

EGY (HÁROM) CORVINA-SOROZATRÓL. PANTHEON, IMAGO ÉS IRISZ

Bajelhárító, ráolvasó bevezetőként – a Corvina felől is ritkulnak a régi jó, békebeli hírek – előre kell bocsátanom: habár jó néhány éves késéssel, üdvözölni szeretném és nem búcsúztatni a kiadó egyik sorozatát. Egyetlen sorozatot mondok, amivel, talán igazságtalanul, az olvasói szempontot helyezem a kiadói elébe. Az olvasó szemével nézve ugyanis a kiadó egyetlen zsebkönyvsorozatot indított útjára 1985-ben, jellegben hasonlót a *Művészet és Elmélet*hez, csak a kötetek szerényebb terjedelmében eltérőt, tehát vegyes műfajú munkákat magyar és külföldi, többnyire márkás szerzőktől, képzőművészetről és környékéről. Egyszer majd megtudjuk, miért, az egyből a születés pillanatában három lett, és a kereszttségben az első az ünnepélyes *Pantheon*, a második a nagy komoly *Imago*, a harmadik pedig a meschangulatú *Irisz* nevet kapta. Profilkülönbőségük csak halványan körvonalazódik, de annyt tényleg látni, hogy a *Pantheon* gerincét a művész- és műmonográfák, az *Imagóét* a teoretikus munkák alkotják, míg az *Irisz* olyan szélesre tárja kapuit, hogy még a képzőművészettel csak periferálisan érintkező tárgykörök is beférjenek rajta. Vélhetnénk, ahol sorozat van, ott sorozatszerkesztőnek is lennie kell, a tények azonban cáfolják az evidensnek tűnő következtetést. Magát megnevező sorozatszerkesztője csak az *Imagónak* van Németh Lajos személyében, a *Pantheon* és az *Irisz* terve keltétüket felfedni nem kívánó szerkesztők műhelyében ölt alakot. Nekik szóló gratulációm at jobb híján a pusztába kiáltom, egyben bizatom őket, bátran lépjenek az ügysem túl széles nyilvánosság elé.

Az egyes írásokat papírkímélésből és nem más okból mellőző ismertetést hadd kezdjem annak a műfajnak a sorozaton belül egyetlen képviselőjével, amelyet a specialisták a maguk szórakoztatására és kollégáik bosszantására különösen kedvtelve művelnek: a mester meghatározó tanulmányokra gondolok, esetünkben Millard Meiss nagy hagyományú témához kapcsolódó attribúciós kísérletére. Képzavarosan szólva: aki GIOTTO ÉS ASSISI-jét kézbe

veszi, az egyszeriben a művészettörténet homéroszi kérdésének mély vizében találja magát. Az amerikai kutató pengeéles megfigyelésekkel, lehengerlő érveléssel vitatja el Giottótól a SZENT FERENC LEGENDÁJA freskóciklust, és tulajdonítja másrésről az ő kezének a felső templom két Izsák-jelenetét. Elegánssá az argumentációt többek közt annak érzékeltetése teszi, hogy a legendát Giottónak meghagyó, szinte kizárólag olasz szakemberekből álló el-lentábornak még ezek után is épp elég muni-ciója maradt az ellentámadáshoz. Biztos csak annyi, hogy az Assisi-kérdéssel – bár a győzelem reménye nélkül – megvívni a jövőben is olyan próbatétel, amely nélkül nincs bebocsátás a trecentokutatók szűk kasztjába.

A *naumburgi dóm* nyugati kórusának nevezetes *donátorfigurái* nem kevesebb titok övezi, mint a San Francesco falképeit. Ám itt a természetes – az írott források hiányából származó – homály mellett még mesterséges ködről is gondoskodtak a sötétséget támasztani leghivatottabbak. Így történt, hogy Ekkehard, Uta és társaik (pedig ők igazán joggal nyilvánították volna magukat unschuldnak Nürnbergben) mint a germán fajnak a germán géniusz által kőbe faragott megtestesítői előbb a nacionalizmus, majd a náciizmus oldalán találták magukat. A sötétségből maradhatott még mutatóba a hetvenes évekre is, ha Willibard Sauerländer meglehetősen nyomatékka látta szük-ségesnek felidézni a XIII. század közepi szoborciklus szerencsétlen fortuna *criucáját*. Ő mindenesetre visszaviszi a szépséges Utát a már elég sok huncutságot, de legalább a fajleméletet még nem ismerő középkori Európába. Tudomást szerzünk a szobrok megrendelésének prózai körülményeiről: a *naumburgi dómkáptalan* védte velük kiváltságait Zeitz városával szemben. Fény vetül a sokáig eltagadott francia kapcsolatra, a reimsi műhely gyakorolta hatásra, a legérdekesebb fejezetben pedig arról olvashatunk, hogy a szoboregyüttes figurái egy Fejedelmek tüköre szerepeit játsszák el, a lovagi illemkódex megkívánta pózokban és mimikával sorakoznak a kórus fala előtt.

Az egyetlen mű mikrokozmoszába bevilágító írások közül Hans Beltingé Bellini 1470 körül festett PIETÁ-jával foglalkozik. Megfigyelései az autonóm, vagyis a kultusztól függetlenedő műgyűjteményi kép születésének körül-

ményeire vonatkoznak. Az egyik körülmény: az ikon több évszázados hagyománya Velencében; Bellini, amikor ékesszóló elbeszéléssé, Alberti-féle „istoriá”-vá alakítja a PIETÀ-t, a közzelnevezeti beállításban tovább őrzi az ikontradíciót. A másik és a reneszánsz helyes értékelése szempontjából még fontosabb körülmény az a versenyhelyzet, rivalizálástól szikrázó atmoszféra, amelyben az új képtípus színre lép. Bellini könyve, kissé akadémikus előadásmódja ellenére, sokat megéreztet abból a légkorból, amelyben a mai értelemben vett művészeti élet kellékei nélkül *élt* a művészet. A tanulmányban szereplő avantgarde mesterek, Mantegna, Bellini és Antonello da Messina művei nem egyszerűen hatottak egymásra, hanem mint manifesztumok, ars poeucák, kihívások és válaszok a kihívásokra feleltek egymással. Példákon látjuk, ahogy a festő ambíciója az égig nőtt: felülmúlni az ókori mintaképeket, túlhaladni a közvetlen elődökön, fölbe kerekedni a kortársaknak, plasztikusabban festeni, mint ahogy a szobrász farag, és beszédesebben szólni, mint a költő teszi, mindez a célt egyszerre maguk elé tűzni nem sokallották. A műhelygyakorlatban így kaptak értelmet azok a művészeti ágak rangsorolásáról folytatott viták („paragoné”-k), amelyek az esztétikai gondolkodás fejlődéséhez valóban vajmi kevéssel járultak hozzá.

Pieter Brueghelnek nem volt hazájában egyenrangú vetélytársa, amikor a KERESZTELŐ SZENT JÁNOS PRÉDIKÁCIÓJÁT festette. A Szépművészeti Múzeumban őrzött képeinek csak szűk értelemben vett ikonográfiai előzményei vannak, de nincs előzménye sem a színpadi rendezettség árnya nélkül színre vitt tömegjelenetnek, sem a nézőközelpbe hozott erdőbelsőnek, amivel Brueghel először töri meg a panorámatáj manierista konvencióját. A festmény elemzéséhez a Corvinának nem kisebb tekintélyt sikerült megnyernie, mint Jan Bialostockit (szomorú, hogy a nagyszerű tudós korai halála miatt ilyenmire többé nem lesz lehetőség), aki előjáróban megígéri: „szigorúan ragaszkodom a tényekhez, hogy elkerüljem a megalapozatlan vélekedéseket és hipotéziseket”. Az ígérethez híven több bizonyíthatatlan portréazonosítást is elvet, annál határozottabban érvel a téma különös időszzerűsége mellett. A kép dátuma, 1566 ugyanis a katolikus- és spanyolellenes mozgalom jeles esztendeje, amelynek

gyakori eseménye, a városon kívül tartott „bozótprédikáció” Szent János prédikációjának protestáns reinkarnációja. Az újtestamentumi epizód klasszikus megfogalmazása a németalföldi festészetben – a stílzaltság szintjéről az intenzív jelenvalóság szintjére emelése – akkorra esett tehát, amikor értő befogadásához a legjobbak voltak a feltételek.

A fenti kettőhöz hasonlóan kulcsmű Vermeer allegorikus képe, A FESTŐMŰVÉSZET is. A bécsi képtár festményéről írt könyv szerzője, Fogarassy Miklós nem „céhbeli”, a művészettörténet területén tudtommal ez egyetlen munkája. Helyénvaló azonban, ha ezen információ nyomán netán feltámadó sznobériánkon úrrá leszünk. Ez a könyv a beleérző – ami valami egészen más, mint a belemagyarázó – műelemzés kivételesen szép példája, egy remekmű szelíd, kitartó faggatása abból a rokonszenves alapállásból, amikor nem azzal a témával foglalkozik valaki, amellyel érdemes, hanem amelynek ellenállhatatlanul a vonzásába került. Fogarassy célkitűzése szinte misztikusnak tűnik: „*analog szellemi és lelkiállapot birtokába jutni, mint amikor a festő festette a képet*”. Ha ennek a célnak az elérését objektíven igazolni képtelenség is, a kívánt szellemi és lelkiállapot birtokbavételének illúzióját hihetően sikerült felkelteni, ennek eszközeül pedig olyan csiszolt, árnyalatgazdag, a gondolatok készítésének könnyedén engedelmesskedő értekező prózát használ, amelyet céhbeliek és céhen kívüliek egyaránt csak kevesen.

„Az elidegenedés mint művészi probléma”, középpontban Manet 1869-ben készült REGGELI A MŰTEREMBE címmű festményével – ez a tárgya Werner Hofmann tanulmányának, amelynek *Pantheon*-beli megjelenését mindössze két év választja el az 1985-ös német kiadástól. A cselekmény elsorvadása, az „*egyedül lét peremélményének*” kifejezése, az emberalak csendéleti elemmé válása, a montázsszerű komponálás persze nem először itt tárgyalt kérdése az immár másfél évszázados modern művészetnek. Újabb és újabb felvetésének azonban nem utolsósorban így, egy reprezentatív alkotás erőterén belül folytatva a vizsgálódást, a lényegét az árnyalatokban keresve, van értelme. Elnagyoltnak a fejtegetésből csak azt a részt érzem, amely a „*profanizált ikon*” XVI–XVII. századi ősei után kutat. Mert lehet ugyan egy Terhorch-életképben hatásos pél-

dát találni „az önmagába forduló elmélázásra”, de nem illik figyelmen kívül hagyni, hogy ott éppen a szerelmi bánat toposztémájáról, nem pedig az emberi kapcsolatok kiürülésének képi megjelenítéséről van szó. Ugyanígy felszínes analógia a REGGELI A MŰTEREMBEN kapcsán Cornelisz Anthonisz 1533-ban festett csoportképre hivatkozni, amely sokkal inkább egy forrásját kereső műfaj vajdó állapotáról, az egyedi portrék még mechanikus összeadásának stádiumáról vall, semmint lépésről, „az odafordulástól az elforduláshoz”, vagyis „a széttartó emberi testtartások és tekintetek kapcsolat nélküli egymasmellettiségéhez”. Azt már inkább el tudom képzelni, hogy Pieter Aertsen PIACI JELENET-e valóban hatott a REGGELI kompozíciójára, de eredeti jelentésétől függetlenül, „mint egy bizonyos csoportosulás szerint elrendezett színekkel borított sík felület” (Maurice Denis-től idézi más összefüggésben W. Hofmann). Azzal a ritka esettel állunk szemben, amikor az ikonológiai szempont nagyobb figyelemben részesül a XIX. századi, mint a XVI. vagy XVII. századi mű elemzésénél.

Marcel Duchamp NAGY ÜVEG-ÉRŐL (eredeti címén: AGGLEGÉNYEI VETKÖZTETIK A MENYASSZONYT) ezoterikus kommentárok egész sora látott napvilágot, mire Jean Clair (MARCEL DUCHAMP, AVAGY A NAGY FIKCIÓ) amúgy filológushoz illő módon elolvasta azt a szöveget, amelyet kellő érdeklődés esetén a többi interpretátor is elolvashatott volna. Ebben, tudniillik Pierre Cabanne egyik beszélgetésében Duchamp-nal, bár feledékenységből torzított névváltozattal, de egyértelműen megjelöltetik a kétrészes üvegre applikált, játékos gépimitáció irodalmi forrása: Gaston de Pawlowski 1912-ben kiadott tudományos-fantasztikus regénye, az UTÁZÁS A NEGYEDIK DIMENZIÓ BIRODALMÁBAN. Jean Clair dolga ezek után sem volt könnyű, hiszen az értelmezést ki kellett terjesztenie a vadul fantáziálgató írásműre is, mindvégig összevetve azt Duchamp saját, nem kevésbé okkult foljegyéseivel. A legrafináltabb manierista allegóriánál is körmonfontabb jelentések szívós felfejtése után az egyik eredmény annak megállapítása, hogy Pawlowskival együtt Duchamp a futuristák hangos gépkultusza idején a természettudománnyal szemben nagy adag iróniával viseltetett. Arra szintén magyarázatot kapunk, hogy az 1912-ben megkezdett mű miért maradt félbe 1923-

ban: ekkorra „a tudomány csodái előtti naiv vagy wonikus tiszteltetés, a negyedik dimenzió léteiről vagy hiábavalóságáról folyó társas és magányos elmélkedések kora lejárt”.

Salvador Dali 1932-ben írt, de csak 1963-ban közzétett „paranoiakritikai értelmezése” – MILLET ANGELUSÁNAK TRAGIKUS MÍTOSZA – csak formálisan illeszkedik a műmonográfiák sorába. Ha szerzője nem Salvador Dali volna, akkor nyugodtan tarthatnánk a freudizmus paródiájának, így azonban használati utasítás a festő szürrealista technikájának értelmezéséhez, hihető vallomás a művész képzeletének működéséről. Ebben az öngerjesztésre bármikor sikerrel képes képzeletben Millet akkoriban agyonreprodukált alkonyi idillje „eredendő tébolyító jelenséggé” lényegül át, „a világ legképmulatóbb látszalóvá”, amely mögött „nem sejtett dráma” játszódik: „az ábrázolás a közvetlenül fenyegető szexuális agressziót megelőző várakozás és mozdulatlan pillanatot idézi”. Ha más állítaná, talán kételkednénk, de Dalinak habozás nélkül elhiszük, mit is jelképez a talicska az esti harangszóra imádkozó asszony mögött: természetesen a fent említett agressziót, ami a gyakorlat nyelvén annyit tesz, hogy „a fiú hátulról közönsül anyjával, kezével csípőmagasságban tartva a nő lábát”.

Művészmonográfia eddig négy jelent meg a sorozatban. Egyszerű statisztikai közlésnek szánom és nem szemrehányásnak a régiek mellőzéséért: három szől huszadik századi klasszikusról, egynek meg „romantikus hőse” van. Beke László arról a Caspar David Friedrichről írt monográfiát, aki a klasszicista idillek nimfáit és pásztorait kitessékelté tájképeiből, a természetet egy mélabúra hajlamos német protestáns nem túl barátságos istenének otthonává tette, olyan világot tárva elénk, amely borzongató és megigéző egyszerre. Ha másban nem is, az esztétikai hedonizmus ösztönös elutasításában Friedrichel rokon alkat Piet Mondrian, aki – mint Hajdú István monográfiájából megtudjuk – „a kozmikus relációk egzakt ábrázolása” felé törekedett a teozófia tanáiból merített ihletet. Mindkét könyvet dokumentációs rész egészíti ki: elméleti írások, vitairatok Caspar David Friedrichről és kritikusaiktól, illetve Mondrian dialógusformában írt teoreikus munkája, a TERMÉSZETES ÉS ABSZTRAKT VALÓSÁG. Werner Haftmann Klee-monográfiája – PAUL KLEE, A KÉPI GONDOLKO-

DÁS ÚTJAI – mindössze egy évtizeddel a művész halála után, nem ütkölt apologetikus pátozzsal íródott, el akarván „*oszlatni azt a legendát, amely szerint ez a művészet egyszeri és egyedi, és mint ilyen, követésre alkalmatlan, s példázatos érték híjával való lenne*”. Szívesen olvasnék szakértő kommentárt arról, mennyi az aktualitása ma Haftmann épp negyven éve megfogalmazott véleményének, hogy tudniillik „*napjaink festészetté- nek lényegileg ő az erkölcsi mérceje*”. A monográfián különféle megfogalmazásokban végigvonnul Klee alap gondolata: nem a természet után, hanem a természet analógiájára alkotja műveit, amiről – talán nem erőszakolt képzet-társítással – a leonardói gondolat juthat eszünkbe: „*a festő elméje valamiképpen hasonla- lossá válik az isteni elméhez*”. A XX. század pictor doctusának teremtéstudatát Leonardo előle- gezi meg, ahogyan Picasso őseit is joggal jelöl- hetjük meg Dürerben és Rembrandtban. Ezt teszi ugyanis Perneczky Géza PICASSO – PICASSO UTÁN című esszéjében, amely számomra a sorozat kiemelkedő olvasmányélményét nyújtotta. Picasso művészete látnivalóan Per- neczky legszemélyesebb ügye, amelyről csak szenvedéllyel tud szólni. Nem hiszem, hogy bárki is nála folyékonyabban tudná olvasni Pi- cassót, képi világában otthonosabban tájéko- zódna. Olyan olvasás ez, amely nem hagyja magát zavartatni „*művészettörténeti babo- náktól*”, csak annak hisz, amit lát, vagy még in- kább, elhiszi, amit lát. Életrajzot, korrajzot, kortársak jellemzését szinte teljesen mellőzve, végig Picasso műtermében tartóztat bennün- ket, onnan látunk rá a szükséges pillanatok- ban a külvilágra, és nem fordítva. Meglehet – Picasso-ügyben mindentudók nyilatkozhat- nának erről hitelesen – Perneczky gondolatai egytől egyig fellelhetők a Mesterről szóló ton- nányi irodalomban, de aligha szerveződnék másutt ennyire egységes gondolatfolyammá. A szervező elv pedig az életmű állandó ténye- zőjének tekintett alkotómódszer: az „*elrejtő át- írás*”. Picasso eszerint „*a humanitás tradícióit rej- tőzködve*” fejlesztette tovább, „*fordított eufemiz- mussal*” alkotott, a rombolás gesztusával épít- kezett, hamisítatlan Perneczky-fordulattal: „*az elhoszt vad tréfák köntöse alá rejtelte*”. Abszolut h- hethet, amit a szerző mond: az átírás egymást követő három fajtája szerint magától tagoló- dott a könyv három fő fejezetre. Ez a három fajta: a formai, az ikonológiai, végül a műfaji

átírás. A művész, akárhány arcát mutatta, „*egész életében jelenléstani kérdésekkel foglalkozott*”; akkor is, amikor „*a szentimentálisból az archai- kusba menekült*”, akkor is, amikor mitikus vagy inkább még mítosz előtti archetipikus helyze- teket jelenített meg, és akkor is, amikor mint Isten „*magányosan játszott teremtményeivel*”. Per- neczky, a nagy formátumú esszéíró – ami annyi mint nagy formátumú művészettör- téneész és kritikus – egy-egy mondattal vagy akár csak egy jelzővel művek egész csoportját világítja be láttató fénnel: a kék korszak sze- replői „*az idő ólomkamráiban élnek*”, a rózsaszín korszakéi „*küldték az árnyékból, és alig melengető napfényben mozognak*”, „*elfordulnak a nézőtől, és mintha bezáruló hagylóba vetnének egy utolsó pil- lantást*”, a neoklasszikus korszak nőalakjai „*kt- vül antik kulisszák, belül avantgardista gépek*”, a ZENÉSZEK című kép „*egy varázsobjekt, amely fe- nyegető, hangokon túli számaival előbb-utóbb a nézőt is elvarázsolja*”, a késői korszak néhány fi- gurája láttán „*a néző a deformációt a saját bőrén érzi*”, a picassói „*világszínházban*” „*élethelyzetek és alapjellemek roppant karusszelje forog*”. Külön irigylem Perneczky nyelvi találékonyságát. Csak egy apróság: ha pályázatot hirdetnének a „*trompe-l'oeil*” műszo magyar megfelelőjé- re, én biztosan az ő „*csali-képére*” szavaznék.

Az *Iris* sorozatnak is javára válik, hogy A KORSZAK MINT MŰALKOTÁS címmel keretein belül jelent meg Perneczky 1978–81 között írt három további tanulmánya. Itt csak egy rek- lámízü utalásra telik: a harmadik tanul- mányból kiderül, hogy Európa két felén még a négyzet sem ugyanaz.

Perneczky a magyar művészettörténet-írás- nak azt a legjobb hagyományát folytatja, amelynek Rabinovszky Máriusz munkássága is részét képezi. Közös bennük az etikus értelmi- ségi magatartás, a jelen művészete iránti szen- vedélyes érdeklődés, a minőség-központúság, tények és értelmezéseik újra- és végiggondolá- sa, az átlagosat magasan meghaladó íráskész- ség. Rabinovszky 1945-ben publikált MŰVÉ- SZET ÉS VÁLSÁG-át jó választás volt újra közread- ni, de meg lehetett volna tenni reprezentatív album kísérőszövegének is, az egyszerre szép és okos könyvek számát gyarapítandó. A klasszicizmussal kezdődő kort Rabinovszky szerint végig a művészet válsága, „*a szellemi egy- ség és folyamatosság hiánya*”, „*a lelki tájékozódás za- vara*” jellemzi, amelyben az „*amuzikus polgár-*

ság” képtelen betölteni pozitív mecénási szerepet, az értékes művészet az értelmiség egy szűk körében talál csak befogadóra, az a művészet pedig, amely a polgárság szívéhez közel állt vagy áll, felette kétes értékű. Íme három részlet az utóbbi kategóriába tartozó biedermeier „kávéfíndszagózs kedélyességét” leíró miniatűröböl: „A biedermeier mándig ápolt, mértékletes, kissé gyermekded és elégedett, erotikus kacérságában leplezett, bírálatában »gulgesinnl«, amely szóval az osztrák titkosrendőri szaknyelvu a megbízható dinasztiahü elemeket jelölte meg... A fák és sziklák jól fésültek, még az északi szél sem rúg ki a hámból, és szelíden ringatja a part menti vítorlásokat... A zsáner műfaja kedveli a »pendantl-okat: a vadász kivonulását balra, hazatérését jobbra, hü ebével, integető és szemérmesen ölelő hűvesével, almaképzü gyermekével.” A hasonlóan szellemes és pontos jellemzések sorát nyújtó könyv voltaképpen célját az utolsó oldalakon tudjuk meg: a szerző 1945-ben „bölcset vezetést” kíván a válságból való kijutáshoz, visszatérést a „műhelyszelleméhez”, de óva int a kultúrpoliúkat bármilyen „erőszakos beavatkozástól”, a közösségi műfajok erőltetésétől, mivel minden igazi művészet előfeltételének az őszinteséget tekintti. Szelíd szavára biztosan sokan odafigyeltek, történészek megmondták, megmondják és meg fogják mondani, hogy miért épp azok nem, akikhez intézte őket.

A magyar olvasók előtt már több munkájából ismert Ernst H. Gombrich 1971-es MŰVÉSZET ÉS FEJLŐDÉS-ÉBEN jóval konszolidáltabb jelenből tekint előre a jövőbe. Ő maga árulja el egy helyütt, hogy hisz a művészetelméletnek és a kritikának a művészeti gyakorlatot befolyásoló hatásában, így feltehetőleg saját intelmét is ennek a hatásnak a reményében írta le: „...egyáltalán nem szükségszerű, hogy valamit egyszerűen csak azért legyünk meg, mert adottak rá a lehetőségek. Ott, ahol ezek a lehetőségek a saját magunk által lételezett értékekkel kerülnek összeütközésbe, arra van szükség, hogy képesek legyünk nyugodtan »nem-el is mondani”. A kontextus szerint ezek a szavak még elsősorban a tudományra vonatkoznak, de a következő passzus már világosan a művészetről szól: „A mindenkori újítások iránti kritikai csodálat sohasem pótolhatja azokat az emberi értékeket, amelyeknek végső soron a művészetnek is alapjául kell szolgálniuk.” Ez a nálunk a közismert előzmények miatt a művészettel kapcsolatban egyszerűen nem szalonképes kell két csevegő hangvételű tanulmányt

zár le. Az első azon kapja rajta a klasszicizmus apostolát, Winckelmann, hogy épp ortodox romlatlanságkultuszával a romantika „primitív”-hez vonzódo ízlése számára készítette elő a talajt; a második arról számol be, miként váltotta fel a XVI. század második felétől kezdve a ciklikus fejlődésképet a nyitott fejlődés máig élő eszméje, előbb a természettudományban, aztán a politikában és a bölcsletben, végül a művészetben. A folyamat lényegi tartalma, az esztétikai normákhoz viszonyítva megállapított jó–rossz ellentét helyébe az idejélműlt–haladó kontrasztja lépett. Ennek a haladáskényszernek a buktatóiról, Gombrichsal nagyjából egy időben már Oto Bihalji-Merin állítja az ÉL-FÉ MEG A MŰVÉSZET A TUDOMÁNY KORSZAKÁBAN? című írásában: „Napjaink művészete túlságosan könnyűvé vált, túl könnyűvé tette a maga művészettét. Ahogyan eszméktől való menekülését, exhibicionista játékat, divatos újdonságait az avantgarde alkotásai mellé állítja, a visszalépés növekvő erőit támogatja.” Egy „hibernetikusan művelt művészet” eljövételében reménykedik, amely teammunkában születik, és mindenkéhez szól. Enyhén falanszterillata van a jóslatnak, de Bihalji-Merin könyvét elsősorban nem is ezért, hanem az ötvenes-hatvanas évek művészetének testközeli jellemzéséért érdemes elolvasni.

Szilágyi János György antik vázák hamisítványai ürügyén lép át az ókorból egyenesen a jelenbe (LEGBÖLCSEBB AZ IDŐ), mintegy demonstrálva az ókortudomány illetékességét a jelen dolgaiban. A hamisítványok leleplezésében megmutakozó buzgalmat túlzottnak, pótcselekvésgyanúsának tartja: a pontos történeti besorolás nem kárpotholhat bennünket a múlt művészetével való alkotó, eleven kapcsolat hiányáért; ezért a hamisítvány és eredeti szétválasztásánál sokkal fontosabb az álművészet és az igazi művészet megkülönböztetése. Sőt, a hamisítás egyenesen korunk művészeinek figyelmébe ajánlható: „A hamisítás az antiművészet egyik klasszikus lehetősége – miért ne lehetne megragadni mint kifejezési formát éppen annak a demonstrálására, hogy szüntelenül hamisított világban élünk.” Szilágyi János György úgy látja, hogy göröcsösen kapaszkodunk a történeti stílusok teljességébe, viszonyunk a kulturális hagyományhoz őszintétlen. Az olvasó csak azzal vigasztalhatja magát, hogy valami érték talán a mi göröcsös kapaszkodásunkban is van. Mert

ha igaz is a keserű diagnózis, és még ha elfogadjuk is, hogy a befogadói magatartások végtelen számú árnyalata lényegében mind belefér a vázolt képletbe, akkor is meg kellene kérdeznünk: muszáj-e nosztalgiát éreznünk az iránt az őszinte – őszintén közönyös vagy elutasító – viszony iránt, amely például barokk templomokból használhatatlan kacsaként dobott ki gótikus oltárokat, vagy amely a középkor iránti szintén őszinte rajongásból román és gótikus templomokat tisztított meg minden későbbi díszüktől. Persze tudom, a dolognak ez csak a fonákja. A színe tényleg szebb volt, mint mainapság.

A sorozat stíluskorszakokat tárgyaló könyvei közül Erwin Panofsky negyven éve megjelent GÓTIKUS ÉPÍTÉSZET ÉS SKOLASZTIKUS GONDOLKODÁS-a természetesen nem terjedelmével emelkedik ki. Ezt a klasszikus írást már csak azért az evidenciaélményért is szeretni lehet, amellyel megajándékozta olvasóját: gondolatmenetének áttetszősége a tudományos eredményhez vezető utat csalókan könnyűnek mutatja. Pedig az oly magától értetődőnek tűnő lépést, amely skolasztika és gótika viszonyát új megvilágításba helyezte, elsőnek teitte meg Panofsky. A lépés a „*doktrína fogalmi tartalmától*” – vagyis a teológiai programok kutatásától – a skolasztika „*eljárásmódjához*”, „*modus operandi*”-jához vezetett. A fogalmi tartalom vizsgálatát az ikonológia tudósa egy pillanatra sem nyilvánítja fölöslegesnek, csak itt teszi zárójelbe, hogy a székesegyházak teremtő – vagy legyünk földhözragadtabbak: tervező – gondolkodás szerkezetéig hatolhasson. Az adott helyen és időben egyeduralgoló „gondolkodásbeli szokás” működését figyel meg, a manifestáció elvének következetes érvényesülését, „*a funkciónak a formán keresztüli öncélú megvilágításában*”.

Hatásában ennyire átfogó „*modus operandi*”-t persze hiába is keresnénk a quattrocento festészetében. Az a „*vizuális készség*” vagy „*vizuális szokás*”, amelyről Michael Baxandall beszél 1972-es FESTÉSZET ÉS TAPASZTALATA XV. SZÁZADI ITÁLIÁBAN című könyvében – a jó hangzás kedvéért a megengedhetőnél kicsit pontatlanabban magyarítva: RENESZÁNSZ FESTÉSZET, RENESZÁNSZ SZEMLÉLET –, csak egyetlen esetben rokonítható Panofsky „*gondolkodásbeli szokásával*”. A könyvnek arra a részére célok, ahol a szerző Piero della Francesca és Ucello vonzódá-

sát a geometrikus alapformákhoz összefüggésbe hozza a kereskedelmi matematika által kifejlesztett, művésznél és közönségénél egyaránt mélyen az idegpályákba égetett készségekkel, amilyen a térfogatmérésé vagy az arányosság-számításé. Csakhogy Baxandall szándéka szerint A KOR LÁTÁSMÓDJÁ címet viselő egész második fejezetnek arról kellene szólnia, „*hogyan határozzák meg a társadalom mindennapi életében kialakuló vizuális készségek a stílust*”. Valójában azonban az említett példán kívül nem olvashatunk igazán stílusmeghatározó jelenségekről. A vallásos drámák jellegzetes figurájának, a festőiuólónak megjelenése bizonyos képeken, egyes, mára eltűnt gesztusok megfejtése források segítségével, Mária lelkiállapotának pontos olvasata angyali üdvözléjeleneten egy prédikációs kézikönyvre hivatkozva, vagy Botticelli Gráciának táncához a minta megeléje egy koreográfiai traktátusban értékesnél értékesebb ikonográfiai adalékok, de a stílus genezisést legfeljebb ha több áttétellel érintük. Tudósi szándék és megvalósítás teljes összhangban vannak viszont az első és harmadik fejezetnél, vagyis a művész-mecénás kapcsolat tárgyalásánál és a Cristoforo Landino Dante-kommentárjában használt művészkritikai fogalmak értelmezésénél.

Az itáliai reneszánsz, a művészettörténeti kutatás máig első számú favorizáltja egy hívő ortodox tudós szemében messze nincs azon a magas piederstálon, ahová mi helyezzük. Pavel Florenszkij az *ikonosztázról* 1922-ben írt és az *Imagóban most magyarul közreadott tanulmányában*, a maga következetesen képviselt teológiai álláspontjáról nézve teljesen jogosan szögezi le: „*A nyugati vallásos festészetből – a reneszánsztól kezdődően – egyszer s mindenkorra eltűnt a művészi igazság.*” Isten létének filozófiai bizonyítékai közé iktatja, hogy „*Rubljov SZENT HÁROMSÁG-a létezik, tehát létezik Isten*”, ami után több mint természetesen hat az eredményhirdetés: „*A XIV–XV. századi orosz ikonfestészet a képzőművészet oly magaslatait testesíti meg, amelyhez foghatót, vagy csak hozzá közel járót, nem ismer a világ művészettörténete.*” Innen nézve az is minden további nélkül érthető, ha az ikontól idegen olajtechnika és vászon már önmagában a „*tiszta érzékenység*” és a „*lét ontológiai ingatagságának*” kifejezőjévé minősül, a metszet pedig mint a protestáns racionalizmus megnyilatkozási formája esik anatómia alá. A XIX. századi

oros akadémizmus bálványával, Raffaellóval kivétel tételtek, az ő művészete annak bizonyítéka, hogy *titkon* Nyugaton is hittek a szépség mennyei eredetében, de Rembrandt már nem érdemel kegyelmet, hisz „művészetében különösen dühödten nyilvánul meg a világ reneszánsz módon való ömistenülése”. Mindezen túl olcsó lenne ironizálni, különben is gyorsan rajtakapnák a gúnyolót, hogy csak a bizonyosságok utáni reménytelen nosztalgiáját leplezi.

A sorozat(ok) jó néhány könyvét említetlenül hagytam. Az már csak magától értetődő, hogy igazságtalanul. Az obligát mentegetőzés helyett álljon itt legalább felsorolásuk. A *Pantheonban* jelent meg Hans Jantzen alapvető összefoglalása – FRANCIA GÓTIKUS SZÉKES-EGYHÁZAK – a chartres-i, a reims-i és az amiens-i katedrálisról, Paul Overy monográfiája a De Stijl mozgalomról és Zarnecki pedánsan adatsoroló könyve KOLOSTOROK, SZERZETESEK, BARÁTOK címmel. Az *Imagó*ban kaptak helyet Michel Butor francia író remek megfigyelései egy, a specialisták által is csak ritkán vizsgált területen (A SZAVAK A FESTÉSZETBEN) és az avantgarde egyik szent szövege, ASZELLEMISSÉG MŰVÉSZETBEN, a festészete jogán csakugyan szent Kandinszkijtől. Az *Irisz* iskolai füzetet imitáló borítójában kapjuk kézhz Czeizel Endre kor és kórleírását – A KIVÉTELES TEHETSÉG HASZNÁRÓL ÉS KÁRÁRÓL. TISZTELGÉS GRUBER BÉLA EMLÉKE ELŐTT – Tolnai Gábor memoárját Hoffmann Edit baráti köréről – ÁRNYBÓL SZÓTT LELKEK HOFFMANN EDIT SZILUETTJEI – Wessetzky Vilmos munkáját az egyiptomi kultuszok hazánkban talált emlékeiről – ÍZIS ÉS OZIRISZ PANNÓNIABAN – Nagy András KISSZÖRNYESZTÉTIKÁ-ját (méltó méltatása nálam bölcséletben összehasonlíthatatlanul pallérozottabb elmét kíván), Rév Ilona rokonszenves elfogultsággal bevezetett kitűnő ismertetését 1948–1983 között épített legszebb templomainkról (TEPLOMÉPÍTÉSZETÜNK MA) és egy tanulmánygyűjteményt Kovács Ákos szerkesztésében a falvédőkultúra szociológiai és ízléstörténeti kérdéseiről (FELIRATOS FALVÉDŐK).

A sorozat folytatásához lefordításra kínálkozó és hazai szerzőtől származó írás bizonyára nagy bőségben lesz. Így én csak azt kívánhatom (lásd e recenzió bevezető mondatát), hogy kiadó is legyen hozzá.

Tátrai Vilmos

BIBLIOTHECA CORVINIANA 1490–1990

*Nemzetközi Corvina-kiállítás
az Országos Széchényi Könyvtárban
Rendezte Karsay Orsolya
1990. április 6 – október 6.*

Mátyás király halálának ötszázadik évfordulóján – a kialakult szokás szerint – szükség volt és lehetőség nyílt egy, a nagy uralkodót és a történeti hagyomány által nevéhez, nagylelkűségéhez kapcsolt kulturális virágkort ünneplő kiállítás megrendezésére. Ezt azonban – kultúrdiplomáciai okokból – már 1982-ben, a részletes katalógus gondosságának jóvoltából is mintaszerűen, megrendezték az ausztriai Schallaburgban, s nagyrészt bemutathták Budapesten is. A vállalkozás megismétlésének most – ráadásul a felülmúlás reménye nélkül – semmi értelme nem volt. A kiállítás-vállalkozásokat hasonló esélytelenség nyomasztotta, mint a másik évfordulós üzenetát, a monumentális szobrászatot: Melocco Miklós székesfehérvári Mátyás-émléke eleve handicappal indult Fadrusz János kolozsvári emlékszobra, Stróbl Alajos budavári kútja vagy a budai Szent Miklós-torony kiegészített bauzeni emlékmásolata nyomdokain.

Így esett a hangsúly a Széchényi Könyvtár régi ambíciójára, a lehető legtöbb, Mátyás híres könyvtárából származó kódexnek ideiglenes egyesítésére a régi őrzési hely közelében. A jelenleg számon tartott kétszázötvenhat corvina (vagy „korvina”, ha a katalógus szerkesztőjével együtt akarunk nem is annyira a szakirodalomban állítólag meghonosodott írásmódhoz igazodni, hanem hamisítatlan örkényi szellemben „magyarni”) közül a kiállítás sorszámai százharmincegynek meghozatásáról tanúskodnak. Ez nem kis teljesítmény akkor sem, ha tudjuk: néhány jelentős kódex (köztük velenceiek, bécsiek, a wolfenbütteliek) kölcsönzése épp a túl közeli, hosszas schallaburgi kiállítás miatt volt lehetetlen. A teljesítmény nem utolsósorban pénzügyi természetű, s feltétlenül elismerést érdemel; ha feltűnik is, hogy a Corvin-Corvina nevet áruvédjegyként alkalmazó számos vállalkozás (hiszen Magyarországon moztól áruházon át a