule“ der Mitte Ungarns assimiliere. Dem liegt offensichtlich ein antiindividuelles Menschenbild zugrunde, das nicht nur wegen seiner Kollision mit immanenten Prinzipien der Stilkritik merkwürdig anmutet, sondern auch als ein Standpunkt vor dem Hintergrund der Gegenwart Divalds selbst: als ein Bestandteil eines antiemanzipatorischen Zukunftsbildes, bei dem es egal ist, ob es um die Emanzipation der nationalen Minderheiten, der Kunst oder des Individuums gehen soll. Divald selbst schrieb seiner „wissenschaftlichen“ Tätigkeit eine eminente politische Rolle zu, die für uns die Grundlage zum Verständnis seines Edelkeit-Begriffes darstellen soll. Bei ihm ist nämlich die Edelkeit des Ausdrucks von Kunstwerken (wieder eine Abweichung von Ruskin) keine Metapher, sondern wird mit dem gesellschaftlichen Inhalt des Begriffes in Zusammenhang gebracht: „Bei uns gab es ... kein hochentwickeltes Stadtleben. In der Führung des künstlerischen Geschmacks spielten Königshof, Erzpriester und Hochadel immer eine fast ausschließliche Rolle. ... Die musterhaften Denkmäler unserer alten Kunst sind von einem aristokratisch verfeinerten Geschmack und einer vornehmen Darstellungsweise gekennzeichnet“. Divald betrachtete Ungarn als eine politische Landschaft, wo der Unterschied zwischen Zentrum und Peripherie nicht nur die Herrschaft eines Volkes über die anderen bedeutet, sondern auch die einer Kirche und einer gesellschaftlichen Schicht. In diesem Kontext werden Reproduktionen von Kunstwerken zu Motiven der Peregrination, herkömmlich topographische Reise genannt, die ein transzendentes Profil eines Territoriums sich sozusagen Dorf um Dorf – in gebauter und natürlicher Umgebung, geschnitzten und lebendigen Antlitzen – aus der Finsternis entfalten läßt.

Nach dem ersten Weltkrieg wurde Divald ein mehr oder weniger passives Mittel der Propaganda des Revisionismus, seine früher herausgebildeten Thesen eigneten sich ohne jede Veränderung zur Unterstützung der Irredenta. Er stand nun auch in der eigentlichen Kunstgeschichtsschreibung höher im Kurs; auch diejenigen Gelehrten der neuen Generation, die die Widerlegung der Ansichten Divalds als ihre Aufgaben betrachteten, retteten unbemerkt (in dem Sinne, als sie neue Antworten auf Divaldische Fragen suchten) eine Reihe der Divaldischen Motive in einen neuen, wirklich wissenschaftlichen Kontext hinüber. Die „Jungen“ jener Jahre (Leute wie András Péter, István Genthon und Antal Kampis) haben damit Grundsteine für die Geschichte der spätmittelalterlichen Kunst in Ungarn gelegt, wie wir sie heute noch immer haben.

Wenn man in unseren Tagen über Divald spricht (das OMvH-Buch ist ein schon unangenehm beredtes Zeugnis dafür), drückt man jene Rahmen nicht auseinander, die sich noch in

den 20er und 30er Jahren fixiert haben; den „Divald in uns“ wahrzunehmen wird weder vollzogen, noch beansprucht. In den 90er Jahren ist sogar eine Tendenz zur Ausbreitung dieses Verhaltens zu bemerken: Divalds später, subjektiver Reisebericht unter dem Titel *Wanderungen im Oberland* ist 1999 im Nachwort zur (ebenfalls von dem OMvH patronierten) Neuausgabe als ein „auch heute gültiger“ Reiseführer bezeichnet worden, dessen „Abstinenz von politischen Extremismen“ sowohl dort, als auch in dem besprochenen Katalog eine besondere Betonung gebraucht hat. Was aber die Kunsthistoriker augenscheinlich nicht bemerkt haben, hat der Laie sogleich klar erkannt: Unmittelbar nach der Ausstellung bzw. dem Erscheinen des Katalogs verlebendigte sich die Rezeption Divalds wohl am markantesten, sogar in aktiven Formen in einer parakulturellen Sphäre, die ihren Platz irgendwo im Beziehungsgeflecht von rechtsextremistischem Underground und parlamentarischem Konservatismus sucht. Als Fall dessen, daß eine wissenschaftliche Unternehmung sich nachträglich, unerwartet zum politischen Akt umqualifiziert, wirft das Fragen auf, die für die ungarische Kunstgeschichtsschreibung bisher nicht selbstverständlich waren.