

## TÁJÉKOZÓDÁS

## SZEMLE

SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY: Etruszko-korinthusi vázafestészet. Akadémiai, Bp., 1975. 284 l. 48 képtábla (Apollo Könyvtár 6)

Valljuk be, ezideig magyar művészettörténészeknek nagyon ritkán sikerült az egyetemes művészet történetét (melynek ugyan a hazai is szerves része, de az országon kívül hányan tördölködnek azzal?) – ha a z u l r ó l – látványos eredményekkel gazdagítani. Ha az etruszko-korinthusi (etruszko-korinthusi?) etrusco-corinthusi?) vázafestészetéről írott mű megjelenésekor újra számolni kezdünk, talán elővehetjük a másik kezűnket is. Ez a helyzet nemcsak a kutatási körülmények viszonylagos kedvezőtlenségéből fakad, nem is a kutatók tehetségének vagy szorgalmának hiányából. Be kell látni, hogy a kutatói sapientia egyéb, jól ismert erényeken kívül egyfajta – horribile dictu – stratégiai érzéket is kíván. (Is, hangsúlyozom, mert legtöbbször ez az érzék csak magányosságában kezd hipertrofikus növekedésbe – természetlenül.) Tény, hogy az etruszko-korinthusi vázafestéssel foglalkozó irodalom eddig vagy marginálisan, idegen szempontok alapján kezelte a témát, vagy a rendelkezésre álló anyagban a koherenciát még nem látva (esetleg a tényleges kutatási célok vagy a kutatói éthosz radikális félreértése miatt) eleve lemondott egy történeti jellegű tárgyalásmódról, vagy azt egy partikuláris jelentőségű emléktananyagban már megpillantva, az áhitott szintézist idejekorán erőszakosan siettetette. Félreértés lenne azt hinni, hogy a stratégia lényege a kiválás, vagy általában a szakma szemmeltartása lenne, ennek az évtizedes szakadatlan egyéni munka is ellentmond. Inkább annak a dialektikus viszonynak a felismerése, ami az anyag – az összetartozó anyag in extenso teljessége – és a vele foglalkozó történeti diszciplína között áll fenn: a halmozódó anyag pillanatnyi állapota határozza meg a földolgozás módját, a módszert, viszont a tudományos koncepció képes csak ennek felismerésére, mint ahogy annak megítélésére is, hogy az anyag állapota és az általa meghatározott módszer mikor igényel formát, ami egyedül hivatott értelmes egészet mondani.

A könyv szellemétől idegen egy tökéletesen zárt rendszer pretenciója (a szerző többször utal a késői kort tárgyaló VI. fejezet képlékenységére), de vállalja azt a formát, amelyet a kutatás per definitionem "tökéletlenségben" mozgó folyamatában fedezett fel. Hogy ennek a formának két teljesen eltűő arca van, nem változtat azon, hogy egy formáról van szó. Az egyik, a szervesen, melyben a művészettörténet numeológiaiaként, illetve a történettudomány készséges segédtudományaként van jelen, egy olyan történeti-kronológikus és művészetföldrajzi koordinárendszer, melybe a már feltárt emlékeken túl potenciálisan az ezután feltárára kerülő emlékek is viszonylagos biztonsággal beilleszthetők. Ez a lehetőség annál is fontosabb, mivel nemcsak az etruszko-korinthusi vázák emlékcsoportja provokálja a történettudományt fokozott figyelemre (szármása, elterjedtsége, produkciójának folyamatossága, rendszerezhetősége), hanem az utóbbi felettébb rá is szorul, tekintve, hogy az etruszkok 7-6. századi történelméről tanuskodó hiteles írott források teljesen hiányzanak. Természetesen ez a tény a művészettörténész munkáját is nehezíti, különösen akkor, amikor a régészeti feltárások, a leletkörülmények dokumentációjának elégtelensége folytán elsősorban önmagára van utalva, és sajátos módszereivel hatványozott és bizonytalanabb feltételek között végzett munkára kényszerül.

A forma másik – izgalmasabb, de ettől szakmailag nem kevésbé értékes – szerves arculata az etruszko-korinthusi vázafestészet belső fejlődését mutatja. Ami különösen problematikusá teszi a feladatát, az már az etruszko-korinthusi fogalmában immanens kettőség. Olyan stílust jelöl, mely genetikusan a görög művészetben kialakult forma prioritását feltételezi, szubsztátum azonban egy másik lényegében autochton kultúra. Az etruszkok számára a korinthusi kultúra nem is idegen – az nem lehet, mert akkor nem jön létre ez a művészet –, de más. Az elemzés tárgya nem lehet ez a más: a korinthusi stílus expanziója (ez a görög művészet történetéhez tartozik); de nem lehet az

etruszk művészet eredendően önvédelmi jellegű harca sem; egyedül az etruszk művészet kreatív magatartása az interiorizáció folyamatában. Az etruszko-korinthoszi vázafestészet sajátos normáinak megállapításakor is ebből a tényből kell kiindulni.

Miként e fejlődés közege, úgy lefolyása is sajátos: a választás, elsajátítás, értelmezés viszonylagos szabadságán (mely a művész szubjektív szabadsága is) alapuló eredetiségől a beszűküléshez, a gravitáció vélt kényszerének engedő modorosságához, a kreatív hajlam elsorvadásához vezet.

Annak, hogy e meglehetősen atipikus (bár nem egyedülálló) fejlődésnek elvontságtól mentes, tartalmas és értelmezhető képe jöhetett a könyvben létre, nagy szerepe volt annak, hogy a szerző olyan kvalitásfogalommal dolgozott, melyben nem pusztán a formai differenciálás, hanem az értékelés mozanata is érvényesült. Ez akadályozza meg, hogy a vázolt fejlődésben mechanikus változások sorozatát, akár magyarázható, de számunkra értelmezhetetlen földtörténetet lássunk, vagy csupán a termelőerők és termelési viszonyok korrelatív fejlődésének lenyomatát a művészet szervesetlenek vélt közegén. Az egyes mesterek munkásságát egy pszichológiailag és morálisan is kondicionált értékteremtő tevékenység objektivációinak összefüggő sorozataként fogja fel, ez határozza meg szemléletét a mestertanítvány és műhelykapcsolatok tárgyalásánál is. Ennek a szemléletnek az érvényesítése természetesen problematikus is lehet ott, ahol a művész személyiségének induktív, és az életműnek az előbbi ismeretét feltételező, részben deduktív rekonstrukciója kényszerű egyoldalúsággal a szemléletre alapozva, annak háborítatlan immanenciájában megy végbe. A közvetlen módszertani cél a dogmatikusan felfogott morellianus stíluskritika meghaladása: "Az összefüggésekből kiragadott részletformulák alapján való meghatározást . . . két korlátozottság fenyegeti: az egyik az, hogy nem tud éles különbséget tenni mester és utánzója között, a másik pedig az ellenkezője: kettőnek nézheti azt, ami a változottság végénél megnyilvánulása ugyanannak a mesternek a munkásságában. Elkérlni ezeket csak úgy lehet, ha egy mester festésmódját organikus egységként tekintjük, amely egészében él, mozog és változik, nincs mindentűt minden aspektusában jelen, de az, ami egy-egy műben realizálódik belőle, mindig ennek az egésznek a jegyét viseli magán" (127. l.). Az emléktárgy tagolásának feltételeit a régészeti-, esemény-, gazdaság- és társadalomtörténeti adalékok biztosítják (melyeket a szerző maximális hatékonysággal használ fel), az emlékcsoportokon belül szerveződő életművek – s az őket megalapozó szubsztanciális egység: a művész egyéniségek – belső koherenciájának megragadása azonban már olyan eljárást igényel, mely intuitív mozzanatokat is tartalmaz. Ilyen a művek egészének a formulák analízisét minőségileg meghaladó, azoknak lehetséges értelmezését reguláló együttlátása. Szilágyi János György történelmi felkészültsége mellett kétségkívül ez a tipikus Kunstkenner-adottság is hozzájárul, hogy mester-egéniségei meggyőzőek – különösen érvényes ez a Feoli-, Boehlau- és Hercle-festő esetében. Hitelesség szempontjából elhanyagolhatatlan tényező, hogy a szerző a roppant anyag (kb. 2000 váza) három ötödét autopszia alapján ismeri.

Amennyire egyértelműen sikeres a könyv mint tudományos munka, olyan problematikus mint kiadvány. Elegendő, ha arra utalunk, hogy etruszkológusok, mégpedig magyarul olvasó etruszkológusok (?) számára készült. Az előszóból kiderül ugyan, hogy egy teljesebb mű (tulajdonképpen ez igényelne recenziót) rövidített változata, az átdolgozás szempontjai azonban heterogének. A teljes mű – első sorban idegen nyelvű – kiadása fontos és sürgős, a rövidített változatát nemkülönben – radikálisan rövidítve. Vagy bővítve esetleg? Nem hiszem, hogy a szélesebb közönség művelődését például a II. és IV. fejezet katalógus-részének elhagyása ugyanolyan mértékben könnyíti, mint amilyen mértékben a szakemberek munkáját nehezíti, akik feltehetően szívesebben tartanak egy kézben a szerző két korábbi, már publikált tanulmányával. Éppen ezért takarékosnagynak tűnik egy általánosabb ajánló bibliográfia hiánya (nem ide való lenne, ha lenne a Művészettörténet-sorozat elrongyolódott füzetein kívül valami magyarul az etruszk művészetről) illetve azoké a fényképeké, melyek a didaktikus szempontból egyébként jól felépített képanyagból a szöveggel összevetve szükségszerűen mutatkoznak (Cambridge-i pikkelyes amphora, St.-Louis-festő párizsi amphorája, Code-Annodate-festő caerei oszlopkatérja). Ellentmondásosnak tűnik a Rosone- és Kratér-festő tárgyalásának elhagyása is, akkor, amikor a szerző máskülönben nagyhírű, de a közönség számára ismeretlen etruszkológus kollégájával polemizál. Szó se róla, már a könyv utolsó példánya is elfogyott, de pedagógiai szempontból megnyugtatóbb lenne, ha minél előbb egy két kevésbé eredeti és súlyos, általánosabb tematikájú kiadvány támogatná a könyv olvasóinak kalandját.

Széphelyi F. György

Emlék márványból vagy homokkőből. Bev., szerk. MAROSI ERNŐ. Corvina, Bp., 1976. 445 L., 163 kép (Művészet és elmélet)

Régóta nagy adóssága volt a magyar művészettörténeti irodalomnak egy olyan könyv, mely az un. művelt olvasót, (de valljuk be, a szűkebb szakmai olvasótábor is) végigkialauzolja a művészettörténet történetének évszázadain, gazdag forrásanyagon bemutatva a módszerek, esztétikai, etikai, szociológiai, történeti stb. értékelési szempontok koordinátarendszerének kialakulását.

Igaz, a szerző rögtön az előszóban kijelenti, hogy elsősorban nem a művészettörténet tudomány-történetével óhajt foglalkozni, hanem a művészet történeti szemléletének kialakulási folyamatát, változásait kívánja nyomon követni; ez a csak látszólag szerényebb, valójában sokkal átfogóbb, merészebb cél, magába foglalja az elsőt is, a művészettörténet historiográfiáját. Így olyan egyedülálló uttörő vállalkozás került az olvasó kezébe, mely sajátos szintézise a művészettörténet tudománytörténetének és egy olyan átfogó kulturtörténeti tanulmánynak, mely az európai kulturán belül az ábrázoló művészetek szimbolikus formáihoz való mindenkori társadalmi-történeti viszonyt analizálja.

Külföldön szép számmal megjelentek már a művészettörténet historiográfiájával foglalkozó művek – nálunk sajnos eddig még nem – melyek többnyire csak a szűkebb szakma érdeklődését figyelembe véve többnyire vagy száraz életrajzi lexikonok voltak, s gondosan kerültek minden értékítéletet, vagy éppen valamely általuk képviselt módszer vagy elvi álláspont érdekében apologetikus szándékkal interpretálták a tudományág történetét. (A szakirodalom ezirányú legteljesebb bibliográfiáját lásd Marosi könyvének jegyzetanyagában.)

Olyan könyv, amely megpróbálta volna a reneszánsztól végigkövetni a tudományág genezisének utját anélkül, hogy esztétika történeté, vagy műtárgyleírások, s interpretációk kuriózum-gyűjteményévé vált volna, eddig még a nemzetközi irodalomban sem született meg. – Marosi a bevezető tanulmányban olyan gondolati fejlődési sort ír le, melynek végén a tudományos művészettörténeti szemlélet áll, mint a művészet legtagyabb horizont, legdifferenciáltabb, – divatos szóval – "legkomplexebb" szemlélete. Ez azonban csak relatív értékmérő. Amint az előszó elvileg tisztázza, a megelőzően kialakult és továbbra is élő művészet-szemléletek legalább annyira létjogosultak és értékesek lehetnek az egyén számára a jelenkori társadalmi viszonyok között is, mint régen. Az öt oldalnyi előszó osztályozza a műalkotások szemléleti módjainak különböző formáit az egyoldaluan a művészetet értékelő, a mágikus, a művel szinte naivan azonosuló érzéki, tapasztalati viszonytól az esztétikai, történeti, stb. szemléleti formákig. A művészettörténet magába foglalja és szintetizálja az összes megelőző szemléleti formát, de tudatosítva őket egy olyan új strukturába foglalja, mely alkalmassá válik arra, hogy az emberi kultúra sajátos szféráját körülhatárolja; a művészetet különös, történetileg változó megismerési formaként értelmezze.

A történeti tanulmány alig száz oldalnyi terjedelemben kísérli meg bemutatni – most már az auktorok munkásságának analizsén át – a művészet történeti szemléletének kialakulását, az antikvitásbeli és középkori előzményekétől kezdve a marxista művészettörténetírás fellépéséig. Nyomon követhetjük a legfontosabb stílári és művészetelméleti kategóriák genezisé, egyre árnyaltabbá és egzaktabbá válását. Apró jelentéstani változásaiban érhetjük tetten a szavak, fogalmak mögött rejlő izlésbeli, értékelésbeli, sőt világnézeti változásokat. Emellett mintegy ráadásként megvalósul a másodlagos cél is. A művészethez való viszony történeti változásainak szeizmografikus érzékenységtű regisztrálásával kirajzolódik az a lassanként figyelmet és tekintélyt kivívó, küldetésé váló szerep, melyet a reneszánsz óta az európai kulturán belül a művész-literátor, majd tudós réteg a társadalomban betölt. Ez a nagy műveltségű és invenciózus értelmiségi réteg a művészetre való állandó reflektálásával nemcsak passzívan regisztrálja, hanem bizonyos fokig befolyásolja is annak fejlődését. Térben (iskolák) és időben (korszakok) egyaránt kitágítja a megismerés e sajátos formájának vonatkozási rendszerét. Csonka lenne a kép, ha nem utalnék itt arra, hogy bár a bevezető tanulmány önmagában is kerek egész, igazi gazdagságát csak az utána következő képanyaggal és jegyzetapparátussal együtt árulja el. A "Megjegyzések a képekhez" című fejezet organikus egészíti ki, s mintegy sürített esszénciáját adja a művészet-történeti látásmód fejlődésének. A szellemesen invenciózus illusztrációk dióhéjban, a vizualitás szemléletes nyelvén mondják el az utolsó 500 év képi látásmódjának azt a történetét, amit csak a vizuális nyelv tud kifejezni.

Finoman ironizáló játék jellemzi a művészek, írók "arcképcsarnokát", ahol az önarcképek, de még a fotók is (lásd Schlosser, Warburg) hűséggel tárják fel avagy leplezik le a modellt, a művészt, író és művészettörténetész elveit, izlését és emberi habitusában a szerepet, a pózt, a tudatosan választott stílust. Egy másik, különösen tanulságos sorozat az allegorikus gondolkodásmódot illusztrálja (ez lehet a mai

olvasó számára tán a legidegenebb). A frontispicium hagyománya, a könyv és folyóiratok címlapjainak sora (pl. 46–50. ábra) pedig egy önálló izléstörténeti tanulmánnyal ér fel. Végül a rekonstrukciók története kap egy fricskát, a tudományosság és a csapongó fantázia békés (?) egymásmellettélése ("racionális" neogótikus ideál-rekonstrukciók és álom-katedrálisok fény-misztikumai).

A reprodukciók módszerének analízise, mely elvi-elméleti problémák sokaságát veti fel, a laikus számára is meggyőzően illusztrálja, hogy mennyire nem pótolhatja semmi az eredeti műtárgy jelenlétét.

A szöveggyűjtemény a reneszánszsal indít és Hausenstein írásával zár, de még a fiatal Panofsky Dürer-tanulmányát is beveszi a válogatásba. Öt évszázad rendkívül gazdag művészeti és művészettörténeti irodalmából válogatni ilyen terjedelmen belül nagyon nehéz, annál is inkább, mert művészettörténeti könyvkiadásunk jó pár évtizeddel lemaradt a mindenkori friss tudományos eredmények fordításában. (Az utolsó művészettörténeti olvasókönyv, mely hasonlóan nagy korszakot fog át, Éber László szerkesztésében 1909-ben jelent meg.) Az utóbbi években ugyan jelentős változások tanui lehetünk e téren, mert ha akadozva is, de megindultak olyan kulturtörténeti forrás- és szöveggyűjtemény-kiadások mint az Európai antológia sorozat, vagy a Gondolat Kiadó "izmusok" sorozata. Ennek ellenére még mindig az antik és középkori auctorokkal állunk a legjobban (s a németalföldi művészetre vonatkozó irodalommal), a 18. századi angolok azonban például szinte teljesen ismeretlenek, még a szűkebb szakmán belül is. Így, és csak ezért fogadható el az a szempont, melyet Marosi a válogatásban szigorúan érvényesített, hogy kizárólag a magyarul eddig még meg nem jelent írásokból közöljön részleteket. A kötet egyik eléggé nem dicsérhető érdeme, hogy mindenütt utal a szerzők más fontos munkáira is, függetlenül attól, hogy azok megjelentek-e magyarul vagy sem. Így az olvasó egyéni szorgalmán múlik, hogy kézbe veszi-e még azt a néhány alapvető tanulmányt, melyről a bevezetőben gyakorta szó esik, a szemelvények közül viszont hiányzik.

A válogatás másik szempontja az volt, hogy nem annyira az elvi összefoglalások, elvont esztétikai, művészetelméleti értekezések, mint inkább a konkrét művészeti jelenségek, műtárgyak élő, érzéletes elemzéseinek közreadását tekintette céljának. Így a szövegek közvetlen példáit adják a műalkotásokhoz való viszonyban és frissességükkel a laikus olvasó számára is élővé, élvezetessé tudják részleteiben tenni (p. Gilpin írása) az egyébként nem túl könnyű olvasmánynak bizonyuló kötetet.

Ez a forrásgyűjtemény tulajdonképpen a szerző egyetemi előadásaiból születt meg, akárcsak a "Bevezetés a művészet történetébe" című egyetemi jegyzet. – Nagyon jó, hogy a művészet tudományos megközelítése felé való első lépéseknél az ujonc ilyen érték- és koordináta-rendszert kap, melyet hamarosan önálló, alkotó módon maga is tud alkalmazni. Ez nemcsak a művészettörténész hallgatóknak, de a műértő közönségnek is hasznos lehet, bár valljuk meg, manapság nem igen számolhatunk még ilyen olvasótáborral.

Marosi Ernő könyve bizonyíték arra, hogy a könyvkiadásunk teremtette ismeretterjesztő formák prokrusztesz-ágyába szorítva is lehet nagyon színvonalas tudományos munkát írni.

Sármány Ilona

BERTÉNYI IVÁN: Az országbirói intézmény története a XIV. században. Akadémiai, Bp., 1976. 270 l., 22 kép.

A szerző részletesen elemzi az országbirói oklevelek külső sajátosságait, köztük a kezdőbetűkét is. Az országbirói intézmény feladatköréből, működése jellegéből adódik, hogy kibocsátott oklevelei egyszerűek. A kevésbé díszített iniciálék és kalligrafikus betűk számbavételén, leírásán alig léphetett túl a szerző. A pecsétek anyag, méret, alak, feliratok és ábrák szerinti vizsgálata nem csak arra adott módot Bertényinek, hogy az országbirói pecsét használatában uralkodó gyakorlatot körvonalazza, hanem arra is, hogy szempontokat adjon a feldolgozott anyagnak más tudományokon, nevezetesen a heraldikán belüli hasznosításához is.

WT

H. GYÜRKY KATALIN: Az egykori budai domonkos kolostor. Pannónia, Bp. 1976. 59 l., 41. kép (Műemlékeink)

A budai domonkos templom és kolostor építéstörténetét, az egykori épületeket rekonstruálja a szerző az ásati eredmények alapján és az írásos emlékek segítségével. A könyv bizonyára a hosszú éveket igénylő ásatok után, de még a helyreállítás megkezdése előtt íródott. Legalábbis erre enged követ-



keztetni az a tény, hogy az ásatások eredményeképpen előkerült és a helyszínen bemutatott, illetve a szálló terében létesített lapidáriumban kiállított román kori, gótikus és reneszánsz kőemlékek bemutatása elmaradt. Nyilván ezzel magyarázható az is, hogy a szerző nem foglalkozik a műemléki helyreállítással sem. Helyreállítást megelőző állapotot tükröz a könyv fényképanyaga is. Az épületeket archivális fotók és ásatások készített rajzok mutatják be. Új felvételek leginkább a kőemlékekről és a használati tárgyakról készültek. Reméljük, hogy rövidesen követi ezt a füzetet egy katalógus-szerű kiadány is.

WT

Bibliotheca Corviniana. A tanulmányt és a jegyzeteket írta CSAPODI CSABA és CSAPODINÉ GÁRDONYI KLÁRA. 2. jav. kiad. Magyar Helikon, Corvina. Bp., 1976. 320 l., ebből CXIV t.

A könyv második kiadás, ezért ismertetésekor eleve felmentve éreztük magunkat az első kiadást követő dicséret szavak vagy kifogások (lásd E. Casamassima, A Corvin-kódexek néhány másolójára vonatkozó észrevételek és megjegyzések, MKSzle, 81 (1965), 100–116. l., L. Vayer, Die Literatur der Miniaturmalerei und der graphischen Wiedruckillustration in Ungarn während der letzten Jahre, AHA, XVIII (1972), 155–158. l.) ismétlésétől. Ezuttal csak néhány problémát vetünk fel.

Kezdjük a kiadvány típusával. A cím alapján a Corvin-könyvtár fogalmával, történetével, a gyűjtemény jellegével, az egyes kódexekkel és könyvekkel foglalkoztak a szerzők. A feldolgozás formája hivatott eldönteni, hogy a mű kinek szól, Corvina-kutatóknak, avagy szép könyvekben lapozgatni szerető, átlagműveltségű olvasóknak. Valószínű, hogy az olvasók mindkét táborának igényeit ki akarta elégíteni a kötet. Így kerülhetett például a katalógusrészben a korvinák első pontos és teljes címléírása alá az egyes auktorok életének és munkásságának népszerűsítő célzatu ismertetése.

A kiadvány "javított" igéri magát a címlapon. A javítást a két kiadás között eltelt évtized indokolja, mert gyarapodott a korvinák száma, módosultak vagy érlelődtek a korábbi attribúciók, a datálások, nőtt az irodalom is. (Az irodalomjegyzéket művészettörténeti publikációkkal is ki lehetett volna egészíteni. Példaként csak két, újabb tanulmányt idézünk: L. Kalmár, Der intellektuelle Hintergrund der Vogeldarstellungen der Victorinus-Corvina. Topos-, und Situs-Untersuchung der Illumination, AHA, XIX (1973), 23–60. l., Zentai L., A Máttyás-emblémák értelmezéséhez, Építés-Építészettudomány, V (1973) 1–2, 23–60. l.) Nem lehet javításként üdvözölni azt a változtatást, hogy a régebbi kiadvánnyal szemben az újabbat a szerzők alig tagolták és nem is osztották fel egymásközt. Az utóbbi csak formai kérdés, a bevezető tanulmányok egy fejezetbe való összevonása azonban nemcsak az olvasó számára nehezíti meg az eligazodást, hanem a szerzők előtt sem tett nyilvánvalóvá bizonyos szerkezeti aránytalanságokat, amiket most joggal kifogásolhatunk. Az aránytalanságok következtében a kötéstartó és kódexfestészeti feldolgozás károsodott. A korvinakötések tekintetében e könyv olvasása során keletkezett hiányérzetünket Koroknay Éva e tárgykörből írt tanulmányai és közelmúltban megjelent kötete kielégíthetik. A Corvina könyvtár és a korvinák képeiről és egyéb festett díszeiről a Bibliotheca Corvinianától függetlenül is keveset tudunk. Igaz, hogy Hoffmann Edit és Balogh Jolán tanulmányai, Berkovits Ilonának a magyarországi korvinákkal foglalkozó könyve az attribúciók és datálások, az egyes témák leírása, valamint interpretálása tekintetében igen értékes eredményekhez jutottak el. Ezek azonban részeredmények, ezért további finomításuk mellett ki kellene terjeszteni az érdeklődést a korvinák illusztrációinak egészére. Az ikonográfiai-ikonológiai kutatásokkal párhuzamosan a stílus-, műhely- és művészkérdések revidálása is időszertű lenne. A budai kódexfestőműhely komplex feldolgozása a hazai kódexkutatás fő feladatai közé tartozhatna. Véleményünk szerint az itt megjelölt feladatok elvégzése után és ebből következően az eddiginél reálisabb szerkezeti arányokkal lehetett volna megírni és kiadni a Bibliotheca Corvinianát.

"A fennmaradt hiteles korvinák leírása" c. fejezethez csupán két megjegyzést fűzünk. Az első az lenne, hogy a katalógusok a kódexek adatai között a képeket, a lapszéldíszeket és a festett iniciálék létét is jelzik. A jelen kötetből ezek hiányoznak. Második kifogásunkra az egyes kódexek bibliográfiája ad alkalmat. Először is: korántsem teljes. Nézzünk egy példát. A vatikáni Missale kánonképén (No 133. f. 126v. LXXVII. t.) a bal felső sarokban a képleírás szerint Szent Péter és a szolgáló félalakja látható. Az első kiadás még Szent Ferenc és Szent Klára személyét ismerte fel bennük. Az eredeti meghatározás nyilván Vayer Lajos reakciójára (i. m.) módosult, ez a bibliográfiából nem derül ki. Másodsor: a bibliográfiai adatok nem egységesek, mert a római számokkal jelzett műveknél (pl. Csapodi II.) az oldalszámok hiányoznak.

Behatóbban kell foglalkoznunk a "Színes táblák"-hoz fűzött "magyarázatokkal". Ezek a képleírás alapkövetelményeinek sem tesznek eleget. Szerzőjükben fel sem merült például, hogy meghatározza a képek címét, témáját. Ezután azt már kifogásolni sem merjük, hogy azok interpretációjával nem is kísérletezett. Kódexekről lévén szó, ajánlatos lett volna minden első előfordulásakor rövid magyarázatot adni a kódextípusról és jellemző díszítéséről (pl. Missale: liturgikus könyv. A misekönyv nyitóképe: Imádkozó Dávid király. Az egyházi év első ünnepekörének kezdetéhez, advent első vasárnapjához készült. Ezen a napon a mise a 24. zsoltárral kezdődik, ennek a zsoltárnak első szavait illusztrálja szó szerint a kép.). A téma későbbi ismétlődések elégendő lett volna a képre jellemző sajátosságok említése. Az alapkövetelmények közé tartozik az is, hogy a lapok leírásánál az ember a téma és kompozíció szempontjából legfontosabb elemeitől halad a lényegtelenek felé. A leírások azonban csapongók, az egyes elemek kiemelése általában ötletszerű.

A lényegesebb kifogások után térjünk át a leírások következetesen visszatérő, apróbb hibáira. Ezek főként a reneszánsz könyvfestészetre jellemző építészeti részletek ismertetésekor fordulnak elő. A "gazdagon tagolt reneszánsz architektúrával" kapcsolatban azt kívánjuk megjegyezni, hogy a reneszánsz építészetre nem annyira a tagoltság, inkább a díszítőelemek gazdagsága, bősége jellemző. Kódexfestmények esetében helyesebb építészettől kölcsönözött vagy átvett formákról, mint architektúráról írni. Az oltárszerű és baldachinformájú épületeket gyakran koronázza félköríves oromzat, amit lunettának szoktak nevezni, de timpanonnak soha. Krisztus vagy az Atyaisten nem keruboktól "képzett" keretben, hanem kerubokkal körülvéve jelenik meg. Többször olvasunk kerek vagy "szabálytalan" keretről. Az utóbbiak azonban egyetlen esetben sem "szabálytalanok", hanem különböző számu és formájú ívekkel határoltak. A kámeók, a grisaille domborművek és az érmekek mindig "antikos" jelzővel szerepelnek a leírásokban, pedig nagyon sok esetben érdemes lett volna quattrocento előképeket keresni.

E rövid felsorolás után az egyes képekhez fűzött leírások durvább hibáit, nagyobb hiányosságait vesszük sorra.

A brüsszeli Missale kánonképének Bűnbánó Magdolna és Keresztelő Szent János alakjában valószínű hiába való fáradozás Beatrix és Corvin János személyét keresni (III, t.). A budapesti Philostratus-kódex Mátvás portréja (VIII, t.) nem "Bronz medalionként kiképzett arckép", hanem egy konkrét érem alapján készült képmás. Az érem és a kódex festménye közötti összefüggésre Balogh Jolán már régen felfigyelt (ld. Mátvás király arcképei. Mátvás király emlékkönyv I. Szerk. Lukinich I. Bp. (1940) No 34.). A Széchenyi Könyvtár Graduáléjának Feltámadás képét elemelve (X, t.) félrevezető "három zarándok" asszonyról írni, mert a halott Krisztus sírját nem zarándokok keresték fel, hanem a szent asszonyok. A kép szegélydiszének szűz az egyszerűvel ábrázolását aligha helyes zsánerjelenneté degradálni, mert ez a keresztény művészet allegorikus témái közé tartozott. A firenzei Biblia Dávid király imájának szentelt lapján (XVI, t.) a kísérő jelenetek leírása pontatlan. A jelenetek megfejtése és értelmezése bizonyára a Mátvás és VIII. Károly francia király mellett álló harmadik személy kiletét is megvilágítaná. E személyben Csapodiné Beatrix vagy Anne de Beaujeu alakját véli felismerni. Ezt a meghatározási lehetőséget el kell vetnünk. Az arcforma, a hajviselet és az öltözet alapján bizonyos, hogy az ábrázolt férfi, nem pedig nő. A párizsi Cassianus-kódex címoldalának alsó szegélyében az Atyaistent ábrázolták félalakban (LI, t.), efelől az ikonográfiai típus ismeretében semmiféle kétségünk nem lehet, így az ábrázolás homályos körülírása indokolatlan. Ugyanennél a képnél maradván, a jobboldali szegély nimbuszos, könyvet tartó remetéjének személye sem problematikus. A kódex tartalmának, a címlap témájának és az auktorok hagyományos ábrázolásának ismeretében határozottan állíthatjuk, hogy a mellkép a remtéknak regulát szerző szentet, Johannes Cassianust ábrázolja. A római Missale nyitóképe a szokásostól eltér. Az imádkozó Dávidon kívül Szent Sebestyén kínzása is helyet kapott rajta (LXII, t.). Pillanatnyilag nem ismerjük a két téma közti összefüggés gondolati alapját, az azonban már most biztosra vehető, hogy az utóbbi téma egy számunkra ismeretlen ikonográfiai program része. Az sem kétséges, hogy ebben az ikonográfiában a keretként, illetve háttérként szolgáló képzeletbeli architektúrának semmiféle önálló, tehát Mennyei Jeruzsálem jelentése sem volt. Szokatlan érvelésre adott alkalmat a kódex kánonképe (LXIII, t.). Ezen a képen a keresztre feszített Krisztus mögötti Jeruzsálem valóban mediterrán városra emlékeztet. Talán helyes uton jár a szerző, amikor arra gondol, hogy a képzeletbeli város képének megfestésekor dalmát festmények vagy személyes emlékek ihlették az illuminátort, ez azonban semmiképpen sem nyújthat magyarázatot a lapszéli díszek között elhelyezett dalmát orozlános címerre. A Corvina könyvtár címerai a megrendelő, illetve a tulajdonos személyével, nem pedig a művész származásával vagy iskolázottságával voltak kapcsolatban. Apróbb félreértések, pontatlan megfogalmazások tartkítják a vatikáni Breviarium képeinek leírásait. Az 555. lap verzóján (LXXI, t.)

az oltárelőlapot egy dombormű disziti. Ezen a koszoruba foglalt, keresztmibuszos, perizóniámos, keresztet tartó, félalakban ábrázolt figura nyilvánvalóan a feltámadt Krisztus és nem Keresztelő Szent János. Az ikonográfiai tipustól függetlenül az ábrázolás helye is erre enged gondolni. Ez a képoldal a Commune Sanctorumhoz készült, a felirat ezt kétségtelenné teszi. Viszont a szerzőnek azt a megállapítását, hogy e szöveg és a szegélydiszben "alkalmazott számtalan puttó (összesen 23)" között bármiféle összefüggés lenne, azt hiszem fölösleges cáfolni. A De apostolis feliratos oldalon (LXXII, t.) a cím és az alakok száma, elhelyezése önmagában is sejteti a kép témáját, a breviáriumi szöveg pedig biztos fogódzót nyújtott volna a meghatározáshoz. A szerző azonban következetesen lemond arról a segítségről, amit a szöveg nyújthat a kép témájának meghatározásához. A szövegtűkőr P iniciáléja Szent Pált ábrázolja, auktorként. Az apostol jellemző attribútuma a kard. Még akkor is helyesebb kardról írni, ha a lábainál pallos fekszik. A pallos a kard egyik formája. A XV. századi művész nyilván nem az apostolfejedelem tradicionális attribútumát akarta megváltoztatni, amikor a szokásos kardot egy pallossal cserélte fel, hanem a korabeli fegyverdivatot követte. A római Missale bonyolultan körülírt képe röviden a Sárlos Boldogasszony (vagy a Madonna a hold-sarlón) címet viselné (LXXVI, t.). Szerencsés esetben a téma megjelölését az ikonográfiai típus apokaliptikus tartalmának kifejtése követné.

Kritikusabb szemmel olvasva a könyv művészettörténeti részeit, főként a képleírásokat, nyilván több kifogásolni valót találtunk volna. Azonban ennyi is elég ahhoz, hogy elégedetlenül tegyük félre a drága, szép kiállítású könyvet.

Wehli Tünde

Horae Beatae Mariae Virginis. I. Az egri Főegyházmegyei Könyvtárban őrzött kódex hasonmása. II. IVÁNYI SÁNDOR: Horae Beatae Mariae Virginis, DERCSÉNYI DEZSŐ: A kódex diszitése. Magyar Helikon-Corvina, Bp. 1976. 54 sztl. lev., 69 l.

Az egri óraskönyv hasonmás formájú kiadását örömmel üdvözölhetjük. A kódex alakja, a díszes oldalaknak díszítetlenekkel szembeni túlsúlya már önmagában is érthetővé teszi, hogy miért esett a kiadók választása éppen erre a kódexre. A kis kézirat festményei szépségben nem versenyezhetnek a francia-flamand kódexfestészet fő műveivel, a típus hazai példányai között azonban az elsők közé tartoznak. Ez a tény is a kódex közzététele mellett szól. A óraskönyv típusát, kialakulásának történetét Iványi Sándor mintaszerű tanulmánya magyarázza meg. Dercsényi Dezső a kódex díszítéseit írja le. Az illusztrációk és ornamentális díszek kapcsán áttekinti a kódextípus hazai és külföldi emlékeit is. A magyarországi készítésű, vagy már a középkorban magyar birtokban levő óraskönyvek első – népszerűsítő jellegű – összefoglalását olvashatjuk itt. Jók a tanulmányok és szépek a kódexről készített reprodukciók is. A kiadással mégsem lehetünk teljesen elégedettek. A fakszi mile kötése értelmetlen. A kódex jelenlegi kötéséhez semmi köze, a mai könyvkötő művészetéhez képest régies. Nem sikerült a kódex kötéstáblájának belső oldala és a kézirat első lapja közé beilleszteni a címet és a kiadásra vonatkozó adatokat. A tanulmánykötet pedig már az első olvasás közben szétesik. Időállóbb kötet érdemelt volna.

Wehli Tünde

GARAS KLÁRA: A Szépművészeti Múzeum. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1976) szti. l., 18+147 kép; A Szépművészeti Múzeum Képtára. (A Szépművészeti Múzeum tudományos munkatársainak közös műve) Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1977) 86 l., sztl. kép

Minden eddiginél nagyobb szabású és drágább albumot jelentett meg a Szépművészeti Múzeum képtáráról a Corvina a moszkvai Izobrazityelnoje Iszkusstvo kiadóval közösen. Elsősorban a képek megnövekedett száma – 147 tábla, legalább a fele színes, és 18 kisméretű fekete-fehér reprodukció különbözteti meg ezt a könyvet a korábbi, három kiadást is megért 190 forintos fajtától; fontosabb azonban a szövegben mutatkozó eltérés. A szokásos, a múzeum és a gyűjtemények történetét elbeszélő bevezetőt itt igényes képmagyarázatok sora követi. Jobban mondván: a képek mellett keskeny hasábján szedett szöveg magában foglalja a műre vonatkozó teljes művészettörténeti tudásanyag lényegét, kulturtörténeti és történelmi összefüggéseit. A tömören, rendkívül világosan megfogalmazott kis cikkek olykor érzékeltetik a multbeli vagy éppen zajló tudományos csatározásokat, s

nem hallgatják el a kutatás ma is bizonytalan pontjait sem. Kár, hogy mindezt nevek és irodalmi hivatkozások nélkül kénytelen megtenni a szerző – ám Garas Klára műve így is tulzottan igényes a könyv rendeltetéséhez ("értékes ajándék") képest.

A tartalmi gazdagságot azonban maradéktalanul ellensúlyozzák a kiállítás hiányosságai. A Kossuth Nyomda most sem tett csodát a színes reprodukciókkal, és nem volt szerencsés a keskeny szövegcsíkokat a lapok belső szélére tördelni. A bizalomgerjesztő külső borító (részlet a Korszós lány-ből) után lehangozó a Múzeum egészoldalas "portéja", a fekete-fehér emlékeztető képekből pedig több kisebb többet ér.

A "Vezető"-nek nevezett kis formátumu ismeretterjesztő kiadványt egy korábbi hasonlóból ujtották. Az 1971-es változathoz kiemelték a Régi és a Modern Képtár anyagát reprodukciókkal és rövid kísérő magyarázatokkal bemutató fejezeteket, kiegészítve a kortárs gyűjtemény öt darabjával. H. Takács Marianna, Kovács Éva és Pataky Dénes szövege elé most Urbach Zsuzsa írt előszót, ez egy fontos információval egészíti ki a nagy albumét: a kiállításokat Pigler Andor és Genthon István rendezte.

Jávor Anna

GERSZI TERÉZ: A németalföldi rajzművészet két évszázada. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1976) 33 l., 64 tábla, magyarázó szöveggel. A Szépművészeti Múzeum legszebb rajzai I.

Uj sorozat első köteteként jelent meg Gerszi Teréz könyve – "Válogatott mesterművek a Szépművészeti Múzeum XVI–XVII. századi anyagából" – : 64 változatos technikájú rajz színes, eredeti nagyságu reprodukciója műelemzésekkel és bevezető tanulmánnyal. Az album a művészetkedvelő közönség számára készült, a múzeum állandó kiállításán nem látható anyagának remekait mutatja be. Gerszi Teréz előszavában külön hivatkozik a grafikák készülő szakkatalógusára, majd fölvezolja a rajzok származástörténetét és jellemzi a németalföldi műveknek – több, mint 700 lap - a gyűjteményben elfoglalt helyét.

Az ezután következő mintegy 25 oldalas kitűnő tanulmány tömören összefoglalja a németalföldi rajzművészet történetét a 16–17. században, a legfontosabb történelmi adatokkal alátámasztva ezuttal nem ellentétpárokkal, hanem "a két rokon művészet kölcsönhatásaként" jellemzi a flamand és a holland fejlődést. A 15. század végétől, nagyjából Bosch működésétől számítják az önálló rajz megjelenését, az addig egyeduralgó táblaképfestészet mellett új műfajok – sokszorosított grafika, falkárpit, üvegablak – és újfajta munkaszervezés teszik lehetővé és szükségessé az előkészítő, majd autonóm igényű rajzok elterjedését. A romanisták által közvetített reneszánsz törekvéseket B. van Orley, M. van Heemskerck és Frans Floris lapjai képviselik a könyvben, az Itáliában, Prágában és Münchenben működött késő manierista művészek közül J. Speckaert, B. Spranger, P. van Vianen és F. Sustris műve szerepel reprodukción. A budapesti gyűjteményben Goltzius és Jan de Gheyn által reprezentált 1600 körüli átmeneti stílusorszakban, jellemző módon, az egyes mesterek grafikai munkássága meghaladja egyéb műveik jelentőségét és színvonalát.

Gerszi Teréz a történeti áttekintést a valóban meghatározó, kiemelkedő művészi teljesítményű központok, illetve egyéniségek rajzművészetének bemutatása köré szervezi. Különösen fontos írásának szemléltető ereje akkor, amikor a gyűjteményben, így a könyvben művel nem szereplő mester, pl. Bruegel vagy Van Dyck stílusáról kell a tanítvány-, hatás- stb. -viszonyokat is érzékeltető jellemzést adnia. Szerencsés bőségben, kivételes teljességgel vonultathatja fel a válogatás Rembrandt különböző korszakait reprezentáló hét rajz mellett követői, F. Bol, G. van den Eeckhout, S. van Hoogsraeten lapjait is. Rubens egy akt-tanulmánnyal szerepel, az előképül szolgáló metszet rajz-eredetijének reprodukciójával együtt. A szerző minden műhöz közli a legújabb, a korábbiakat magában foglaló irodalmat, s ahol az lehetséges volt, a rajz előképét, vagy az utána készült metszet, falkárpit kisméretű fényképét, a fellelt variánst vagy analógiát.

A képdalakat kísérő szöveg a mű adataival és a vonatkozó művészettörténeti megállapításokkal, eredményekkel – köztük néhány speciális, a műfajra vonatkozó információ, pl. a bevett, illetve egyéni technikák kapcsolata a stílussal – bővíti a bevezetőben közölt ismereteket, így a kétfajta megközelítés, a történeti és az inkább elemző mintegy kiegészíti egymást.

A bibliográfiáról még annyit: a 16. századi rész valamennyi lapjánál egyedül az 1973-ban Amsterdamban megjelent, s itthon jóformán hozzáférhetetlen szakkatalógusára hivatkozik a szerző, ez az adat tehát aligha vezeti be a feltételezett olvasóközönséget a szakirodalomba. Ugyanez okból pedig rejtve marad, hogy számos rajz, többek között a közölt Sustris, Goetzius, Jan Muller meghatározása

éppen Gerszi Teréz érdeme. A történeti és kvalitásbeli szempontok alapján igényesen válogató szerkesztő Gerszi Teréz egyébként is szerényen háttérbe szorította saját kutató-énjét: Frederik van Valckenborch általa rekonstruált vázlatkönyvének egyetlen budapesti lapját sem közli pl. a reprezentatív album. Minden reményünk meglehet arra, hogy ez a jól sikerült, valóban szép kiállítású, műfajában példamutató könyv az egész sorozat színvonalát meghatározza.

Jávor Anna

MOLNÁR JÓZSEF: A török világ emlékei Magyarországon. Corvina, Bp. é. n. (1976) 126 l., sztl. kép

A jelen kiadvány rövid időn belül a második olyan könyv a Corvina gondozásában, amely a Magyarországon fennmaradt török építészeti emlékekkel foglalkozik. (Gerő Győző szintén 1976-ban megjelent munkájáról szóló ismertetőnket l. *Ars Hungarica* 1977/1.) Örvendetes, hogy ennyire megelégnült az érdeklődés a téma iránt, még akkor is, ha a két kötet jellegét tekintve hasonló: nem lép fel a teljesség igényével. Pedig Molnár József megindul ebben az irányban, s néhány általánosító mondat és konkrét példa erejéig (Szülejmán türbéje, a szegedi vár, a budai, eszéki hajóhid, a vácducai vízmű) kitér az elpusztult épületekre, építményekre is, de nem halad végig ezen az uton.

"Az iszlám vallás és építészet" (5–8. l.) című rész színesen vezet be a mohamedán vallás kialakulásának s a vele párhuzamosan megjelenő kultikus helyek jellegzetességeinek kérdéskörébe. Vitára készített viszont az a megállapítás, hogy "a három világrészt átszövő mohamedán építőművészet a 14. század elején hozta meg utolsó csodálatos virágait." (8. l.) A szerző által is "az egyetemes építészetet" gazdagító alkotásként aposztrofált Tadzs Mahal pl. a 17. században épült, a szultándzsámik nagy részét is a 14. század után emelték, s még az Alhambrát is csak a 14. század végén fejezték be. Végül török vonatkozásban a 16. században alkotó Szinán sokoldalú munkásságát is a mohamedán építészet egyik kiemelkedő csúcának tekinthetjük.

"Az oszmán birodalom"-ról (9–10. l.) írottak néhány tömör mondattal vázolják fel a törökök gyors terjeszkedését, egyben építészeti jellegzetességeit és újdonságait.

"A török világ hazánkban" (11–23. l.) fejezet talán a legjobban sikerült része a munkának. Nemcsak széleskörű forrásismeretet árul el, hanem határozott koncepciót is (nevezetesen, hogy a török alatt sok minden épült a hódoltság területén), amelynek alátámasztására a szerző ügyes kézzel válogat szemelvényeket. Különösen érdekesek a Zrínyi téli hadjáratának pusztításairól szóló idézetek (bár a forrás tulsáaira jó lett volna felhívni a figyelmet: Pécsert nem lehetett 6–7000 ház a városfalakon belül, sem 2000-nél több kereskedő bolt), valamint a mevlevi dervisek táncát leíró részlet. Hasonlóképpen lényeges a török emlékek későbbi pusztulásáról valló néhány adat. Szerencsés az is, hogy ezzel párhuzamosan szól az érdeklődés jelentkezéséről és az első feltárásokról is. Kár viszont, hogy éppen az elmúlt 20 év feltárásait s rekonstrukcióit végző személyek közül senki sem emlit meg név szerint, az OMF személtelenségébe burkolva őket. Nem lett volna érdemtelen felsorolni az OMF nyilvántartásában szereplő 18 török kori épületet sem.

A "Várák, hidak, dzsámik, fürdők" (24–33. l.) rész a magyarországi emlékek főbb csoportjainak általános jellegzetességeit tárgyalja, úgy, hogy közben az egyes épületekről is szó esik. E fejezet legfőbb újdonságát a várakról, hidakról és műszaki alkotásokról mondottak nyújtják. A szerző kitűnő építészeti felkészültsége révén nemcsak az egyedi tulajdonságokat látja és látatja pontosan, de az oszmán építészeti általános szerkezeti jellemvonásait is biztos kézzel tudja megragadni.

A 34–122. oldalakon találjuk – az esztergomi emlékek egy részétől eltekintve típusok szerint – az egyes épületek leírását, illetve a róluk készült alaprajzokat, metszeteket és fényképeket. Ez utóbbiak némelyike a kiadvány nagy nyeresége (főleg a minaretekről készült részletek). Hegede Béla jó szemét és lencséjét dicsérik. Kérdés azonban, miért kellett a Tujgun pasa dzsámiról egy feltárás közbeni képet közölni, s a feltárás utáni állapotot miért nem rögzítették. Ezt az épületet egyébként Molnár József "az első »oszmánli módra« épített emlékünk"-nek jelzi (60. l.), megelégedve arról, hogy korábban (31. l.) maga is szólt a Tujgun pasánál korábban Budán működő Jahjapaszadá Mehmed pasa (1543–1548) által emeltetett Gül Baba türbéről és a Török utcai tekkéről. Hiányzik a kötetből a szigetvári Ali pasa dzsámi ismertetése, csakugy mint két pécsi dzsámi maradványainak bemutatása (Fehrad pasáé és az Ágoston téri templomban levő töredéké), melyekről Gerő Győző munkájában olvashattunk, Molnár József többlete viszont Arnaud pasa Egerben levő gyógyfürdője, valamint szemelvényei az elpusztult emlékekről. A képanyag gazdagabb (példaként a zsámbéki kútról, az esztergomi bástyákról, a mosdó-medencékről készített felvételek emlithetők) és a könyv nagyobb alakja miatt is jobban sikerült Molnár

munkájában. (Némi szerkesztési bizonytalanság azonban, hogy a Császár fürdő három korai ábrázolása minden bevezető vagy magyarázat nélkül a Rudas fürdő ismertetése előtt kapott helyet.)

Néhány kisebb pontatlanság: Mohamed Medinába történő kivándorlását nem szerencsés még időzöjelek között sem futásnak nevezni (5. l.), a mohamedán időszámítás kezdete nem az arabok időszámítása, hanem az európai időszámítás szerint esik 622. VII. 16-ra (uo.); a musszala szó pontos alakja muszalla (6. l.); a Jóm el dzsuma kifejezés arabul jávm al dzsuma, jelentése pedig "a gyülekezés napja" (uo.), az otmánként szereplő kalifa neve magyarul Oszmánként adható vissza leginkább (7. l.); I. Selim csak a szunnita mohamedánokat tudta uralma alá vonni (9. l.); a törvényhozó szó pontos török alakja kanunf (s nem el kánun, ami "a törvény"-t jelent (uo.); Szigetvár már jópár éve nem község, hanem város (22. l.), II. Mehmedet a Hódító és nem a Győző építetonnal szoktuk emlegetni (25. l.), a kürszű csak az arab nyelvjárások egész kis hányadában jelent korántartót, a törökben inkább a Korán felolvasására és magyarázatára szolgáló emelvény értelemben használatos, ahogyan a szerző is írja a 6. oldalon – helye pedig nem kifejezetten a mimber közelében volt, hiszen többnyire a mihráb bal oldalán állt (26. l.); az ezán közölt szövege nem pontos, s az "Az ima éde-sebb, mint az álom" sor csak a kora reggeli imára szólításban szerepel – a teljes szöveg így hangzik a szunnita művezetők ajkáról:

Allah a legnagyobb,  
Tanusitom, hogy nincs más isten Allahon kívül,  
Tanusitom, hogy Mohamed Allah prófétája,  
Jöjjetek imára,  
Tisztítsátok meg magatokat,  
Allah a legnagyobb,  
Nincs más isten Allahon kívül.

Th. W. Juynboll: Ezán, Islam Ansiklopedisi, İstanbul 1948, 429. l. (27. l.); a janicsár hadtestet nem orhán szultán, hanem fia I. Murád (1362–1389) szultán szervezte meg (31. l.).

Hányzik a kiadványból egy térkép és egy tartalomjegyzék, a sok kép közepette ugyanis elég könnyű elveszteni a tájékozódás fonálát.

A bibliográfiával kapcsolatban (124–126. l.) megjegyzendő, hogy Molnár József 1973-ban Ankarában megjelent kötetének címe a Macaristan'da ki szóval kezdődik, hogy a Harács-szedők és ráják című könyv szerzője Káldy - Nagy Gyula, hogy a török történetírók munkáinak fordítói is szoktak közölni, végül, hogy Gerő Győző munkái közül egyet sem említ meg Molnár József (bár az igazsághoz hozzá tartozik, hogy Gerő Győző irodalomjegyzékében sem szerepelt Molnár József neve).

Összegezve megállapítható, hogy Molnár József jól szerkesztett, szépen állított, érzékletes stílusban megírt munkája hasznos összefoglalása a magyarországi török építészetre vonatkozó ismereteknek.

Dávid Géza

KÖPECZI BÉLA: "Magyarország a kereszténység ellensége" – A Thököly felkelés az európai közvéleményben. Akadémiai, Bp. 1976. 371 l., 49 kép. A képanyag válogatása és a Függelék Cennerné Wilhelmb Gizella munkája.

KÖPECZI BÉLA – R. VÁRKONYI ÁGNES: II. Rákóczi Ferenc. Gondolat, Bp. 1976. 462 l., 98 kép. A képanyagot Rózsa György állította össze Bánkuti Imre közreműködésével.

A két munka nagyrészt az 1670–1720 közé eső félévszázaddal foglalkozik, amelynek középpontjában a magyarországi függetlenségi mozgalmak – a Thököly felkelés és a Rákóczi szabadságharc – álltak. Az alábbi néhány sor azonban nem e kitérdő könyvek szövegére, hanem illusztrációs anyagára szeretné felhívni a figyelmet. Az első könyvet ugyanis mintegy 50, a másodikat pedig közel 100, a tárgyalt eseményekhez szorosan kötődő kép díszíti, s a szokatlanul gazdag anyagot a hazai történeti ikonográfia két legkiválóbb ismerője, Cennerné Wilhelmb Gizella és Rózsa György állította össze. A történet-szek általában igénylik a képes illusztrációt, s a hazai gyakorlatban többnyire ők maguk végzik a kép-anyag válogatását. De meglehetősen ritka az olyan történész, aki fel is keresi a képes dokumentumokat őrző gyűjteményeket, gyakoribb, hogy a könnyebb utat választva, illusztrációit korábbi képes kiadványokból veszi át. A különféle történeti munkákban ezért köszönnek azután már jó ismerősként ugyanazok az elmosódott raszteres fotók. Az önálló képválogatáshoz egyébként – ha a történeti téma a sokszorosított grafika korszakából, a 16–18. századból való – az illusztrálni kívánó történésznek

olyan speciális grafikátörténeti, művészettörténeti ismeretekkel is kellene rendelkeznie, amellyel aligha rendelkezik. Ezért a legtöbb melléfogás is ebben a korszakban adódik: 100 éves datálási tévedések, rosszul megállapított technika, fiktív ábrázolások előnyben részesítése hiteles helyett, légből kapott attribúciók, sokadik másolat választása az eredeti helyett stb. cseppet sem ritkán olyan törtémeszeknél, akik saját forrásanyagukat a legnagyobb forráskritikai igénnyel és filológiai hűséggel dolgozzák fel.

Ezek a megállapítások különböző történeti munkák kapcsán szűrhetőek le, bár van egyetlen olyan munka is, amely a fent elmondottakat képes egymaga is illusztrálni, ez a történeszek által készített A magyar történelem képeskönyve, Bp. 1971. De ez a kötet nemcsak vitatható képválogatásával, hibás képaláírásaival emelkedik ki a mezőnyből, hanem azzal is, hogy régi anyagának nagyrészt zömmel a 19. századi Történelmi életrajzok kezdetleges nyomataiból ollózta ki, bár a reprodukált műtárgyak nagyrésze budapesti közgyűjteményekben ma is megtalálható. A "legszebb" itt Mányoki Ádám II. Rákóczi Ferenc képe, amely feltehetően a László Fülöp készítette másolat századeleji, agyonretusált színes reprodukciója nyomán került a kötetbe. Van persze nem kis kritika is abban, hogy ha a történeszek két, művészettörténeszek által összeállított Magyarország történetének képeskönyve után is szükségesnek láttak ugyanolyan témában könyvet kiadni. Ugy tűnik tehát, hogy a történeti illusztráció kérdésében csak a történetész-művészettörténetész együttműködés hozhat megnyugtató eredményt, mint ahogy ezt Rózsa György és Spira György közös munkája, "1848 a kortársak szemével" is bizonyította. (Bp. 1973.)

Művészettörténeszek közreműködésével készült az itt bemutatott két munka is. Az elsőhöz csatolt függelékben Cennerné Wilhelmb Gizella Thököly és szabadságharca az egykoru grafikában címmel röviden vázolja a Thököly-téma megjelenési formáit, egymáshoz és a korszak politikai aktualitásaihoz fűződő kapcsolatait, majd egy – számos ismeretlen metszetet is közétevé – katalógusban leírja, s valamennyi alkotást képből is bemutatja. Uttörő a katalógusnak az a megoldása, hogy a képeket kísérő propagandisztikus szövegeket is közli és magyar fordításukat is adja. (Kár hogy az ilyen részletes katalógusban a műalkotások méretei már nem fértek bele.) A II. Rákóczi Ferenc életét bemutató kötetnél a képanyag összeállítója Rózsa György a hagyományosabb megoldást választotta, amikor a jól válogatott változatos anyaghoz csupán képjegyzéket mellékel. Ő is több, a Rákóczi szabadságharcral összefüggő ismeretlen ábrázolást közöl, s a képjegyzékben is talál módot arra, hogy új attribúciókat, ismert műalkotások provenienciáját meghatározó új adatokat tegyen közzé.

Cennerné Wilhelmb Gizella is és Rózsa György is már számos történeti munka illusztrálásában vett részt. A bemutatott két könyvnél azonban a történetész szerzők, kiadók és művészettörténeszek megtalálták azt a formát, amely a történeti munkát – a jól megválasztott illusztrációs anyaggal – hitelesebbé, megjelenésében esztétikusabbá teheti. Példájuk követendő a további gyakorlat számára is.

Galavics Géza

Barokk, klasszicista és romantikus diszlettervek Magyarországon. A katalógust összeállította BELITSKA-SCHOLTZ HEDVIG és BERCZELI A. KÁROLYNÉ, Magyar Színházi Intézet, Bp. 1976. 122 l., 15 kép (Színháztörténeti Könyvtár 6.)

Művészettörténetész számára igen hasznos kötettel jelentkezett a megújult Színháztörténeti Könyvtár: Belitska-Scholtz Hedvig és Berczeli A. Károlyné a magyarországi közgyűjteményekben található szcenikai rajzok, elsősorban diszlettervek katalógusát állították össze. A felső korszakhatár a szakterület kutatásában kijelölt 1837, a Pesti Magyar Színház megnyitásának éve, a legkorábbi emlékcsoport, az un. "soproni jezsuita diszletterv-gyűjtemény" máig is problematikus volta miatt nem került a katalógusba.

A közbeeső kb. 150 év diszlet- és jelmeztervei – esetenként a közöttük lelt és közéjük illeszkedő egyéb rajzok is – kivétel nélkül feldolgozásra kerültek, a külföldi vonatkozásokat szem előtt tartva. Külön, függelékben ismertetik Pietro Travaglia és Lorenzo Sacchetti vázlatkönyveit, terjedelmük miatt, hat reprodukcióval szerepel a kötetben Carl Maurer – a mennyiség mindhárom esetben a hazai színházművészetben elfoglalt kiemelkedő helyet is jelzi.

A katalógizálás módszeressége példamutató: az adatok rendszerét, a jelölések használatát egy előzetes "eligazító" magyarázza. A kötet végén a négyféle mutató – köztük a teljes Szakirodalom – lehetővé teszi, hogy ez az adattár valóban forgatható, könnyen kezelhető segédeszköz legyen. Az egyes

tételeket a tervező munkásságát röviden ismertető szabatos szócikkek vezetik be, ezek, úgy hiszem, alapvető információkkal szolgálnak a színház-történetet segédtudomány gyanánt alkalmazó művészet-történészeknek.

Jávor Anna

MOLNÁR LÁSZLÓ: Iparművészeti törekvések a reformkori Magyarországon. Akadémiai, Bp. 1976. 163 l., 154 kép

Könyv alakban került a szakma és az olvasóközönség nyilvánossága elé Molnár László immár tíz éve elfogadott kandidátusi disszertációja. Nyilván nem feladata a recenzensnek, hogy egy régen lezajlott és publikált vitát felelevenítsen, mint ahogyan másfajta várakozás előzi meg a szakterületen végzett kutatások könyvvé érett összefoglalását, mint a tudományos fokozat elnyeréséhez szükséges, az eredmények újdonságértékére erősebben koncentráló dolgozatot. Egy példa éppen Molnár Lászlótól: könyvében a herendi porcelángyártás történetének modern szemléletű összegzése legalább olyan jelentős, mint Stingl Vince uttörő kísérleteinek adatszerű bizonyítása.

A mű célkitűzése, hogy kijelölje az iparművészeti törekvések helyét és szerepét a reformkor társadalmi és gazdasági mozgalmában, a Védegyelet programadása nyomán az Iparegyesület keretein belül létrejött változások, az Iparműkiállítások regisztrálható eredményei alapján a polgári és a nemzeti igények megvalósulását hangsúlyozva. Munkájához mindenekelőtt a marxista tudományos társadalomszemlélet szintjének megfelelő, hasonlóképpen megalapozott iparművészet-fogalmat kellett a szerzőnek kialakítania, amely szükségképpen eltért az előző korok művészettörténetében alkalmazhatótól. Itt már nem az egyedi műtárgyak – s főként nem a chef d'oeuvre-ök – fennmaradt vonulatából kell a műfaj fejlődését kikövetkeztetni, a feldolgozás alapját a kialakuló gyáripar olykor szintén szórványos emlékei képezik.

Megoldásként kínálkozott Kossuth meghatározása: "A magas művészi színvonalú műipari tárgyakra alkalmazza először Kossuth Lajos az iparművészet fogalmát." Minthogy a "műipar" és "iparmű" terminusokat a termelés összefüggéseiben definiálja a szerző, a csupán kvalitásságukkal megkülönböztetett iparművészeti tárgyak esztétikai ismérveivel adós marad. A könyvben azután egyaránt találkoznak iparművészeti és "műipari" alkotásokkal – nyilvánvaló, hogy ez utóbbiak feldolgozása is alapvető jelentőségű az újjászülető vagy éppen induló hazai iparágak későbbi művészi törekvéseinek bemutatásához. Ellentétes folyamatot reprezentálnak a – polgári igény híján – kihalófélben levő műfajok, pl. az ötvösség jellemzésénél. Mégis, zavaróan széles a skála a legjobb iparművészeti színvonalat képviselő edényektől, butoroktól az elsőrendű posztógyári szövetmintákon át a giccs-kategóriába sorolható "himzett képcsékéig".

A reformkori eszmék iparművészeti vonatkozásait, majd az azok gyakorlati megvalósulását dokumentáló Iparműkiállításokat taglaló első fejezetek után műfajok, jobban mondva iparágak szerint tekinti át Molnár László az anyagot. Érthető módon a leghangsúlyosabb, a szerző sokoldalú hozzáértését, közvetlen anyagismeretét tükröző rész a keramika reformkori fejlődését, a manufaktúrális kőedényművészet és a porcelángyártás történetét bemutató két fejezet. Az üvegművészet a csehországi függvényeként európai színvonalra emelkedett a tárgyalt korszakban, biztos alapot teremtve a következő évtizedek látványosabb eredményeihez. A butorművészet alakulásánál a rajzi képzés és a szervezeti változások hatásait magukon viselő alkotások között egészen speciális együttesek is szerepelnek: középületek és közlekedési eszközök berendezései. A textilművészet legkorábbi gyáripari termékei közül sikerrel azonosított a szerző néhány eredeti kelmet, a viselettörténeti rész pedig a nemesi-nemzeti, illetve az azt felváltó európai divatu polgári öltözködést mint a társadalmi változások meglehetősen közvetlen vetületét tárgyalja. Szintén a polgárság újfajta szükségletei magyarázzák az ötvösségen belül mutatózó hangsúlyeltolódást, az ékszerművészés és egy új műfaj, a vasplasztika előretörését.

A stílusok a reformkori iparművészeti törekvéseknél mint választható empire, népies, ujrokokó stb. "külső forma", a korra és műfajra jellemző egymásmellettélésben jelentkeznek – a szabadságharc utáni évtizedekben a változott politikai szituációt tükrözi a neobarokk feltükrökődése.

Molnár László iparművészeti szintézise a tárgyi emlékek felkutatásán, rendszerezésén túl a levéltári források, hírlapok és nyomtatványok adatainak impozáns mennyiségben történet kiaknázásán vagy új szempontú feldolgozásán alapul. Nem szerencsés azonban a tudományos apparátus szerkesztése: a pontatlanság látszatát kelti a lábjegyzetekben közölt hivatkozások és az irodalomjegyzék kettős vonulata. A források megjelölésének egzaktsága egyébként sem egységes szakmánk irodalmában: nemigen hasz-



nálatos például a levéltári jelzet és az első publikáció együttes jelölése, s végképp tisztázatlan, mi a helyes eljárás akkor, amikor egy részben már közreadott, illetve felhasznált forrásból új, a maga szempontjából fontos adatot kíván kiemelni a szerző.

Az említett, jobbra technikai jellegű hiányok másodlagosak Molnár László megelőző publikációi és a jelen összefoglalás – egy, még a nagyművészetek területén is bizonytalanul jellemzett korszaknak a kevés előzménnyel rendelkező iparművészettörténet-írásán belül új módszerrel közeli feldolgozása – teljesítményének elismerése mellett,

Jávor Anna

KÓSA LÁSZLÓ: Néphagyományunk évszázadai, Magvető, Bp. 1976. 101 l. (Gyorsuló idő)

Kósa László írása a képzőművészet és népművészet kölcsönhatásait vizsgáló művészettörténeti számra szempontokat és hozzáállást meghatározó jelentőségű. Rövid terjedelme ellenére nemcsak áttekintést ad a népművészet és folklór minden területét érintve, (mikor melyik fontosabb) azok alakulásáról az első emlékektől napjainkig, hanem meghatározza helyüket, jelentőségüket, jellegüket is egy-egy korszakon belül. Így válik hiteles megállapításá a művészettörténetben gyakran felbukkanó nézet ellenkezője: a népművészet nem az ún. nagyművészet provinciális változata, hanem a közösségi műveltség bomlásával, a 13–14. századtól önállósul a népi kultúra, mint a kettéváló műveltség egyik területe. Mindkettőnek létrejön a saját provinciális változata.

Igen meggyőző a szerző azon gondolatmenete is, miszerint a hivatalosnak nevezett magas kultúra és a népi között döntő szakadékot jelent a fogyasztás jellegében beállt változás a 18. században: különbségek állapították meg a nemesi és paraszti használati tárgyak közt a parasztokat érintő tiltások révén. Így gondolhatjuk, hogy a műtárgyakat, mint a fogyasztás cikkeit igényelték a magasabb társadalmi rétegek, viszont – feltételezésünk szerint – az új stílus, Kósa által logikusan már nem népinek, hanem parasztnak nevezett kultúra termékei, azok gazdagsága, színessége éppen párhuzamos jelenség a másik fél művészetigényével: erőteljesen és tudatosan művészi szándékkal készülhettek, szemben a korábbi idők elsősorban használati szempontokat figyelembe vevő, mértéktartó diszkrét tárgyival.

Tudjuk, a 19–20. sz. fordulóján a képző- és iparművészek, művészeti írók körében fokozott érdeklődés jelent meg a népművészet olyan alkotásai iránt, amelyek éppen a használhatóságot szem előtt tartva funkcionális felépítésűek, szerkezetükben egyszerűek. Az ő véleményük szerint a középkor óta hagyományozottak. Azóta elég nagy ellentét van a nézetek, mind a művészettörténet, mind a néprajz területén. Egyikük állítja a konok hagyomány hagyományvoltát, másikuk nacionalizmusnak nevezi a néphagyományban nemzeti hagyományt látó, feleleveníteni akaró művészi törekvéseket. Kósa okfejtése bizonyítja, hogy a nemzeti kultúra teljes szétválásának betetőzőjeként megjelent, felülről jövő tudatos elkülönítés következtében a parasztivá váló népi kultúra jellegzetessége: újítások nem születtek, a középkor végi életmóddal együtt az épületalaprajzok, butorfajták is a 20. sz. elejéig változatlanul hagyományozódtak. Következésképp elmondhatjuk: a századforduló művészei tették meg az első lépést afelé, hogy a hajdanvolt nemzeti kulturát újratereítsék, kodályi értelemben: "S eljön az idő, mikor a művelt réteg a néptől átvett hagyományt újra átadhatja a nemzeti közösségnek, a nemzeté vált népek."

Keserű Katalin

HOFER TAMÁS és FÉL EDIT: Magyar népművészet, Corvina, Bp. 1975. 59 l., 638 kép

A népművészeti kiadványok még mindig nem pótolják azokat a hiányokat, amelyeket az olvasók és a tájékozódni szerető emberek a néprajztudománytól, különösen a népművészettől megkívánnának. Az eddig megjelent művek közül napjainkig a legkeresettebbek és a legjelentősebbek a Magyarország Néprajza II, Diszítőművészet, Bp. 1942, Malonyay: A magyar nép művészete I–V. Bp. 1907–22; és Fél-Hofer-K. Csilléry: A magyar népművészet, Bp. 1969. című kiadványok. Ez az utóbbi könyv vállalkozott arra, hogy képet adjon a magyar nép művészetéről, a népművészet parasztság körében betöltött szerepéről; a különböző alkotók és stílusok bemutatásával vállalkozva az egyes tájegységek, népcsoportok művészetének összegzésére. Sajnos ez a könyv is csak nagyon alacsony példányszámban jelent meg, s nem elégítette ki a fennálló igényeket. A szerzők akkor így határozták meg munkájuk célját: "könyvünk nagyobbik része képekből áll, s ezek a képek – néhány kivétellel – tárgyakat ábrázolnak. Egy tárgy-gyűjteményt nyújtunk át tulajdonképpen az olvasónak."

Ugyanezen szerzők – most K. Csilléry Klára nélkül – megírták a magyar népművészet egy másfajta, magasabb szintű összefoglalását, s ami a könyv gyors elfogyását, óriási keresettségét illeti, mutatja, mennyire valós igényeket elégít ki a kiadás. Szükséges és hasznos az ilyen jellegű néprajzi mű, mely a szakma embereihez éppugy szól, mint az egyszerű érdeklődőhöz.

A könyv szerzői a népművészet társadalmiságának bemutatására törekedtek, társadalmi funkcióját elemezték. Céljuk a "népművészet sajátos minőségét" bemutatni, ennek elérése érdekében a tárgyi világ jelentés-szféráit elemzik részletesen. A népművészeti tárgyakat, mint rituális cselekmények részeit vizsgálják s jelentésük sokértelműségét, többértékűségét, "szemantikai gazdagságát" hangsúlyozzák. Ez a többértékű jelentés az akkori ember számára, a rituális cselekmények minden résztvevője számára egyaránt ismeretes volt. A kommunikációelmélet jólismert modelljét – üzenet – kibocsátó – felvevő – alkalmazzzák a szerzők a népművészeti tárgyak jelentéseinek elemzésénél, amely jelentéseket a népművészetben gyakran az egyes tárgyakat díszítő szimbólumok hordozzák.

Az elemzett tárgyak többsége a múlt század közepén, vagy e század elején készült. A tárgyak stílusának bemutatásával a szerzők a népművészet folyamat jellegét hangsúlyozzák. A 19. századot mint az új paraszti népművészeti hullám kibontakozásának korszakát határozzák meg, részletesen elemezve a létrehozó gazdasági, történelmi változásokat. A kialakult népművészetet "olyan falusi társadalmak formálták ki, melyekben az emberek közötti kapcsolatok rendje a paraszti hagyományon alapult, s az emberek a paraszti értékrend szerint gondolkodtak"... "s ebből a hagyományból jöttek a tárgyi világ felépítésének elvei".

Az utolsó másfél évszázad népművészetéről rajzolt körképben a népművészet különböző továbbélő vagy kivirágzó stílusait, az ízlés megváltozását, alakulását, a díszítés fellazulását ill. a tuldíszítettéget, s az aktív népművészeti központok kialakulását, a népművészet elburjánzását a falvak alakulásával szerves egységben vizsgálják a szerzők.

A paraszti tárgyi világ vizsgálatát a szerzők kiszélesítik a magyar népművészet egészének, főbb sajátosságainak vizsgálatával, s az európai népművészetben elfoglalt helyének meghatározásával. A kötet célja: "lefordítani – érthetővé, felfoghatóvá tenni – egyes emberi életformák, kulturák jelenségeit más életformában, más kultúrában élő emberek számára". A könyv ennek a célkitűzésnek maradéktalanul eleget is tesz. Hiányossága viszont, hogy nem tér ki a népművészeti tárgycsoportok bemutatására, az etnikai tájegységek művészeti arculatának megrajzolására, vagy egy-egy típus fejlődéstörténetére. Mindez hiányzik az olvasónak – a könyv úgy íródott, mintha a szerzők előző ilyen témájú könyvében elmondottakra építene s így fejtené ki elméletét.

A könyv képanyaga tematikus sorrendben, gondosan válogatva, színárnyalataival is érzékelteti a mai felvételek és a régi fotográfiák közti különbséget, méltó képet adva népi tárgyaink szépségéről, sokféleségéről.

Gergely Katalin

K. GYURKOVICH TIBOR: Sterio Károly. Corvina, h. n. (Bp.) 1976. 25 l., 55 kép, sztl. ábra (A művészetet kiskönyvtára 108.)

A lexikon szerint Sterio Károly a "hazai polgári romantika jeles mesterei közé tartozik" – ez itt afféle átmenetet jelent a biedermeier és a nemzeti romantika kategóriái között. A kismonográfia szerzője – a Sterio-képek oadaadó gyűjtője, a teljes oeuvre-katalógus összeállítója –, helyesen, nem bonyolódik a tizenkilencedik század korszak- és stílusfogalmainak szövevényébe. K. Gyurkovich Tibor a művészpályára felrajzolásakor kiemelte a változatos életműben rejlő egyetlen arra érdemes festői problémát: alaposan, olykor szeretetteljes tulzásokkal elemzi a mozgás ábrázolását. A reprodukciók többsége a nyilvánosságtól elzárt műveket, köztük több finom akvarellt mutat be. A korokban népszerű sportképek közül "Ali a versenyló" és "Gróf Széchenyi István lóháton" láthatók a könyvben.

Jávor Anna

SZÉKELY GYÖRGY: Edward Gordon Craig. Gondolat, Bp. 1975. 190 l., ill. (Szemtől szemben)

A színháztörténész Székely György a szecesszió elhanyagolt, pedig átfogó jelentőségű területét: a színház-művészetet, s annak a művészettörténet szempontjából legnagyobb újítóját, a Gesamtkunstwerk szellemében dolgozó E. G. Craigt ismerteti meg olvasójával. Új- és legújabbkori művészettörténet-írásunk meglehetősen figyelmen kívül hagyja a színházművészetet, holott az – s erre a legjobb Craig példája –

éppugy magán viseli a korstilus jegyeit, mint bármely más művészet, és képzőművészeti vonatkozásai is vannak. És itt nemcsak azokra a művészekre gondolunk, akik mint diszlet- és jelmeztervezők közreműködtek rokonszellemű színházi produkciók létrejöttében, hanem a megújuló színházművészet egészére, melyben meghatározó szerepet kapott az alkotó jellegű (nem illusztratív) diszlettervezői -szinpadtervezői munka, s mint ilyen, megtermékenyült a komplex színházról.

Székely György Craig elméleti műveinek fordításával, Magyarországon levő kiadatlan leveleinek közlésével és más források idézésével rajzolja meg Craig portréját, aki elérte, "hogy a Testvérművészetek – a Zene, a Festészet és a Pantomim – ... közös erővel alkották újra az Elfelejtett Művészetet: a Színház Művészetét" (G. Robertson), aki mindezt megtoldotta a fény esztétikai tulajdonságainak kibontásával, a színpadi kompozíció mozgáslehetőségeinek kidolgozásával a lényegében színész nélküli színházban, mint képzőművészeti alkotásban. A negyedik dimenzió létrehozásával a 20. század művészetének izmosként ujjafelfedezett nagy célkitűzését, az időbeliséget is a képzőművészet részévé tette.

Székely hangsúlyozza Craig fellépésének szecessziós jellegét, a kivonulást a naturalizmus őrösségébe fulladt színházi világból. Felveti egy idézetben e kivonulás gyökerét: a görög színházhoz való visszatérési szándékot. Ugy tűnik, nemcsak a szecessziós plasztikának, művészetfilozófiának (Fülep), az élet és művészet egységét valló művésztelepeknek (Gödöllő), a görög mondákat látóki erővel meglevenítő, görög és nemzeti mitológiát ötvöző festészetnek (Wypianski) volt termékeny talaja, ihletője a görög kultúra, hanem az egész szecesszió (Babits, Isadora Duncan). De szecessziós volt Craig majd minden elmélete, munkája, így a mozgáselmélete is (kidolgozva I. Duncan hatására), miszerint a színpadon élő figurát mozgó vonalként képzelte el a hatalmas diszletelemek között. Nem véletlen, hogy éppen a vonal mozgásképzet-keltő tulajdonságát megfogalmazó W. Crane volt Craig egyik első tisztelője. Ezt a vonal-létet hangsúlyozták Craig színpadi ruhái is, az ún. szalagruhákat, a bő redőzött görög viseletet imitáló, azt a szecesszió vonalkultuszával egyeztető laza "jelmezek". (Kár, hogy ezek rajaiból nem ad izelítőt a könyv, pedig már megjelentek Magyarországon reprodukálva a Magyar Iparművészet 1914. évfolyamában.) Szecessziós volt Craig művészetének látomásos volta is. Helyesen említi a szerző Blake-et előképként, aki az egész angol szecesszió fő ihletője volt a művészetek egységét megvalósító oeuvre-jével, a lebegő, testetlen alakok hajladozásaiból képi rendet teremtő, a ritmust és harmóniát szinte szimbolizáló műveivel. Craig megállapítása szerint is e kettő a művészetek közös törvénye, s a művészetek egybeolvadása: a festészet, az irodalom zeneisége, a zene festőisége éppen a szecesszió korának és a szimbolizmusnak sajátja. E vonatkozásban Craig ideális színpada szimbolikus. Nem a jellemekek ábrázolásra, realizmusra törekedett, hanem jelképek kapcsolatának megteremtésére, a viszonyok látványban való érzékeltetésére. Szecessziós, de egyben Tolsztojra is emlékeztető (lapjában közölt Tolsztoj-írásokat) az a gondolata, mely a művészi ábrázolás témáit a "nagy élettényekben" jelöli meg, amik nem egyebek áhítatosan szemlélt hétköznapi dolgoknál, s amik a szecessziós festészetnek (Gauguin, Nabik) is fő témái voltak. És szecessziós Craig szeretet-elve, mint minden alkotótevékenység forrása, a szecessziós műhelyek, egyesületek összetartója.

Nem véletlenül említettem magyar példákat Craig művészetével rokon jelenségeknek. Hevesi Sándorral, a Thália Társaság (diszletek Gulácsytól), majd a Nemzeti Színház rendezőjével rendszeres levelező viszonyban állott. Hevesi ugyanazt a mindenben csodát látást tartotta a művészet lényegének, mint Craig. Kettejük kapcsolatára is visszavezethető, hogy Magyarországon a század első két évtizedében a kiemelkedő európai színházakkal (Berlin, Moszkva) egyenrangú művészet született, ahol a színpadtér alapja ugyan-csak a görög színpadszerkezet volt (Hamlet, tervező: Ujváry Ignác), s egyik legfontosabb mozgatója a világitás, mely követni és kifejezni tudta a színpadi mozgást. Bárdos Artur a világitást "az egész dráma stílustartalmát kifejező formaképletnek" tartotta. A színpad másik alkotója, a deszka is megjelent nálunk, mint amiből "nagy sikokat és fejedelmi lépcsőket lehet építeni", s "ezen a színpadon jelentőséget kap az az egyszerű mozgás is, hogy egy ember felmegy egy lépcsőn" (Márkus László). Színházművészetünk ezen eredményei azonban feledésbe merültek. Napjainkban látunk itt-ott olyan színházművészeti műhelyt kibontakozni, ahol a képzőművészeti alkotómunka craigi értelemben jut terméghatározó, látványkomponáló szerephez, s alkalmanként craigi, architektonikus színpadképpben nyilvánul is meg. Ezt a visszatérést a századelőhöz nemcsak színházművészetünk megújodásához tartjuk szükségesnek, hanem a képzőművészet számára is új lehetőségeket, kibontakozást, tér- és időbeliség felé mutató gazdagodást kínáló volta miatt is.

Keserű Katalin

Alapos művészettörténeti kutatómunka, igen sok tanulmány, cikk feldolgozása és a művek sorának elemzése, valamint kítűnő szépirói készség eredménye Bernáth Mária Rippl-Rónai monográfiája. Indítva a két legfontosabb forrásértékű munkától: Rippl-Rónai József Emlékezéseitől és Genthon István esszéjétől, a művész arcképét csoportképben, ill. csoportképekben rajzolja meg. Már a tanulmányokat tárgyaló fejezetben (München) több új kutatási eredménnyel gazdagítja ismereteinket Ripplről, kiteljesítve a képet a kor müncheni akadémiai és művészeti életének bemutatásával. A Munkácsy segédjévé váló fiatal festővel kapcsolatban is elsősorban a kor Munkácsyját rajzolja elénk, hiszen Rippl e korbéli munkái teljesen Munkácsyhoz kötődnek. Igen világossá teszi Rippl gyökeres változását azzal, hogy egy fejezetet beiktat a festő életútja követésébe, a nagy kortársakról: Cézanne-ról, Seurat-ról, Van Gogh-ról és Gauguin-ról, megteremtve ugyanazt a feszültséget, ami Ripplt is a nagy kortársak, az igazi Párizs felé vonzotta. S a fordulópont, a Nő fehérpettyes ruhában c. festmény elemzésével elindítja Rippl-Rónait azon az uton, mely kibontakozásához vezet, a nagy barátokhoz (Nabik, a Revue Blanche köre), nagy művekhez. Ezek korabeli fontosabb kritikáit is közli. Ugy tárgyalja e műveket, hogy belé helyezze a sajátos vonásokat mutató francia szecesszióba.

Mi mégsem fordíthatunk ilyen hirtelen hátat a mesternek, Munkácsynak. Helyet kell adnunk Pevny Denise véleményének, aki szerint a Nő fehérpettyes ruhában című képen "Maga az alak nem egészen idegen sem megjelenésében, sem kecses mozdulataiban Munkácsy egyik-másik genre-figurájától," (Pevny: Rippl-Rónai József. Bp. 1940. 22. l.) A törékeny nőalak, mely további képein légiessé finomodik közvetve az angol esztétizmus hatása alatt is, megjelenik az Andrássy-ebédől faliszőnyegén. A szerző Rippl iparművészeti érdeklődését párhuzamosan tárgyalja a szecesszió általános iparművészet felé fordulásával. A Pirosruhás nő c. faliszőnyeg indokolja, hogy Rippl hasonló stílus grafikái is e fejezetben kapnak helyet (Les Vierges, Mályvák között), mint amelyek a legpregnansabban mutatják a francia szecesszió sajátosságait Rippl életművében. Téma és megfogalmazás tekintetében azonban legalább ilyen szoros a kapcsolatuk a festményekkel is, hiszen éppen a szecesszió vallotta iparművészet és képzőművészet stílusegységét, s maga Rippl-Rónai is. A faliszőnyegek ekkoriban éppúgy képi igénytelenséggel készültek (képszőnyeg), mint a festmények, csak megtoldva a sokszorosítási lehetőséggel. Rippl szecessziós (szintetista) festészetét és iparművészetét ezért nem szabad visszatekintve külön értékelni. (124. l.)

A megtalált stílus jegyében készült művek kiállítása, az 1897-es zárja Rippl-Rónai első nagy alkotói korszakát. Jogosan, hiszen a rákövetkező néhány évben ez a stílusjegység nem jellemző rá. Azért is nevezhető az 1897-től 1901-ig terjedő időszak "Nyugtalan éveknek". Ez évek terméke Rippl egyik főműve, a Maillolról festett portré. A festmény a szintetizmusból való továbbjutás egyik lehetőségét mutatja: a körvonallal meghatározott, de belülről plasztikussá tett (szin, ecsetvonás) formákból való cézanne-i képépítkezését.

A Maillol-portréhoz képest az enteriőrök világa, Rippl 1902-8 közötti termése visszalépést jelentett. Visszalépést a korábbi enteriőrök felé (Öreganyám stb.), csak oldottabb előadásban, kevésbé zárt kompozícióban. Az Amikor az ember visszaemlékezéseiből él c. kép az 1892-ben festett Alkonyat egy intim szobában c. képre utal, annak meghatározó kék színére, mely Cézanne, Gauguin ily tárgy műveinek is jellegzetes színe, háttere volt. De az összetetésből kiderül a különbség is: az egykori, határozott kontúrokkal szigorú rendben tartott világ most elmosódik. Az 1897-8-ig terjedő korszak enteriőr-világát ezért nem tarthatjuk előzmény nélkülinek sem, szemben a szerző véleményével (148. l.). Az enteriőrök szerkezete azonban azonos marad: Rippl szembenézetből ábrázol, egymás mögé helyezett képsíkok képviselik a tér mélységét. Kivált az említett két mű rokonítható e szempontból. A sikeresség tehát a századelő Rippl-képein is jelen van, és a 10-es évek enteriőrjein válik majd ismét követhetőségé.

Ezek az enteriőrök azonban már új korszak termékei: az ún. kukoricás festésmódé. Igen világosan tárgyalja a szerző Rippl e festésmódja létrejöttének okait, amit az eddigi kutatás még nem oldott meg. A Vadak festészetét Magyarországra áttűtető Czobél Béla hatását mutatja ki benne. A hanyatlás éveinek bemutatásakor viszont kevésbé találó viszonyítási alapot keresett a szerző. A Kövezik a kaposi Fűtácát és az Édes jó anyám betegem c. pasztellek éppen nem a megelőző olajképekkel hasonlítandók össze, hanem a rokon kompozíciójú korai franciaországi művekkel: az 1891-es Ágyban fekvő nővel és az 1892-es Kuglizókkal. Ebből az összevetésből világosabbá válik a szigorú kompozíciós rend teljes felbomlása Rippl-Rónai utolsó korszakára. De ezt a korszakot nem is az említett művek fémjelzik, hanem iróportréi és önarcképei, kivált utolsó önarcképe, melynek igen szép megközelítésével zárul a Rippl-Rónai életmű ismertetése.

Hasznos és szép ötlet volt a szövegben felhasznált, Rippl-Rónairól szóló írások mellé függeléként a fontosabb, Rippl-Rónai-ihlette szépirodalmi munkák csokorba kötése. A kötet adatközlő részében talán csak egyet hiányolhatunk: a közölt képek jegyzékét, lelőhelyüket. A kötet az említetteket figyelmen kívül hagyva is teljes és mélyreható képet rajzol erről az Ady szerint "majdnem svihákosan gyönyörű, de mindenesetre legelőkelőbb férfiú"-ról.

Keserű Katalin

Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945–1975. Corvina, Bp. 1976. 471 l., 176 kép (Művészet és elmélet)

Képzőművészetünk 1945-tel kezdődő évtizedeinek történetét több szerző fölvezolta már: tudományos (és kevésbé tudományos, de nem kevésbé figyelemreméltó) publikációk sora fogalmazta meg korszak-felosztási problémáit, mutatta ki mozgásának fő áramlatait, kereste meg a rá ható külső-, illetve a szervezetében munkáló belső erőket, s mindeközben, természetesen, reprezentatív mestereit és mesterműveit.

Képzőművészetünk ez új, s máig folyó periódusának története azonban, az imént emlegetett sokféle buzgalom ellenére még megírásra vár.

Ellentmondónak tűnik, kétségkívül, az első pillantásra ez a két állítás. Pedig egyáltalán nem az, lévén az imént emlegetett folyamatok mindenike egymástól teljességgel független. És külön-külön szükséges. A skiccek földobása, az alkalmi áttekintések sora létrejöttékor megalapozott ugyanis egy további gondolatmenetet: segített az aktuális folyamatok kritikai és publicisztikai természetű interpretációjában. Az elemzés pedig (amit főntebb "megírásnak" neveztünk) éppenséggel most időszertű, a művészet és a művészettudomány szemszögéből egyaránt. Nélküle ugyanis egyre nehezebb válik a művészet folyamatainak valóban figyelmes, tervszerű segítése: a mélyreható elemzés hiánya sokszor szubjektívvé teszi a jelenségek értelmezését a mecénatura intézményeiben. És nélküle nem léphet tovább megelőző – adatfeltáró és -csoportosító – korszakából a lehető teljességig – a művészet történetét az alkotástól a befogadásig elemző vizsgálódás mezéjére – a művészettudomány.

Ennek a munkának azonban számos előfeltétele van. Csak akkor végezhető el valóban – s nem lát-szateredménnyel –, ha féltetolva minden elfogultságot, illetve elemzés tárgyává téve minden eredményt, s előzményt, a lehető legszélesebb körben végzett tényfeltáró munkára alapozódik. Azaz: meg kell hozzá keresni az elmúlt esztendő írásos dokumentumait (íratát, brossurát, kritikát, könyveit), rekonstruálni kell vitáit, no és természetesen mindenképpőlőtt áttekinteni a bennük született művek lehető legteljesebb sorát. Ha aztán mindezt elvégeztük, s túl vagyunk az összegezés első lépéseit jelentő rész-tanulmányokon is, elmondhatjuk: szilárd talaj van a lábunk alatt, s megfelelő építőanyag a kezünkben ahhoz, hogy rekonstruáljuk, majd láthatóvá építsük művészetünk új korszakának teljes rendszerét, megmutatván benne a történelmi, eszmetörténeti és szociológiai összefüggések egész hálózatát (s persze ügyelve arra, hogy konstrukciónk nyitott maradjon az új tények és az új összefüggések előtt is).

Ez emlegetett lépések közé tartozik kétségkívül az a Kritikák és képek című gyűjtemény, amelyet az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja gondozásában – bevezetőjét Aradi Nóra írta, az írásokat Nagy Zoltán, a képeket Lánosz Sándor válogatta – a Corvina könyvkiadó adott közre a Művészet és elmélet sorozatában.

Sorrendet tartva a kötet tartalmi rétegeiben, hadd ejtsünk szót először bevezetőjéről. Ez az írás ugyanis pontosan jegyzi a könyvet: a hozzá hasonló terjedelmű és feladatu összegezés szabványaitól eltérve, dolgoznak nem egy újabb deklaráció megfogalmazását tartja, hanem a bizonyságok számbavétele mellett a lehetőségek és a kétségek jelzését. Érdemes volna itt is részletezni, akár gondolatról gondolatra, ezt a tanulmányt, ám lehetetlen. Szerzője olyan tömören fogalmazza meg mondandóját, s vele oly nyugalommal fonja egybe a történések valamennyi szálát, hogy képtelenség írásából rezümét kivonni. Kénytelenek vagyunk hát megelégedni néhány – bevallható: önkényesen kiragadott – dolog fölemlítésével.

Mindenekelőtt annak jelzésével, hogy az írás megközelítésmódja – logikus összefüggésben a mögötte álló könyv tartalmával – elsősorban eszmetörténeti orientációjú. Aradi Nóra csak akkor utal benne személyekre és művekre, ha az a korszak "szövegösszefüggésében" kíván említést. Vagy ha – mint a tanulmány kitűnő megfigyeléséből következik – ezáltal korszak és korszakforduló karakterizálható, mint ahogyan a hatvanas években, s azóta tapasztalhatjuk (ezt a korszakot ugyanis, nyilvánvalóan nem ok

nélkül, valamennyi értékelése és összefoglalási kísérlete szinte kizárólag személyiségekkel és személyi teljesítményekkel, igazi és vélt főművekkel próbálja kipontozni, fragmentumokkal jelölve ki a tendenciák irányát és sokféle összefüggését). Kétségkívül igaza van egyébként akkor Aradi Nórának, amikor – részint e tendenciára célozva, részint már gyökereit is kutatva – megállapítja: "a korszak második feléről jóval nehezebben tájékozódhatunk az írott források alapján", mivel, "a kortárs művészettel foglalkozó írások összessége... nem tudott megbirkózni a művészeti életből áradó értékelativitással...". Am ennek – s az alábbiakat nem egy kritikus magamentegése írta ide – nem csupán a műbírálat kiállításcentrikus gyakorlata, illetve a művészeti mozgások sokfélesége az oka. Hanem legalább ilyen sullyal: az elméleti munka elmaradása, a döntéshozatalok nagyon sokszor személyre szóló, s ugyancsak relatív mércéjű tendenciája, a fejlődés valóban meglévő polarizáltsága – s hadd ne folytassuk a kölcsönhatásban végül is egymást erősítő tényezők felsorolását, hisz ismerjük őket jól valamennyien.

A Kritikák és képek szöveggözléseit véve most már szemügyre, kétségtelen, hogy a válogatás nagyjából-egészéből megjeleníti az 1945-től 1975-ig tartó időszak képzőművészeti életét és a mozgását irányító eszmerendszer alakulását.

Dicséretnek hangzik ez a mondat, pedig csupán tényt közöl. Nagy Zoltán alapos, jó munkát végzett. Választásai átgondoltak, a közölt írások valóban jellemzőek, összességükben pedig rendszerbe állanak, s hiven írják föl a maguk idejének tendenciáit és erővonalait.

Igaz, a közlemények egy része – főleg a második és a harmadik korszak reprezentánsai közül néhány – az antológia súlyának és gondolatmenetének sérelme nélkül kicserélhető, más írásokkal pótolható lenne. Az Őtsemkzött Somogyi Józseffel például nem érdektelen írás, de helyét jobb lett volna egy szelesebb horizontu – s terjedelmileg is bővebbre szabott – válogatásban keresni, nem itt. Ebből a kötetből nyugodtan ki lehetne emelni, nem hagyna irt maga után. Tulontul nagyra sikertült aztán a könyvben a "neoavantgarde" körüli publicisztikai hevítetű (és színvonalu) viták idézetsora. Nagyobbta a valódi súlyánál, e túlnöveléssel még tényleges jelentőségét is megkérdőjelezve. (Kivéve azt az egy, nem nagyon valószínű esetet, hogy Nagy Zoltán éppen ezen a problémakörön kívánta demonstrálni vitáink ügyetlenkedő "módszertanát", helyesebben a módszeresség teljes hiányát.) Hiányzik viszont a válogatásból – e sorok írójának legalábbis – a Kritika pár évvel ezelőtt zajlott "Képcsarnok-vitájának" fölidézése. No, nem a színvonalá miatt, hisz az se volt különöb a többinél; hanem mert olyan tényekre világított rá, amelyeket általában szemérmes homályban szoktunk hagyni, pedig – tetszik vagy sem – festészetünk állapotának javarészt éppen ezek a "képcsarnoki" ügyek és ügyeskedések az okai. Jó volna hát, ha nem igyekeznének őket a szőnyeg alá söpörni. A megirandó magyar művészettörténet – legalább a háttérben – semmiképpen sem nélkülözheti ezeket a szociográfiai tényeket sem (a szorosabban vett szociológiaiokról már nem is beszélve), ha valóban szándéka meghaladni elődeit.

A magyar művészettudomány első ujkori antológiája valóban jó munka, a kötet megfelelő módon, hitelesen közvetíti a szövegeibe fogott korszakot, kitűnően megkülönbözteti eszmetörténetileg is a benne foglalt három kisebb periódust, jól megvilágítja összefüggéseiket és különbségeiket.

Egyébként ez, tudniillik a különbségek és az összefüggések valódi dialektikája a Kritikák és képek legfontosabb tanulsága. Szövegeiből ugyanis félreérthetetlenül kitetszik: az 1949-cel kezdődött korszak eszméi (és tévedései) csirájukban már az 1945 körüli periódusban is jelen voltak. Ék Sándornak. A képzőművészet időszertű kérdései-ről irt 1946-os dolgozata például szinte pontosan előrevetíti a következő korszak mércévé tett esztétikai tévedéseit a téma, a tartalom (sőt, a tárgy) fogalmainak összevonásával, majd összezavarásával. De nem csak ennek leszünk a tanui. Nagy Zoltán gondosan és elfogulatlanul válogatott: elénk tette a különböző irányzatok – vélt vagy valódi erejű – deklarációit, az állítáσαι elvi alapvetéséül szolgáló szövegeket, valamint azoknak a vitáknak a dokumentumait, amelyek ez irányzatok közt kipattantak az idők során. Szerencsére az sem zavarta a szerkesztőt, hogy nem csupa gyöngyszemet kellett fölkatatnia és sorbaállítania. Mert van ezek közt az írások közt föltöbbsé naiv, féltudományos és egyszerűen vulgáris "alapon" született rabulisztikával éktelen is. Közlésüktől azonban nem volt szabad visszariadni. A kor ugyanis éppenhogy velük teljes, szemérmes elhagyásuk pedig – már megint – a régi nyomra vezetne bennünket éppen most, amikor el kell azt hagynunk,

Van aztán még valami ebben az alig-négy esztendőben, aminek jó végre a dokumentumával is találkozni. Kétségbevonhatatlan ugyanis, hogy ez az az időszak, amely először keltette fel az új közönségben a művészetekhez való közeledés vágyát, sőt, első beteljesülésükig is eljutatta őket (egyebek közt a fűrgén dolgozó, számos kiállítást nyitó Fővárosi Képtár tevékenysége révén).

A fordulat évét követő további fordulatok képzőművészeti megjelenése – tudvalevő dolog – föltöbbsé radikális volt. De hogy mennyire, azt akik nem éltek, most érezhetik meg Révai József és Horváth Márton beszédei olvastán. – Ahhoz azonban, hogy meg is értsék, itt kell elolvasni a gyűjtemény végé-

re került Horváth Márton-cikket – Művészetpolitika husz év távlatából – amely feltárja a megnyilatkozások belső okait és külső, politikai összefüggéseket.

A Kritikák és képek e korból vett dokumentumainak fontos tanulsága Derkovits értékelésének változása. A szövegek sorából ugyanis pontosan kiderül: Derkovits festészetének kezelésmódja – elutasítása, vagy elfogadása, elemzésének módja – rendkívül karakterisztikus egyrészt a korszak léggörére, másrészt az eszmék rendszerének alakulására, a művészettudomány önmagára találására.

Képzőművészetünk történetének ezután következő fázisa az 1957-es Tavaszi Tárlattal, s a körülötte felcsapó vitával kezdődik – annak ellenére, hogy sem a tárlatnak, sem a vitának nincsen folytatása a további esztendőben. A konszolidáció folyamata a képzőművészetben nem ezeken az alapokon indult meg; s a munka nem is volt mindig egyenletes – és egyenletes eredményeket hozó. A művészeti kritika és publicisztika mindenestre nehezen vackolódott ki a régi normatívák és dogmák mércévé tételének módszerei közül; nem kis mértékben a kiállítási élet "fölpörgésének" eredményeképpen.

Tudtuk már a Kritikák és képek megjelenése előtt is, a könyv pedig most megerősíthet benne: ez új körülmények közt a kritikai és a művészettörténeti publikációkban nincsenek igazi, elemző, előbbre jutó viták. Inkább párhuzamos monológok folynak, vagy ad hoc értékelések és összegezek sorjáznak a periodikák, s az újságok lapjain. Következésképp pedig – a jelen antológia oldalain, Őszinte helyzetfeltárás ez és – tul azon, hogy tanulságos – megszivlelendő is. Mindnyájunk számára.

Ami végezetül a kötet képanyagát illeti: a bemutatott művek sora – amennyire a szűkös terjedelem engedte – követi a bevezető elemzés és a szövegválogatás tartalmát és ritmusát. Mindenből látunk benne egy keveset, általában vitathatatlanul jó és ideillő munkákat. Százhetvenhat képtől több nem is nagyon várható.

Horváth György

ARADI NÓRA: Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben. Kossuth, Bp. 1976. 242 l., 152 kép

Pár esztendeje, A szocialista képzőművészet jelképeiről megjelent kötetének előszavában Aradi Nóra tett egy ígéretet – hiszen mi másnak lett volna vehető megállapítása: "Az ábécérendbe foglalt címszavak köre nem lezárt és természetesen nem is zárható le. Szükségképpen nyitott azért is, mert – amint arra egyik-másik összefoglalás is utal – több témakörben és több irányban várható új motívumok, új szimbólumok születése. . . A munka nem tekinthető továbbá lezártnak a természete, jellege miatt sem. Tulajdonképpen első kísérlet és egyben "javaslat" arra, hogy áttekintsük azt, ami a szocialista képi szimbolikában mai ismereteink szintjén összefoglalható, hozzátéve. . . hogy egy majdani teljes, vagy megközelítően teljes feldolgozás semmiképpen sem lehet egyetlen kutató munkája és valószínűleg nem nélkülözheti a gépi adatfeldolgozás gyorsító eszközeit sem."

Ez a mostani kötet, a Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben, föltétlen ennek az ígéretnek a gyümölcse. Legalábbis ezen az uton jár, itt lép tovább, a reménybeli teljes kör újabb cikkelyét fogya be a feldolgozás folyamatába.

Témája, s ebből következően vizsgálati módszere ugyan eltér a jelképeket kutató, s az egész műveket e jelképek alapján csoportosító és tárgyaló előd-kötettől – hiszen a Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben történeti megközelítéssel, s ennek megfelelően kronologikus csoportosítással dolgozó, teljes kompozíciókat interpretáló könyv – ám a megközelítés iránya nem szabad, hogy megtévesszen bennünket. A tárgy, a szocialista képzőművészet, s benne a művek egyik rendkívül jelentékeny csoportja, végső soron mind a két megközelítésben azonos.

Sőt, az elemzés módszere sem válik el olyan mereven egymástól, mint ahogyan azt az iménti – kétségkívül sarkított – szembeállítás sejtetheti. Ebben a könyvben ugyanis végeredményben logikus lépés valósul meg: Aradi Nóra a magyar képzőművészet utóbbi évszázadának válogatott darabjain demonstrálja a javasolt ikonografikus megközelítés használható voltát.

Mégpedig kétféleképpen. A bemutatás egyik területe a konkrét képelemzések felépítése: bennük csaknem teljes tisztsággal valósul meg a jelképek kódrendszerével operáló kutatás interpretációs modellje. A másik terület a feltárás: a művek rendelkezésre álló masszájából a szocialista képzőművészet ikonográfiái szempontjai szerint történő válogatás életképes, sőt, fölöttébb tanulságos voltának gyakorlati igazolása.

A Munkásábrázolás a magyar képzőművészetben kétségkívül mind a két célját elérte – s eredményeképpen egy egészében hiteles, részleteiben pedig izgalmas történelmi összefoglaláshoz juttatta a hazai művészettörténet-írást.

Érdemét két további tényező is növeli. Az egyik, hogy a szerző témaválasztásával és -felfogásával a magyarokon kívül a nemzetközi kutatást is fontos szempontokhoz juttatja: az osztály -, illetve az osztályt és sorsát képviselő típus-sor - képzőművészeti megjelenésével, s megjelenítésének történetével ugyanis még sehol sem foglalkoztak (pedig, mint e kötet is tanúsítja, érdemes). A másik, hogy a Munkásbrazóolás a magyar képzőművészetben nem csupán a lezárt korszakok eredményeinek számba vételéhez alkalmas rendszert modellez; olyan koordinátákat ad, amelynek mezőibe behelyezhetjük a kortárs műveket is, majd az általuk jelölt pontokat összekötve fölrajzolhatjuk a napjainkban lejáró folyamatokat, meghatározhatjuk nehézségeink természetét - s ha választ adni nincs is módunk rájuk, a kérdések pontos megfogalmazásával mindenesetre előbbre vihetjük a feleletek kialakulásának folyamatát. (Aradi Nóra két dologra hívja föl itt elsősorban a figyelmet: a típusok jegyeinek egységtől való elválasztására és az attribútumok átalakulásának - életünk gyors átforgódásából, eszközeink kicsérélődéséből, a munka természetének megváltozásából következő - folyamatára; és figyelmeztet a logikus következményre is: nem szabad a helyzetből a természetnél gyorsabb kiutat keresni - a képi általánosítás folyamatának meg kell érnie ahhoz, hogy a mi korunk jelképei kialakuljanak!)

Végezetül idekiváncsokozik egy megjegyzés, immár nem a szerző, hanem a kiadó és a nyomda munkájától: az ilyen természetű, végeredményben nem kis mértékben képeivel közlő könyv a mostaninál szerencsésebb formátumot, okosabb tördelést érdemelt volna, továbbá jobb papírost és gondosabb nyomást, hogy a megjelentnél tisztább képanyag mutathassa be a kiválasztott műveket.

Horváth György

NÉMETH LAJOS: Kondor. Corvina. Bp. 1976. 33 l. 9 + 25 kép

Németh Lajos Kondor Béla első értő, elemzői, értékelői közé tartozik. Indulásától kezdve kísérik figyelemmel Kondor művészi utját cikkei, tanulmányai. Összegző munkája az album bevezető tanulmánya. Németh Lajos nem egyes művek (csomópontok) kiemelésével mutatja be Kondort, mert az életmű nem bontható "fejlődési" szakaszokra úgy, ahogy a múlt és közelmúlt művészei esetében. Műveinek stílusa mindvégig változatlan, legfeljebb kisebb minőségi eltéréseket észlelhetünk a művészi tömörítés megvalósulása tekintetében. Stílusa nem kapcsolható a kortárs egyetemes művészet irányzataihoz sem, azok hatására nem módosult, viszont - ugyanúgy, mint azok - széles körben hatott, forma-, gyakran stílusátvételre készítette más alkotókat.

Kondor életműve egy gondolatkör érzelmileg telített megnyilvánulása, körüljárása, akárcsak a kortársi művészet más jelenségei: az egy személyhez kapcsolható stílusok, irányzatok, melyek alkotójuk fellépésekor teljes fegyverzetben jöttek világra, s változatlanul - legfőképpen variációkban - nyilvánulnak meg az életművekben, mintegy sorozatot alkotva. Kondor mint jelenség tehát szorosan kötődik az 50-es, 60-as évek képzőművészeti világjelenségéhez, aminek jellemzője: az egyetemes művészettörténeti tapasztalatok és a kor problémáira való reagálás egymás mellett élő, de eltérő egyéni stílusokban (ezen belül változatlanul) nyilvánul meg. Németh Lajos helyesen érzett rá e döntő különbségre a hagyományos és a kondori életmű között. Tanulmányát úgy építi fel, mintha az egy mű elemzése lenne, amely mű a teljes oeuvre maga.

Történelmi-társadalmi viszonyok, a motívum- és szimbólumkör, a formavilág érzékeny és beható ismertetései az elemzés főbb fejezetei, utalásokkal azokra a művekre, melyekben a szóban forgó kérdés a legpregnansabban nyilvánul meg. Az életmű elemzés ilyenformán műfajokra, művészeti ágazatokra, technikákra való tekintet nélkül valósul meg, s az összegzés így lehet egységes. Ezek alapján indokolatlannak tűnik Kondor fotóinak kiválasztása festményeitől, grafikáitól, hiszen azokkal egyező szimbólumrendszer valósul meg bennük hasonló technikákkal, amit a fotóapparátus csak kiegészít. Napjaink művészettörténete, muzeológiája amúgyis törekszik arra, hogy a fotóművészetet mint a vizuális művészetek egy területét a többivel egységben láttassa. Amiért Kondor fotói mégis kiemelhetők az életműből, az nem más művészet-voltuk, hanem mert az elemzés szempontjai szerint felvetett problémák legteljesebb megvalósulásai a fotók, s mint fotók, ismét egy korjelenség megnyilvánulásai. Antonioni Nagytás c. filmjének valóságkutató szenvedélye is érződik Kondor önarckép jellegű fotósorozatán. A szimbolikus tartalma önarcképekben bővelkedő életműhöz a törekény valóság erejével járul e "romlandó" anyagu sorozat, (Csak sajnálhatjuk, hogy a reprodukciók közé nem került egy sem.)

Az életművet egységben láttató szerző kitér a tagolás egy lehetséges szempontjára, a sorozatszereltségre. Az életművek sorozatjellege - mint említettük - a kortárs művészet sajátja, ezen túl is az



egy-egy téma vagy forma körüljárása, lehetőségeinek kibontása sorozatban. Érvényesül a zenében, az építészetben, képzőművészetben. Kondor fotósorozatai (Én és a barátom 1972, Csend 1972) szervesen illeszkednek életműve egyéb sorozataihoz, önarcképnek tekinthető műveihez (Valaki önarcképe, monotypia, Zöld fej, olaj). A romantika művész-önarcképtípusának csúcát és végét jelzik e művei: a művész egyesíti magában az emberiség egyetemes problémáit, az önarcképjellegű művek azonban a végletesen feltett kérdések megoldhatatlanságát tükrözik. A művész nem hisz sem magában, sem másban, mint az emberiség szószólójában, megváltójában. Hiszen korunkra éppen a kiemelkedő személyiségek hiánya, a küldetéses művész típusának megszűnése, ill. az iránta tanusított közöny a jellemző. Sőt, a festőművész vagy grafikus mint egyetemes problémák személyes hordozója csak annyira érdekes, mint más, mint pl. az interjúalanyok. Köztük a művész csak az egyik, a társadalmi munkamegosztásban is csak az egyik. Ezért nevezhette önarcképsorozatát Valaki önarcképének, s e felismerés nyilvánul meg az alapvetően romantikus, elhivatott művész tragikus önarcképein. A Valaki önarcképe bárkié lehet.

Az öntudatos művészönarckép típusa a romantika szülötte. Már keletkezésekor kettős értelmű volt, hiszen sem a társadalom, sem az egyén nem kívánta, rendelte meg a művész alkotásait. A művész ezért kora társadalmi és művészi problémái felé fordult (Delacroix), a művészet társadalmi szerepébe vetett hit és a művészi igazmondás lehetőségeinek kutatása táplálta öntudatát rangos megbízatások helyett. Azonban a társadalmi mozgalmakat irányítók között a művész helyzete perifériális, éppen mert nem az a főfoglalkozása. A művészet problémái pedig a társadalom széles rétegeit nem érdeklik. E kettősség tudatosodásakor jelent meg a művész mint bohóc, érezve saját bohócszerepét. Ez az ikonográfiai típus megjelent már Watteau-nál, de elterjedése a 19–20. század fordulójára tehető (Gauguin, Gulácsy, Picasso, Ensor, Rouault). Korunkban Fellini, H. Böll mellett Kondornál látjuk a művész-bohóc – szimbolika meglevenedését. (Esküvő, Cirkusz, Bohóc, Öreg udvarló c. képek) "Savonarola ur" is csak "a nők bálványa", holott hite, elhivatottsága szerint egészen más, új Krisztus szeretett volna lenni, nem ágáló marionettfigura, szurós tekintetű nő ellen hadakozó. A Darázs király szomorú tekintetében is megtaláljuk nyomát a művész-király-bohóc – önarcképnek. A király kezében tartott attributum nem az országalma, csupán egy rovar, aminek arca kísérteties hasonmása a királyénak. A koronás, glóriás szent fő (az aranyháttérben középkori festmények dicsőfényre utaló motívum) így egyben egy apró lény is, mint aminek a kézbentartott Savonarolát ábrázolta Kondor.

A darázs testének egyezése Kondor katasztrófajelképeivel ugyanakkor más kettősséget is feltár. Mint Németh Lajos írja: az agresszív, gyilkos gépezetté váló jószándéku emberi törekvést, azaz idézhetjük Kondorral, hogy "A tett halála az okoskodás" (Madách-illusztráció), de a tett ugyanakkor végzetes, mint Kondor rézkarca tanusítja: "Newton hitétől mentsen meg az isten" (Blake-illusztráció). A művészlét kilátástalansága egygyólvad a "jövőn" való munkálkodás fonákságával, s végzetes pesszizmizmust szül.

Az ellentétek (a romantikus Jó – Rossz) egyléte nyilvánul meg a Kettős fej c. műben is, mely lényegében a Két arckép pólusainak egygyólvadása. Ez az ikonográfiai típus új, amit Kondor Béla művészte teremtett. Ezért azt hiszem, a Kondor motívumkörét, szimbólumrendszerét értelmező fejezetben megemlíthet két arckép-, világcirkusz-szimbolika a további kutatások alapja lehet mind a kondori életmű ujszerűségének, mind összegző jellegének bizonyításában. Az utóbbihoz kívánczik a közvetlen előzmények megismertetése, az egészen más előjellel egymásba kapcsolódó Vajda Lajos-i kettős arckép, s méginkább a legkülönbözőbb technikákat ötvöző Korniss-önarcképsorozat, az Illuminációk (1945–46). Korniss Dezső függőleges-vízszintes képtengelyeinek sajátos arányrendszere Kondor számos művén megjelenik (Ezékiel, 1972). Korniss Illuminációin is az alapszerkezetet, az arc vázát ez a konstruktív rendszer adja. Kornissnál származtathatjuk e formát a 30-as években festett ház-fej azonosulásokból, Kondornál ez is felfedezhető (Kolostoralapítás I–II) a metamorfózis teljességében. A konstruktív szerkezetű (Pillinszky János arcképe) vagy abban megjelenő arc (Ezékiel), s ennek változatai (Veronika kendője, Valaki önarcképe): a szín-, a monotypia-, a litográfia-variációk, ezen túl a sokszorosító technikákkal adott belső variációs lehetőségek kibontakoztatása a teljes önarckép igényével Korniss Illuminációiból táplálkozik. Mindez nem jelenti azt, hogy Korniss művészetének megismerése Kondor életművébe változást hozott volna, vagy valamiféle fejlődést. De miként Derkovits vagy Dürer művészetéből, úgy Kornisséból is a magához illőt átvette Kondor, s ezért a példaképek, források sorában Korniss is megilleti egy hely.

Németh Lajos legfeljebb kiegészítésekre buzdító Kondor-tanulmányának szerkezete, stílusa, a bibliográfiai és biográfiai adatok a művészhez méltó mélységben tárják fel és érzékeltetik a korát teljességében értő, kifejező Kondor Béla ugyanezért tragikus életművet.

Keserű Katalin

FRANK JÁNOS: Szóra birt műtermek. Magvető, Bp. 1975. 354 l., 48 kép

"sohasem éreztem magam vendégnek a műteremben".

Alighanem ezzel a vallomással egyetlen ma élő művészeti író sem kezdhetné hasonló témájú kötetét, lévén Frank János bennfentességéhez képest, mindenki más szigorúan csak vendég. Éppen ezért portré-módra látott interjúalanyai olyan közvetlenül, olyan magátólértetődően nyilatkoznak elvi-esztétikai nézeteikről, életükről, terveikről, bánataikról, sikereikről, mellőzéseikről, hogy legtöbbször nem érzékeljük a médiumot, az írásos közeget, amelyen keresztül tudomásunkra jut az adat- és benyomáshalmaz. Ezek az interjúk minőségileg, műfajukban különböznek a jelentős tévés-rádiós személyiségek vezette kikérdezésektől. A zárójelben közölt reflexiók, a beszélgetést irányító kérdések, a vágások és a szerkesztés ugyanis nemcsak az objektív művészarc képet bontják ki, hanem az objektív művészarc képtől néha eltérő, néha azzal megegyező íróilag is kiválóan megformált figurát is. Mint ahogy a kötetben szereplő névsor sem valamiféle objektív keresztmetszet a mai magyar képzőművészet életéről, hanem szubjektív szelekció eredménye. Így logikus csupán, hogy korszakos jelentőségű művészek mellett kismesterek, nagy öregek mellett "majdnem" fiatalok osztoznak a kifaggyatás dicsőségében.

Az eredmény: egy sajátos Frank János-féle kortárs művészet, amellyel lehet vitatkozni, lehet belőle hiányolni és lehet benne feleslegesnek tartani művészportrékat, de egy kétségtelen: évtizedeken keresztül fogják műkritikusok forrásként használni a Szóra birt műtermeket.

P. Sz. J.

SOLYMÁR ISTVÁN: Csohány Kálmán, Képzőművészeti Alap, Bp. 1976. 12 l., 16 kép

Csohány neve elválaszthatatlan a magyar grafika megújulásától, de nagyon is elválasztható a Kondor Béla nevével jelzett iskolától. Ez a besorolás egyben jelzi grafikuskunk legfőbb erényét és legtámadhatóbb pontját. Tény: elkérülte a Kondor-epigonok önismétlő manirjait, de megkerülte azokat a vizuális problémákat is, amelyet a felfokozottan látomásos, drámai grafika közvetített és népszerűsített nálunk a hatvanas évek derekán. Csohány legfőbb értéke az esztétikusan és értelmesen stritett-szűkített vonalbeszéd, amely kerül a felfokozott érzelmeket és gyakran hajlik melankólikus hangulatokba. Jogosan kapott kismonográfiát, de egyszerűsége jogosan kellett volna kapnia reális értékelést is. Solymár István művészportréja megbízható és pontos, elemzései nyelvileg szépek, gyakran költőien szépek, mégis adós marad a Csohány-életmű valódi karakterének meghatározásával. Még az alig egy ívnyi terjedelem is módot adott volna, hogy az egyéni stílus és ikonográfiai ismertetőjegyek tárgyalásán túl felfejtse a szerző a korstílus és a másodlagos avantgarde jegyek vitathatatlan jelenlétét. A Csohány-problémát nem tudjuk megérteni a sokszor és sokféleképpen elismételt "népi származék" elmélettel vagy a Kohán György párhuzammal, még kevésbé a Petőfi-Arany, Kondor-Csohány - nagyönis bizonyítatlanul csengő aránypárjaival.

P. Sz. J.

BOZÓKY MÁRIA: Lossonczy Tamás. Képzőművészeti Alap, Bp. 1976. 15 l., 16 kép (Mai Magyar Művészet)

Ékesszóló elemzések, lírai túlfűtöttség, esztétizáló hajlam jellemzik Bozóky Mária kis könyvét. Ennek ellenére - vagy éppen ezért - nem tudjuk meg a legfontosabbat választott művészeről, nevezetesen Lossonczy Tamás valóságos kapcsolódását a kortárs európai művészethez, és ami még fontosabb, a közvetlen kortársakhoz, elsősorban Vajda Lajos rajzaihoz, pikturájához. Bozóky nagy ívben megkerülti témájának fő problémáját: ahelyett, hogy eldöntene az Európai iskolából kivált csoportnak, a "Négy Világtájasoknak" a tényleges jelentőségét, az őket ért vádak jogtalanságát, netán jogosságát, újító szerepüket, netán epigonizmusukat, úgy elemzi Lossonczy "zenei indíttatású" művészetét, mintha "se rokona, se ismerőse" nem létezne a korban. A rehabilitációnak nem feltétlenül a legszerencsésebb módja, ha Kállai Ernő, Kassák Lajos vagy Hamvas Béla értékeit eltereljük és nem szembevesszük ezt a fajta láttató módszert a mai kritikus álláspontokkal, de az sem szerencsés ha indokolatlanul kozmetikázzuk az életrajzot és elhallgatjuk Lossonczy ötvenes évek-beli visszavonulását, kényszerű és másirányú tevékenységét.

P. Sz. J.

RÓZSA GYULA: Kő Pál. Képzőművészeti Alap, Bp. 1976. 15 l., 16 kép (Mai Magyar Művészet)

Végignézve a Mai Magyar Művészet sorozatán, alighanem Kő Pál a legfiatalabb a kismonográfiát kapottak közül, a tanulmány lezárásának idején még a studiosokkal együtt állított ki. Felelősség ilyenkor mérleget készíteni és elkötelezettnek látszani akkor, amikor a művészpálya bármelyik pillanatában egy merész kanyarral olyan fordulatot vehet, amely a szerző szemléletétől idegen. Rózsa Gyula megtalálta azt az egyetlen lehetséges és etikus elemző módszert, amely ebben az esetben használható: érzékenyen – a fogyatékosokra is érzékenyen – magyaráz, és így nemcsak szép szöveg kerekedik a képek mellé, hanem hiteles lesz, és mélységet kap az értékelés. A művek erejüket összemossa parttalan jóindulat apológiát eredményező módszere helyett inkább a jó pedagógus fogásával él: a sikerült és kevésbé sikerült művek felfejtéséből ugyanis okul az olvasó, sőt, talán okul maga a szobrász is. Ami azonban ennél is fontosabb, Kő Pál ürügyén, de nem Kőtől függetlenül, felvázolja a modern magyar fafaragás stíluslehetőségeit, hogy végre értékben helyére kerüljenek a népies és klasszicizáló tendenciák, nyilván azért, hogy végre helyet kaphasson az új módszer is, jelen esetben a folklorisztikus – pop artos ihletés.

P. Sz. J.

KOVALOVSKY MÁRTA: Szenes Zsuzsa. Képzőművészeti Alap, Bp. 1976. 46 l., 16 ill. (Mai magyar művészet)

A kismonográfia finoman értő műelemzésekkel, a művész életútját, törekvéseit, stíluselőzményeit és stílusokonyait bemutató tanulmánnyal világítja meg a grafikus és iparművész, a faliszőnyegekben is grafikus, grafikáiban gyakran sikserült, szőnyegszerű elemekkel dolgozó Szenes Zsuzsa munkásságát. Mind a művek témáiban, mind formavilágában érzékelteti a multbaforulás döntő jelentőségét, meghatározó szerepét. Gyulai Liviusz, Gross Arnold, Gácsi Mihály grafikustársaként, különböző iparművészeti csoportosulások tagjaként, a kortárs magyar művészet egy sajátos vonulatába ágyazva ismerjük meg Szenes Zsuzsát, s rajta keresztül azokat a csoportokat is, melyek szerepének, jelentőségének feldolgozására ösztönöz a szerző (Prizma 13, Komplex Textilstúdió). Eggyel azonban adósunk marad: a bátran képzőművészeti világot alkotó kortárs egyetemes iparművészettel, a gyári tervezésben részt vevő textilművészekkel, az iparművészet rendeltetésével (sokszorosíthatóság) való összevetéssel. Így a multba forduló Szenes Zsuzsának mint művésznek értékelése nem valósult meg teljességében, s az életmű eddigi szakasza se ide, se oda nem tartozónak, eklektikusnak, meglehetősen korszerűtlennek tűnik az olvasó előtt. Márpedig az iparművészeti boltokban kapható alkotások és a tényleges magyar iparművészet, ipari formatervezés közti éles szakadék, értékelésbeli zűrzavar, elméleti tisztázatlanság megszüntetéséhez az összevetésből származó eredmény bizonyára hasznosan hozzájárulhatott volna.

Keserű Katalin

SZABÓ GYÖRGY: Szántó Piroska. Corvina, Bp. 1976. 4 l., 12 kép

Szép sorozat szép darabja. Bár Szántó Piroska itt illusztrált lapjainak többsége – a sorozat megjelölt programjával ellentétben – inkább festmény, semmint grafika, a műfajszegés ebben az esetben önmagában is tartalmi többletét juttatja az olvasó-nézőnek. A Szántó Piroska művészetét körülíró közhelyek leggyakoribbja ugyanis festészetének grafikus jellegéről szól – éppen ideje volt tehát egy "festői" grafika-sorral válaszolni a tulpedáns osztályozóknak. Szabó György lírai hevületű írása nemcsak kongeniálisan jeleníti meg a mákok, lepkek, csontvázak "portréfestőjét", hanem intarziászerűen – és igen elegánsan – szövegébe építi a pálya történeti, esztétikai, életrajzi motívumait is.

FRANK JÁNOS: Szabó Vladimír, Corvina, Bp. 1976. 4 l., 12 kép

Vége egy jól megfogott Szabó Vladimír portré! A szerző ugyanis kesereg: Gross Arnoldén és Szabados Árpádon – tehát vérbeli képzőművészekén – kívül igazi elemzés még nem született. Frank János viszont nemcsak lebegőn könnyed módon írta meg az "egyszemélyes iskolát" nyitó, különös képességű művész portréját, hanem egzaktnak rendbe szedte az életmű ikonográfiai jellemzőit, sőt, kibogozta a sokforrású stílusművészettörténeti előképeit is. Hiányt talán egyetlen ponton éreztünk. A Szabó Vladimír-

féle rajz kialakulása idején valóban páratlan, egyedülálló teljesítmény volt. De nem ártott volna szólni valamit e stílus utóéletéről, nevezetesen a mai harmincéves grafikusfestő generáció legjobbjaira gyakorolt hatásáról, arról a vitathatatlan tényről, hogy a magányos mester átnyulva néhány generáció feje fölé, ugyancsak termékenyítően hatott a mai posztuszurrealistákra.

P. Sz. J.

FORGÁCS ÉVA: Kollázs – montázs, Corvina, Bp. 1976. 47 l., sztl. kép (Műhelytitkok)

Már önmagában is elgondolkodtató a tény, hogy a kötetet a Műhelytitkok sorozatában jelentette meg a Corvina Kiadó. Technológiai, ikonográfiai és stílus kategóriák tömegével birkózik a szerző – és tegyük mindjárt hozzá –, többnyire kiváló eredménnyel. Figyelmen kívül hagyva most az esszé pontos műfaji besorolását (amelyet csak a köznyelvi és köznapi értelmezése helyezhet indokoltan a Börművészeg, Agyagművészeg kötetek szomszédságába), és figyelmen kívül hagyva a képalírások mellett a technika megjelenésének pontatlanságait; eleven, érdekes írást kap a művelt átlagolvasó.

Érzékletesen, szépen elemez, Braque- és Schwitters-analizisei mintaszertek. A szerzőhöz érezhetően közelebb állt a kubista kollázs esztétikai, történeti bemutatása, stílusa ezekben a részletekben frappáns, meggyőző. Nyilvánvalóan a hiányosabb kelet-európai szakirodalom következtében az orosz futurista, korai szovjet kollázsok-montázsok tárgyalása elnagyoltabb, részletszegényebb. Egyetlen lényeges szemléleti pont tisztázásával maradt Forgács adósnak: az avantgarde és neoavantgarde kollázs-montázs fogalom jelentésbeli differenciálásával. A pop art világában, amely "rezzenéstelenül állja a művészek kritikáját, elgondolkodtató, hogy a közvetlen kritikai magatartást az ironikus dokumentátoréval cserélik fel" – írja, de ezen az elbizonytalanító mondaton kívül a braque-i applikációktól Oldenburgig töretlen fejlődési vonal rekonstruálására vállalkozik. És mert Forgács vonala töretlen, a kollázs-montázs ebben az interpretációban az environmentek, a happeningek és mindenféle objekt művészetek kétdimenziós előfutáráiként szerepel. A "technikatörténetet" figyelve mindez igaz. Eszmetörténetileg a fejlődés nem ilyen egyenes-vonalú.

P. Sz. J.

BAK IMRE: Vizuális alkotás és alakítás, Népművelési Propaganda Iroda, h. n., é. n. (Bp. 1977) 99 l., ill.

Bak Imre vállalkozása olyan űrt kíván betölteni, ami nem egyszerűen pedagógiai kérdés, nem is csupán a vizuális művészetek befogadásának problémája, hanem a vizuális kultúra (kommunikáció, művészet, gondolkodás) egészét érintő szemléleti alapkérdés. A vizuális kultúra hiányából adódó szemléleti torzulásokat veszi célba. Azon a társadalmi helyzeten kíván változtatni, ami ma Magyarországon oly nagy mértékben megnehezíti egy modern, strukturális-funkcionális vizuális szemlélet érvényesülését, a design területétől a városépítésen keresztül a vizuális kommunikációval és ennek értékszempontjaival foglalkozó művészeti jelenségekig. Rendkívül figyelemre méltó ez a kezdeményezés, még akkor is, ha – valószínűleg a szerző alkotóművészi gyakorlati tevékenysége miatt – számos elméleti-szemléleti bizonytalansággal és olykor sematizmussal találkozunk az olvasó. Különösen áll ez a Bevezetésre. Itt ugyanis egy, a továbbiakban is rendkívül fontos teoretikus probléma előkészítését nyújtja a szerző: a vizuális kommunikáció és a "hagyományos" művészeti jelenségek viszonyának kérdését. Miután felvázolja a látás fiziológiai és a "látva gondolkodó ember" pszichikai folyamatait, összefoglalja a vizuális művészetekre vonatkozó tanulságokat. Többek között ezt írja: "A vizuális közlés esztétikája az elemi vizuális kifejező eszközök esztétikai funkcióját vizsgálja, de a formai-térségi kifejező eszközök együtthatóságának figyelembevételével." Ez a megfogalmazás a – könyvben sehol nem tisztázott – "esztétikai funkció" fogalmát használja. A formai-térségi kifejező eszközök együtthatósága – természetes, a vizuális közegben realizálódó kommunikációs folyamatok "eszköznyelvi" szintjén is. Azt a kérdést azonban itt is megkerüli a szerző, hogy hogyan válhat értékkonstitáló rendszerré ez a közeg. Azaz hogyan változik minőségileg a vizuális kommunikáció értékprezentációvá. Ahogy Németh Lajos fogalmaz: "... a művészet nem csupán "üzenet", hanem értékvalóság, értékstruktúra is, az adott kor emberi értékshírájának érzéki-konkrét szimbolizációja..."

Amennyire helyes az a felfogás – melyet a szerző érvényesít is könyvében –, hogy a vizuális műalkotások csakis a vizuális kommunikáció egészében helyezhetők el, értelmezhetők helyesen, hogy mind keletkezésük, mind befogadásuk (azaz társadalmi létük), tehát strukturájuk a vizuális kommunikáció összrendszerében fogható fel, annyira egyoldalú az a szemlélet, amely nem képes felfedezni a vizuális kommunikáció sajátos típusait, eltérő funkcióit: amely végső soron nem tudja értelmezni a speciális értékkonstituáló rendszereket. Márpedig a Bak által többször is emlegetett közlekedési jelek, reklámok, stb. a vizuális kommunikációban játszott szerepüket tekintve más funkciót töltenek be (tehát más típust jelentenek), mint pl. Krushenick vagy Jasper Johns művei, ha mégoly közeli rokonainak tűnnek is az említett tárgyakkal, jelekkel. Ahogy Bak – egyik oldalról helyesen – a látás, vizuális gondolkodás szintjeit végigkíséri, és megpróbálja optikai, pszichikai tényekkel kiszélesíteni a vizuális kommunikációról alkotott képet (elsősorban a művészet hagyományosan merev határait elutasítva), közben megfelelnek a nagyon is sajátos információkat szállító kommunikációs típusok strukturájának minőségi elemzéséről. A társadalmi életben elsajátított konvenciókon alapuló denotációs kommunikációs típusok mellett a konnotációs (komplex) viszonyrendszereket meglehetősen elhanyagolja. Didaktikus rendszere elméleti sematizmusából következik az, hogy nem tudja megragadni a vizuális információk továbbításának azon típusait, melyek – konnotációs jelentésterheléseikkel, többletinformációkkal, reflexiós szintekkel – az információ-továbbítás során értéktermelő strukturákká szerveződnek. Ezzel összefüggésben Bak tanulmányának első részében többször egyoldalúan ismeretelméleti művészetfelfogással találkozhatunk. S ugyancsak ezzel áll összefüggésben az is, hogy a tanulmány kimondottan művészeti, művészettörténeti témájú részei meglehetősen nagy ugrásokkal kapcsolódnak az általános részekhez.

A művészetek történetileg változó eszközhasználatát – és ennek szemléleti vonatkozásait – Bak megkísérli a vizuális kommunikáció egészében elhelyezni: ugyanakkor az így felfogott eszközhasználatot nem képes minőségileg egységben kezelni az értékmanifesztációként funkcionáló műstruktúrával. Ebből adódóan mind a tanulmány második, mind pedig harmadik részében, alapvetően két különböző szinten mozog a szerző: egyrészt egy ismeretelméleti beállítottságu, mechanisztikus vizuális "eszköz"-szinten, (melyet pozitíve kiterjeszt a már említett irányba): másrészt a "kész" művészeti jelenségek szintjén, ahol az előbbi szint alapvetően más összefüggésben jelentkezik (nevezetesen a vizuális értékprezentáció szintjén mozgó műstruktúrában).

Nagyon hasznos és átgondolt a Függelék egész anyaga. Itt ugyanis Bak a maga alkotó gyakorlatában mozog, ahol a fentebb említett súlyos teoretikus ellentmondások nem jelentkeznek. Ugyanakkor a vizuális kreativitás fejlesztésén keresztül esetleg a praxisból kibontakozhatnak azok a teoretikus kérdések, melyeket az első és második rész nem oldott meg.

Hegyí Lóránd

Expozíció, Fotó/művészet, Hatvani Lajos Múzeum, Hatvan (A Hatvani Lajos Múzeum Füzetei No. 2, Sztl. I., ill.

A hatvani Expozíció c. kiállítás három generáció tagjaitól mutatott be a "képzőművészek kreatív fotóhasználatáról" tanuskodó műveket. A kiállítás rendezői, Beke László és Maurer Dóra nem csak hiányokat kívántak pótolni, nem is csak az 1970-es években jelentkező generáció egyik legsajátosabb karakterét – a fotó médiumjellegére épülő szemléletet – reprezentáló műveket akartak kiállítani, hanem reflexió tárgyává tették a "fotó/művészet" egész kérdését. Ehhez Beke László és Körner Éva tanulmányai nyújtottak segítséget.

Beke "Fotó/művészet" c. dolgozata nemcsak a 70-es években meglévő főbb avantgarde tendenciákat elemzi, hanem felrajzolja a 20-as és 30-as évek hazai – avantgarde – fotóhasználatának hatását is a következő évtizedekre. Ugyanakkor elméletileg tisztázza, mi tekinthető "fotó/művészetnek". Nem egyszerűen a hagyományos képzőművészeti műfajok és a "fotó/művészet", illetve a fotó és a "fotó/művészet" közötti határok megvonásáról van szó. Ezért a határok kijelölése nem jelent minőségi előrelépést. Beke a probléma gyökerét a fotóhasználat szemléleti-minőségi meghatározásában látja. Strukturális és funkcionális szempontok alapján, a fotó médium-jellegét állítja a vizsgálódás középpontjába. Ennek történeti módosulásait vizsgálja a továbbiakban. Fontos mozzanatot egy sajátos magyarországi "fotó/művészeti" periódusrendszer kialakításának igénye. Ez természetesen nincs részletesen kifejtve. Ugyanakkor néhány olyan kérdést is érint a szerző, ami a továb-

bi kutatásban fontos, és fontosabbnak tűnik, mint a rokon nyugat-európai tendenciák elemzésénél. Ilyen pl. a "fotó/művészet" (elsősorban a magyar avantgarde harmadik hullámában a fotómontázs) "kompenzációs" szerepe mind a 30-as, mind az 50-es években. Erre a kérdésre Kömer Éva is kitér tanulmányában, mikor a szovjet avantgarde film hatását elemzi. A probléma háttérbe szorul a 70-es években. Ez a generáció, úgy tűnik, technikai kérdésként kezeli a műfaj társadalmi-funkcionális vetületét. Másrészt "a tömegkommunikációs eszközök vitathatatlan társadalmi szerepe" (Beke) alapvetően megváltoztatja azt a helyzetet, melyben a fotó – médiumra irányuló – felhasználása művészeti újdonságként, gesztus-értékű mozzanatként fogható fel. Beke erre egyértelműen utal, mikor 1956 táján zárja le a fotómontázs-centrikus periódust. A fotó/művészet és a hiperrealista festészeti tendenciák összefüggésének elemzése, nyilván a tanulmány áttekintő jellege miatt, nem elég részletes. Erre azonban szükség lenne: nem csak a kiállításon bemutatott, ilyen problémákat érintő, rangos művek miatt, hanem a téma szélesebb elemzése érdekében is. Hiszen a "metanyelvi" önreflexió feladatát, éppúgy, mint a fotó objektivitás-értékének vizsgálatát, nem utolsó sorban a hiperrealista művek vállalták magukra.

Kömer Éva tanulmánya a "fotómontázs-centrikus" generáció egyetemes előképeit és szimbólum-rendszerét vizsgálja. A Kassák közvetítette orosz, ill. Bauhaus-beli konstruktivizmus hazai átalakulását elemzve a szerző rendkívül fontos jelenségeket állapít meg – természetesen bővebb kifejtés nélkül – a hazai avantgarde társadalmi helyzetére nézve. Kömer kimutatja, hogy a szociálisan elkötelezett avantgarde rendszerépítő kísérletei hogyan módosulnak a valódi közönség hiánya miatt. Bemutatja ezt egyrészt a műfaji keretek változásában (filmből fotó, fotómontázból festmény, azaz kollektív műfajokból táblakép): másrészt a szimbolika transzcendens irányba való eltolódásában, illetve szubjektívizálódásában. Az így létrejövő festészeti eredmények megértéséhez talán jobban kellett volna konkretizálni a nemzetközi konstruktivizmus hatását: mennyiben volt ez a korszakban domináns tendencia a magyar avantgarde harmadik hullámának tagjainál, s mennyiben érvényesültek emellett a franciás (kubisztikus-dekoratív) festői hatások, azaz az avantgarde táblaképfestészet tizes évekből öröklött szemlélete. Kömer tanulmánya szerencsésen egészíti ki Beke teoretikusabb bevezetőjét.

Hegyi Lóránd

Műleírás és műelemzés. A TIT Budapesti Szervezetének Művészeti Szakosztálya és az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja által rendezett ankét előadásai. Kossuth Klub, 1975. márc. 17. TIT, Bp. 1976. 54 l.

A műelemzés, műértelmezés nem egyszerűen technikai probléma, mégis számos ember érezheti úgy, hogy nem képes a műalkotásokhoz közel kerülni, éppen mert semmiféle módszertani segítségre nem támaszkodhat a művek megértésekor. A TIT előadásain ez komoly probléma. Ugyanakkor a kérdés a 20. században kialakult "befogadói helyzet" egészét érinti. Erre mind Németh Lajos – modellként bemutatott – műelemzésében, mind Beke László elméleti tanulmányában kitér. Az interpretáció történeti modelljeinek vizsgálata áll Marosi Ernő tanulmányának középpontjában. Marosi Sedlmayr strukturanalizise kapcsán figyelmeztet arra az elméleti problémára, hogy az egyes művészeti korszakoknak megfelelő interpretációs típusok más korszakokra egyáltalán nem, vagy alig használhatók, ebből azonban nem következhet ezen korszakok művészetének elítélése (ahogy Sedlmayr tette), hanem új interpretációs módszerek kidolgozása a feladat. Mind Marosi, mind Németh Lajos előadása utal az eltérő interpretációs módszereket involváló eltérő strukturáju művészeti korszakok (funkció-korszakok) figyelembevételének szükségességére. Mezei Ottó a modern művészet történeti alakulása kapcsán, Francastelhez kapcsolódva, a vizuális "forma" új jelentéséből vezeti le az új interpretációs módszereket. Ebben döntő fontossága az "új rend" felépítése, új vizuális értékrend létrehozása, "egy kreatív gondolkodási séma felfedezése"-t manifestáló új minőségrendszer teremtése. A műalkotás kreatív-tárgyi (a "Forma") mozzanata mellett a kommunikációs mozzanat – történetileg szükségszerű – "zavarai" állnak Beke László előadásának középpontjában. Ezek a "zavarok" ugyanis történetileg meghatározottak, illetve nem feltétlenül zavarok: a kreatív befogadás mozzanatai. A négy előadást Szabó Júlia rövidebb tanulmánya vezeti be: a korrekt fenomenológiai deskripció szerepét hangsúlyozva. Enélkül ugyanis minden interpretáció önkényes, illetve a leírás maga is elemzés, interpretáció.

Hegyi Lóránd

## Hozzászólás egy recenzióhoz

Az *Ars Hungarica* legutóbbi számában Érszegi Géza ismertette az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának egyik kiadványát: "Documenta Artis Paulinorum... " I. füzet. Mivel recenziója több évtizedes kutató munkám és gyűjtésem hitelét mélyen érinti, engedtessek meg nekem, hogy néhány tárgyilagos megjegyzést fűzzek hozzá.

Egy ilyen többkötetes műben, még ha több kutató kollektív munkája volna is, elkertülhetetlen, hogy hibák ne forduljanak elő. Ezekért tehát egyedül vállalom a felelősséget. Sajnos erősen rövidlátó szemem, jelenleg glaukomával és kataraktával is megterhelve, lehetetlenné tette számomra az eredeti középkori pálos oklevelek közlését, ez a mulasztás azonban az új kiadásban pótolható lesz. Így tehát a könnyebben olvasható ujkori elenchesok rövid közlésére szoritkozhattam csupán, legtöbbször sajnos "saját számíza szerint", amit főleg azért kifogásol Érszegi, mert történések számára sok fontos adatot így mellőzök. Mindig vitatható, hogy a közlendő szövegek válogatásában kinek mi az igénye és nem utolsó sorban mik a lehetőségek. Ha én minden történetileg fontos és nemcsak művészettörténetileg érdekes adatot közöltem volna, akkor annak a roppant anyagnak, amit évtizedeken keresztül átnézegtettem, legalább a tizszeresét összegyűjtöttem volna. De hol találni erre kiadót?

Azt is kifogásolja Érszegi, hogy az általa idézett egyik latin elenchus fordítását "félreértettem". Azonnal korrigálom tehát ezt a hibámat, mivel a latin nyelv nem probléma számomra. Tehát "A kiadvány latin szövege: - idézem Érszegit - *Controversia inter fratres de Kőszegh et de S. Cruce in insula Bodrogh ratione possessionis Chatár*. A magyar szöveg: *Vita a kőszegi és bodrogszigeti Szent Kereszt monostor között Chatár falu miatt, (213 L.)*" Ez tehát a félreértett szöveg. Az eredeti pedig így szól: "Az elenchus szövege: *Adiudicatoriae, in quibus certa controversa particula terrae intra possessionem Chatár fratrum de Kőszeg et de Sancta Cruce ac possessionem Nána magistri Kupe filii Samuelis de Chuza omnino in comitatu de Baranya existentes adiacentes adiudicatur magistro Vupe de et sequestratur a territorio possessionis Chatár.*" Ennek precíz fordítását tehát most pótlom: "Ítélet, melyben bizonyos vitás földrész a kőszegi és szentkereszti testvérek (fráterek) chatári birtoka, valamint a Chuza-i Sámuel fia Kupe mester Baranya megyében fekvő Nána nevű birtokai között: az ítélet szerint Kupe mestert illeti és (ezt a földrészt) elkülönítik a chatári birtok területétől." - Pontatlanságom tehát, ha nem is bocsátható meg, mindenesetre érthető: művészettörténetileg nem fontos birtokjogi esetről van szó.

Nem tudtam mindig közölni pontosan, hogy a "dokumentumot" ki adta ki és kinek szól, hiszen nem oklevél került mindig a kezembe, hanem alig pár sornyi följegyzés, melyet azért érdemesnek tartottam megemlíteni: hibám, hogy ezt nem mindig jeleztem. Viszont Érszeginek azt a tájékoztatlan megállapítását kell korrigálnom, hogy a pálosrend nem monasztikus rend, amikor az. Középkori kolostorait következetesen monostoroknak írja Gyöngyösi és a többi pálos író, viszont a barokk-korú conventnek, claustrumnak, rezidenciának.

Budapest, 1977. április 22.

Gyéressy Béla

\*

Hozzászólás Valkó Arisztid cikkéhez.

Az *Ars Hungarica* 1976. 2. számában Adalékok az Esterházyak budai palotájának építéstörténetéhez címen a szerző az ujabban hozzáférhetővé vált egykori családi levéltár anyagából számos adatot közöl a tervezett átépítéshez. E közléshez csatlakozik a 68. kép, ami Palotahomlokzat a 19. sz. elejéről aláírást visel.

A közölt terv Leopoldo Pollach (Pollack Mihály féltestvére) munkája az 1788-1794 évekből. A tervlapot - amely a tervező már elpusztult hagyatékában is szerepelt - többször közöltem, legutóbb Pollack Mihály (Bp. 1960. 72. oldal, 38. kép) c. munkámban. E közlésnél a felirat - azonos Valkóéval - helykimélés miatt elmaradt. A palota terv nagyjában azonos a palotahomlokzat tervével, amely - 65 x 41, 5 cm méretben - két példányban szerepelt e hagyatékban, felirat és aláírás nélkül. A hozzátartozó iratokból kitűnően Leopoldo Pollach Grassalkovich herceg számára készítette egy Bécsben építendő palota számára. Ez a Grassalkovich palota saroképület lett volna és rövidebb homlokzatu a budai palotánál. Abban is eltér, hogy kariatidák tartják a kapu feletti balkont, amit a tervező maga a bécsi izlésnek tett engedménynek tekint (Zádor Anna; Leopoldo Pollach és Pollack Mihály, AÉ. 1931 p.

12-47 és uő. Leopoldo Pollach, L'Arte 1963. Anno LXXI, p. 357) A két terv kétségtelenül azonos mester szinte egyező terve. Amikor először közöltem, jegyzetben hivatkoztam Kapossy János közlésére, aki e Grassalkovich tervet a Khuen Héderváry levéltárában is megtalálta.

Ez a két terv valószínűleg 1788-ban, esetleg néhány évvel később, legfeljebb 1794-ig készült. Ezt igazolja az a tény, hogy a már elpusztult Pollach hagyatékban a Palazzo Belgioioso (ma Galleria d'Arte Moderna) mappájában szerepelt, de az a tény is, hogy ez évek után Pollach nem keresett Bécsben megbízást. Grassalkovich és Esterházy hercegek mellett a Zichy grófoknak is tervezett ugyancsak kivitelre nem került vadászlakokat, egyiket – megjelölése szerint – Buda közelében. Hogy e tervet a megbízónak ajánkozva készítette-e vagy azok felkérésére, már nem eldönthető. Nem valószínű azonban, hogy olyan magas rangú építető, mint Esterházy, budai mesterrel terveztetett volna homlokzatot. Bizonyos azonban, hogy a kivitelnél, a felelősség vállalásánál, budai céhbeli mestert kellett igénybe vennie.

Egyébként L. Pollach műveinek jegyzékét is közöltem *Appunti sulle perdute Carte di Pollach cimen* (Storia Architettura II. 1975. 1. p. 13-20)

ZÁDOR ANNA





1. Szurecsány (Smrecany), oltárkép





2. Szmrecsány (Smrecany), templom



3. Ludrova (Ludrová), templom (fotó Moser Zoltán)





4. Ludrova (Ludrová), a templom szentélye (Foto Schopper)



5. Ludrova (Ludrová), Mária koronázása, freskó (Fotó Schopper)





6. Ludrova (Ludrová), Keresztvitel, freskó (Fotó Schopper)



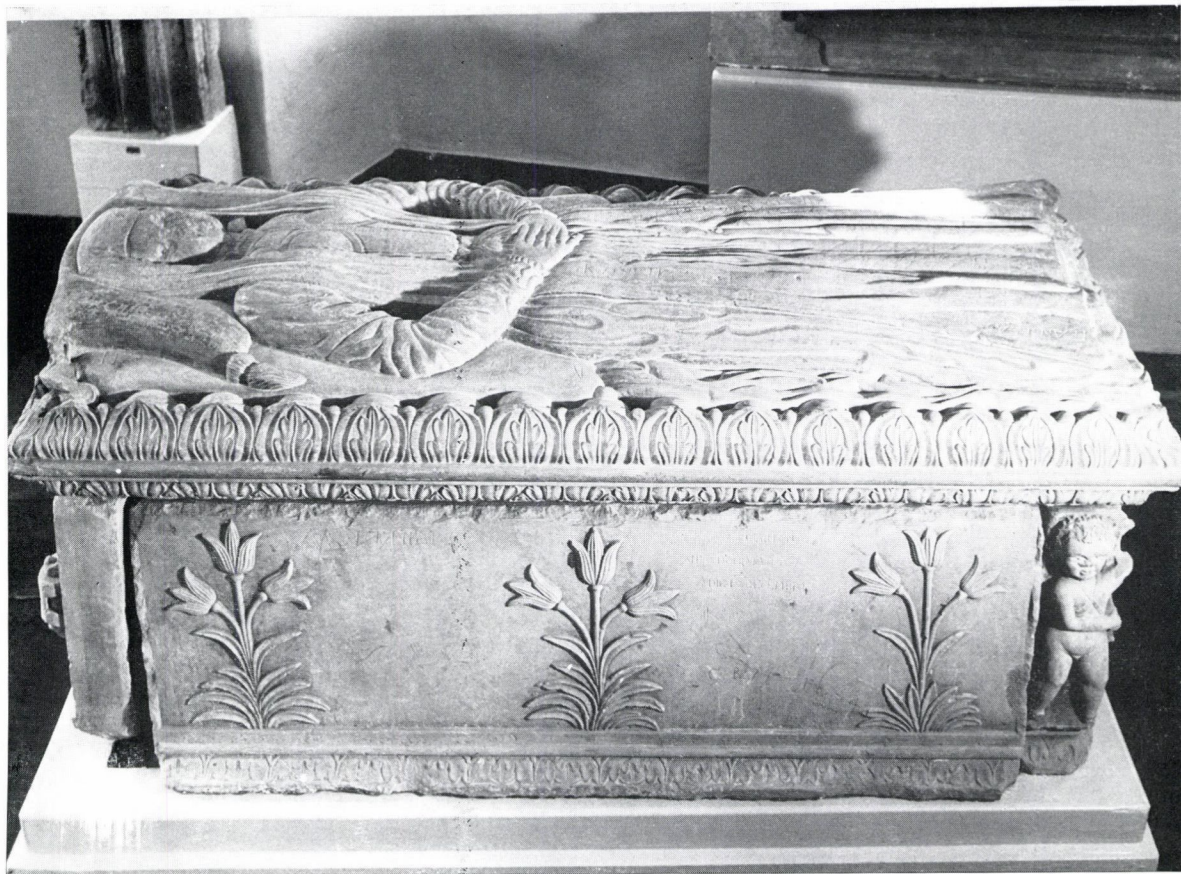
7. Ludrova (Ludrová). A Szentlélek eljövetele (Fotó Schopper)





8. Ludrova (Ludrová), Szent Margit, freskó (Fotó Schopper)





9. Patóchi Zsófia sírmléke, 1583



10. Patóchi Zsófia síremléke, fej felőli oldallap

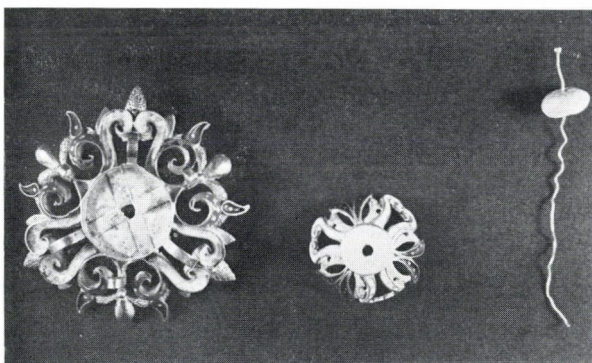




11. Patóchi Zsófia síremléke, láb felőli oldallap

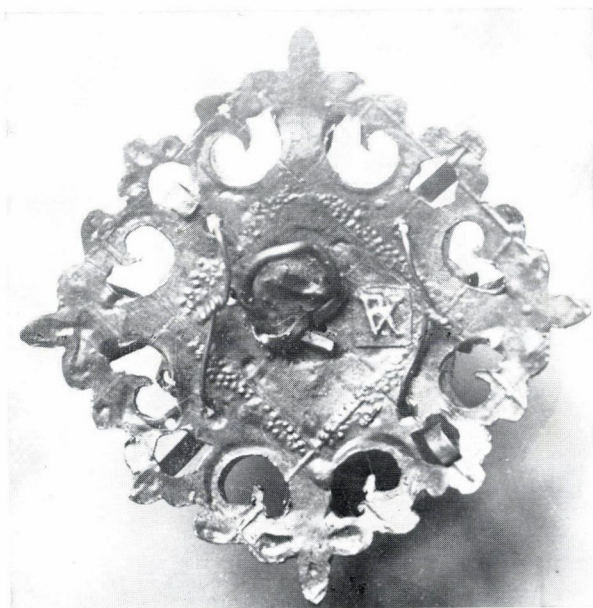


12. Kendy Zsófia gyűrűje



13. Az 1 számú boglártípus szerkezete

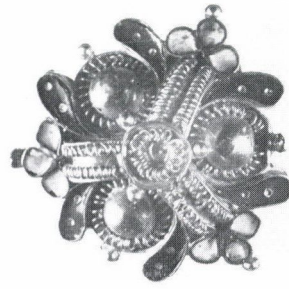
14. Az 1 számú boglártípus hátlapja VR mesterjeggyel



15. Az 1 számú boglártípus



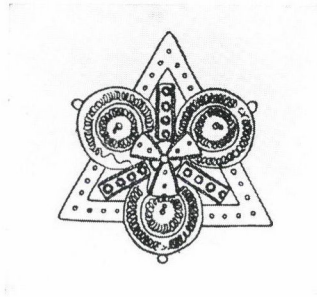
16. A 2 számú boglártípus



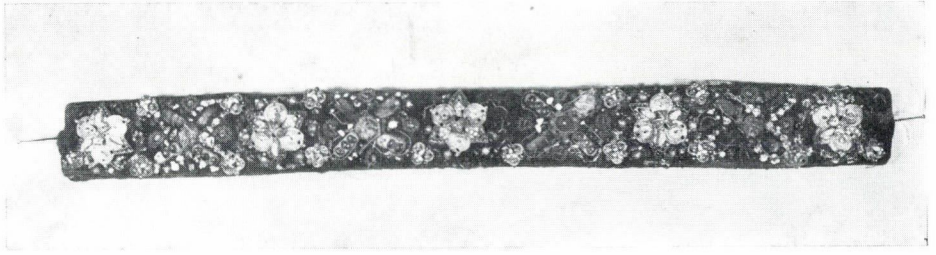
17. A 3 számú boglártípus



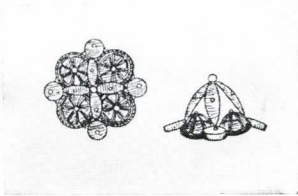
18. A 4 számú boglártípus



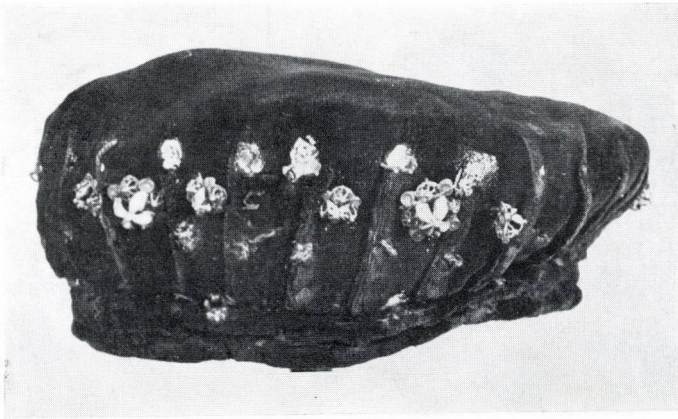




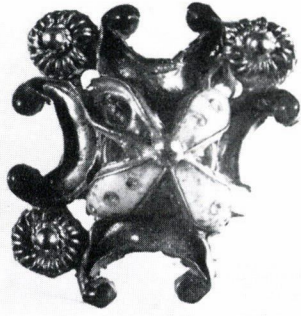
19. Nyakék Kendy Zsófia koporsójából



20. Az 5 számú boglártípus



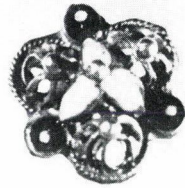
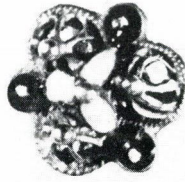
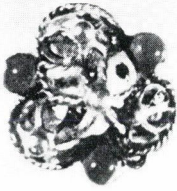
21. Fejdísz Kendy Zsófia koporsójából



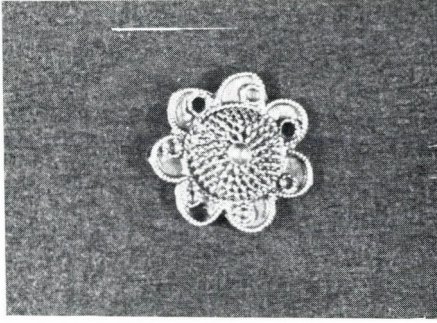
22. A 6 számú boglártípus



23. A 7 számú boglártípus



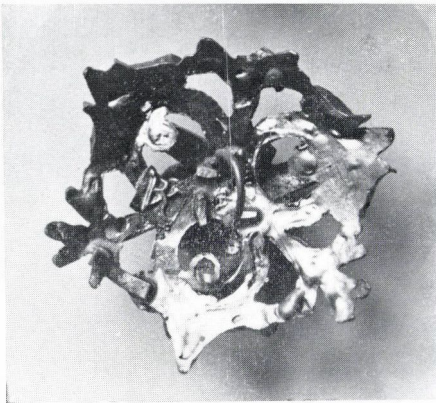
24. A 8 számú boglártípus



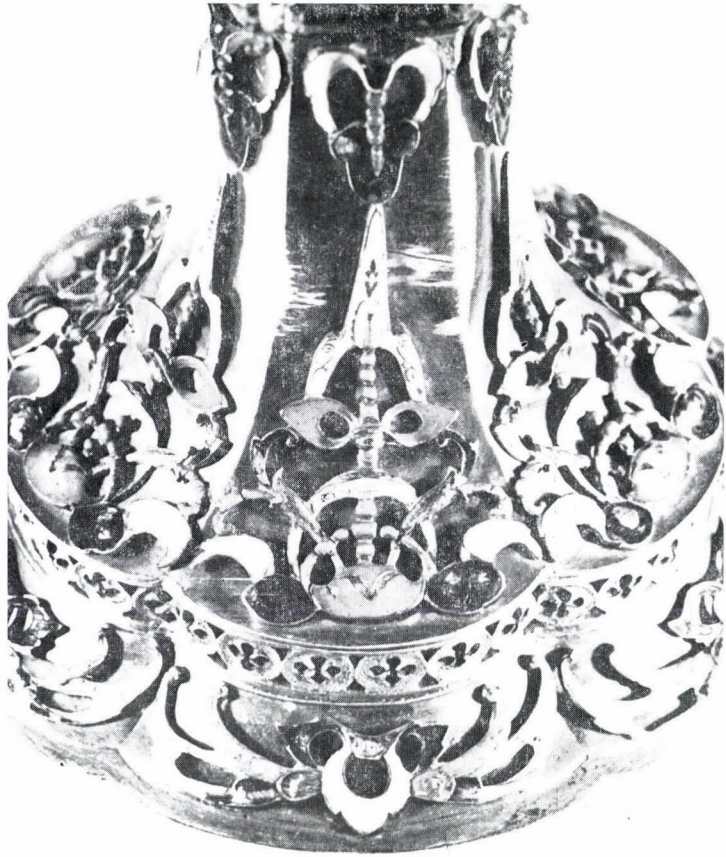
25. A 9 számú boglár típus



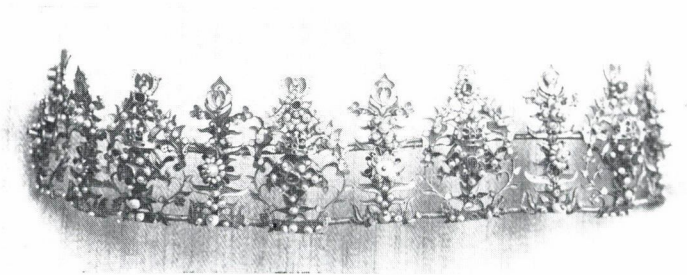
26. VR mesterjegyes boglár a csengeri leletből és a boglár hátlapja



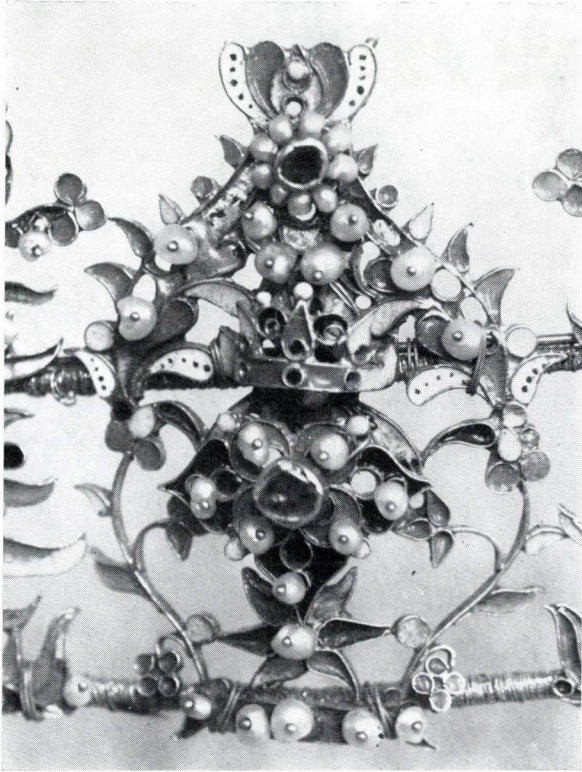




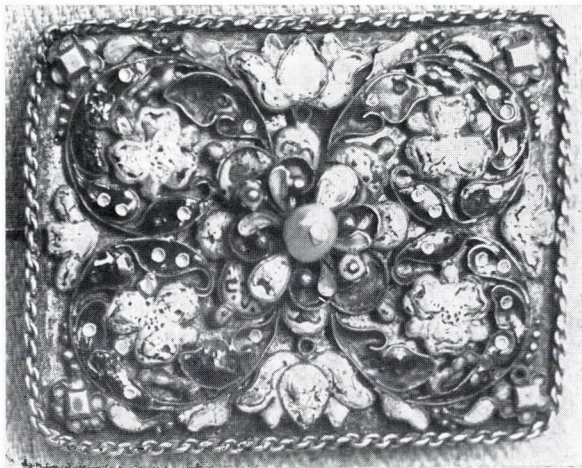
27. Részlet Brózer István kelyhéről



28. Diadém, 1590–1610 körül



29. Részlet a diadémról



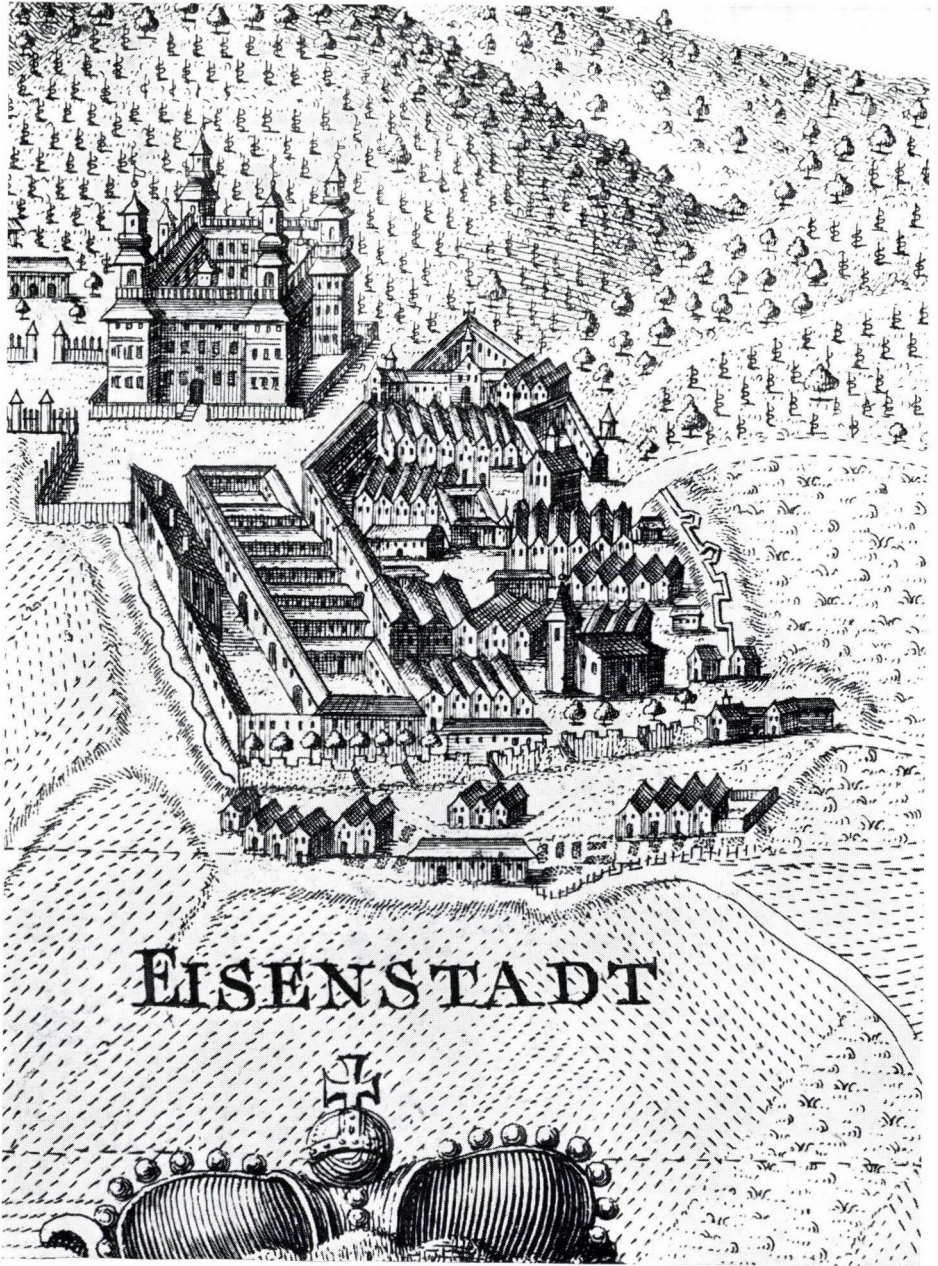
30. Mellsatt, 1630 körül





31. Nicolas Jacoby—Martin Tyroff: A kismartoni vadaskert látképe. Rézmetszet, 1759.





32. Kismarton látképe. A 31. kép részlete



33. Nagy Sándor—Róth Miksa: Leányfej. 1912 körül, kabinet-üvegablak



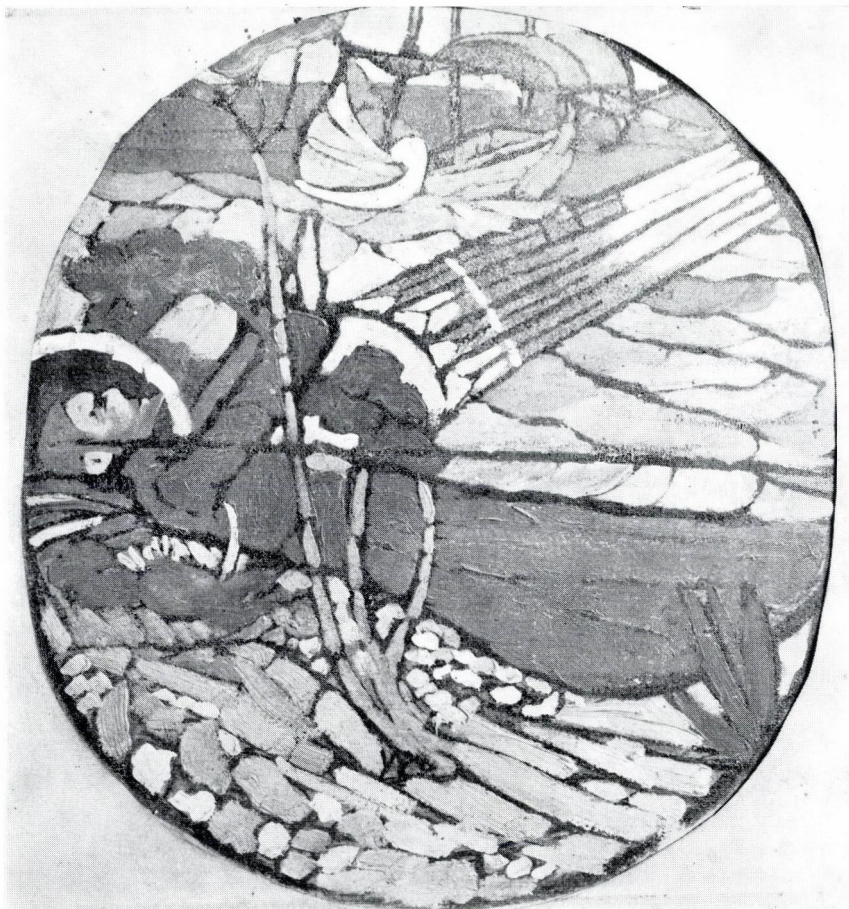


34. Nagy Sándor: Szent Gellért. 1915 előtt, üvegablakvázlat a temesvári szemináriumi kápolna részére



35. Nagy Sándor: Szent Péter. 1915 előtt, üvegablak-vázlat a temesvári szemináriumi kápolna részére



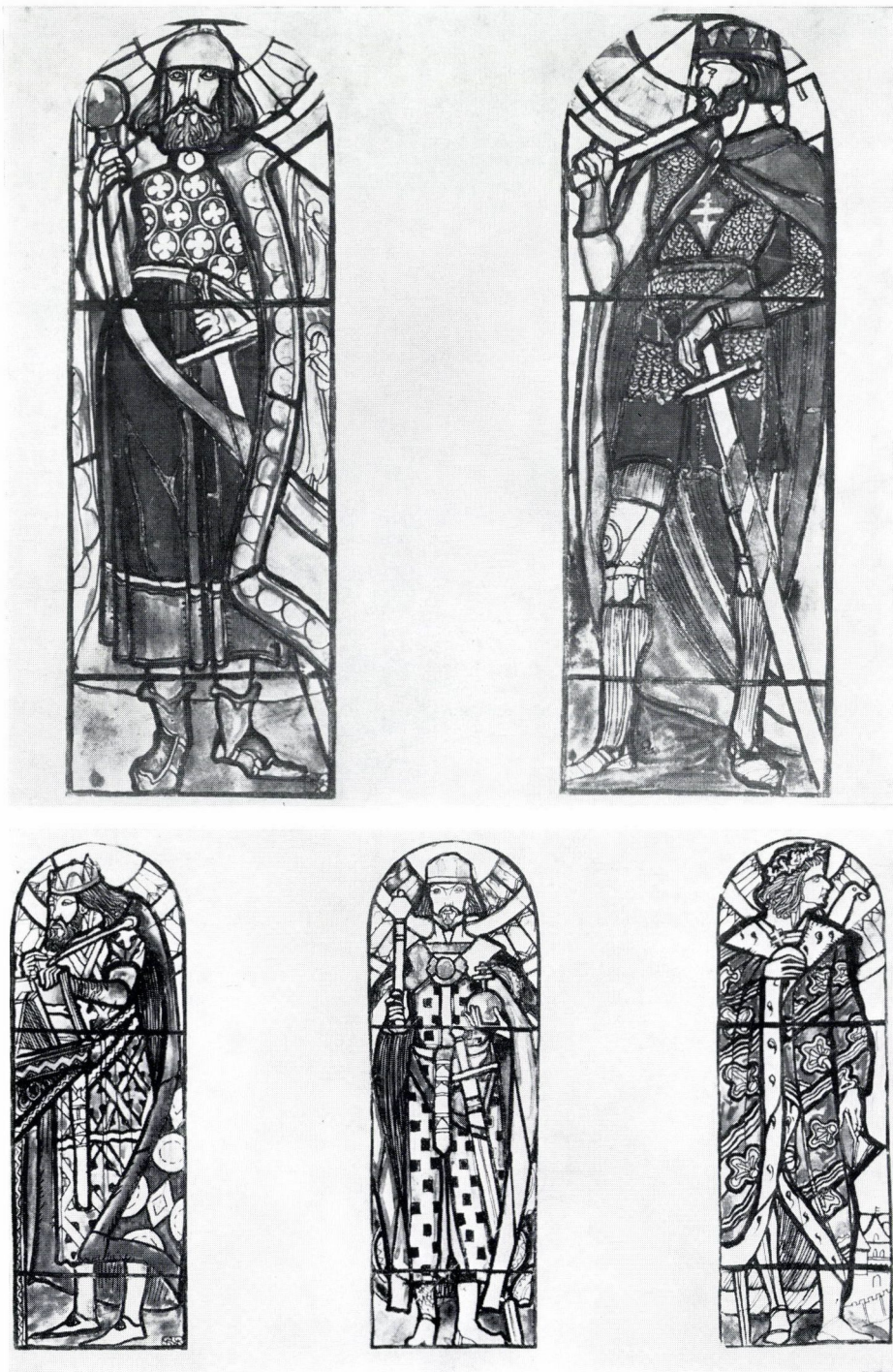


36. Nagy Sándor: Xavéri Szent Ferenc. 1915 előtt, üveglak-vázlat a temesvári szeminárium kápolna részére





37. Nagy Sándor: Szent Gergely, 1915 előtt, üvegablak-vázlat a temesvári szemináriumi kápolna részére

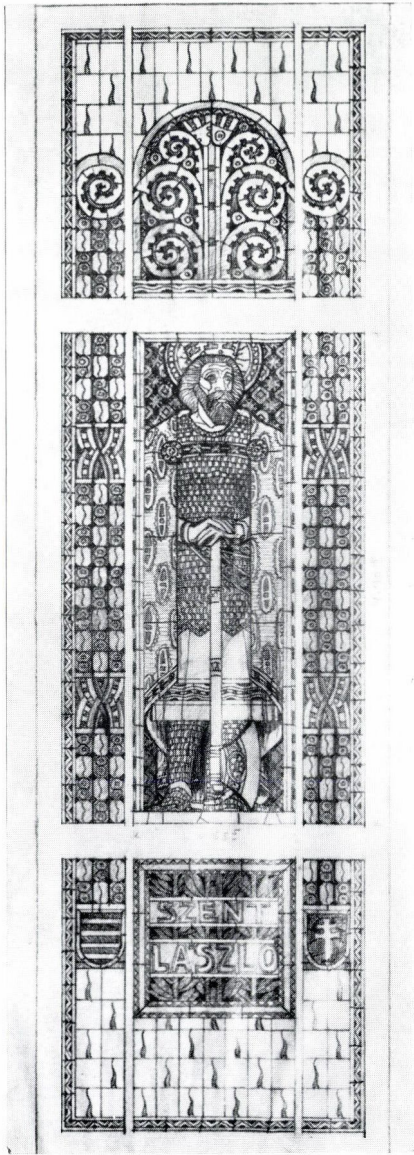


38. Nagy Sándor: Magyar fejedelmek és királyok-sorozat: Árpád fejedelem, Szent László király, Könyves Kálmán, IV. Béla, Hunyadi Mátyás. 1911 üveglak-vázlat a szabadkai Városháza számára

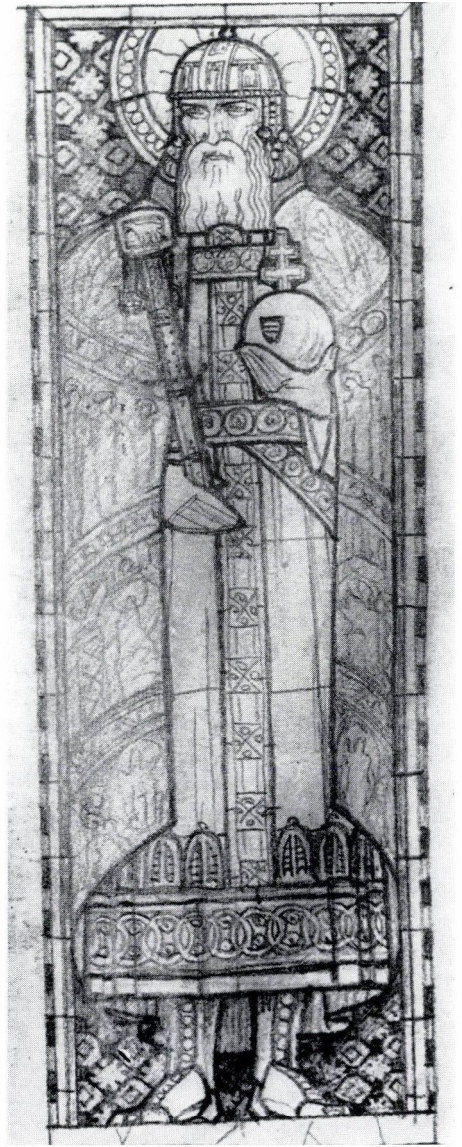




39. Nagy Sándor—Róth Miksa: Árpád a honalapító. 1911  
üvegablak-karton a szabadkai Városháza számára

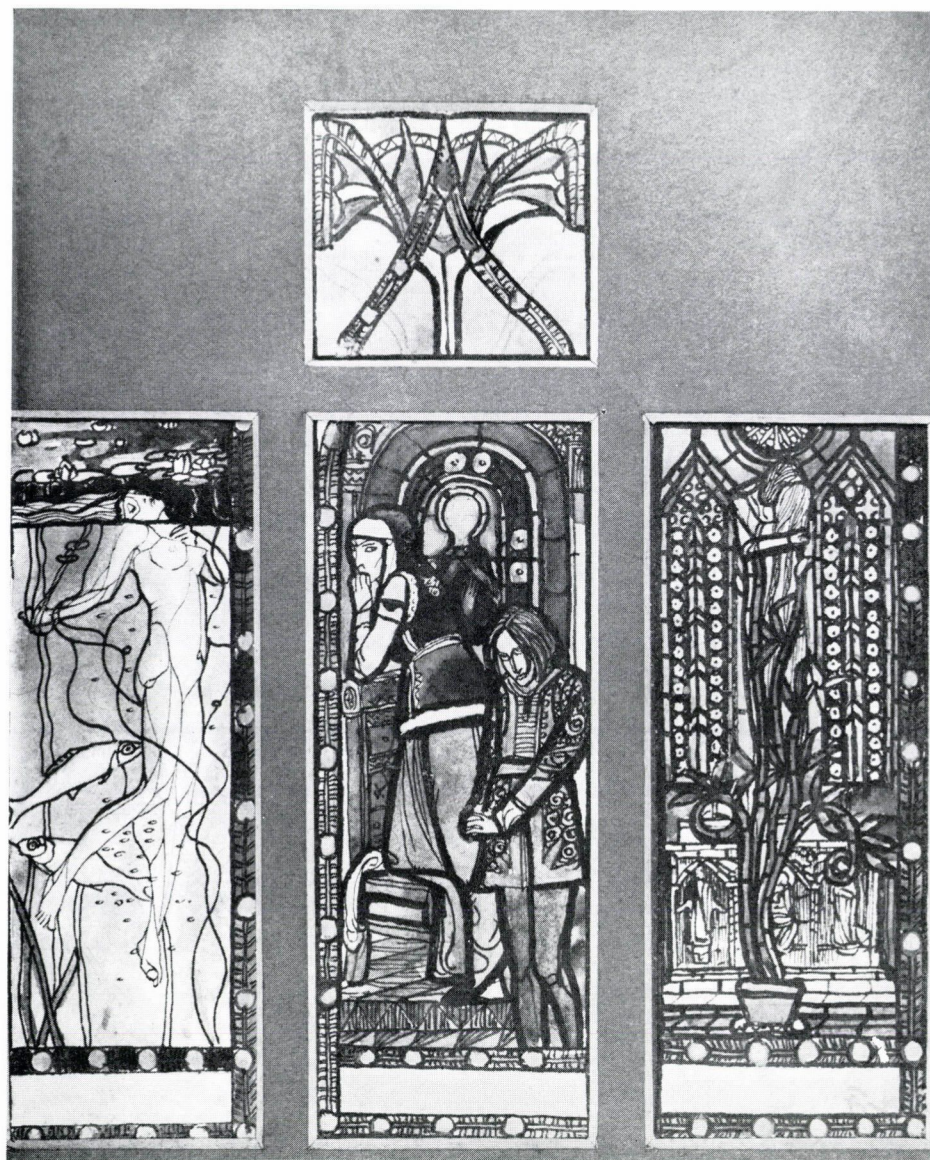


40. Nagy Sándor: Szent László. 1912, üveglak-karton a szatmárnémeti kat. gimnázium díszterme részére



41. Róth Miksa: Szent István. üveglak-karton





42. Nagy Sándor: Kádár Kata. 1913 előtt, üveglakvázlat a marosvásárhelyi Kulturpalota számára



43. Nagy Sándor—Róth Miksa: Nővérek. 1912 körül, kabinet-üvegablak





44. Ámos Imre: Jelenések könyve, I–II.



45. Ámos Imre: Jelenések könyve, III–IV.





46. Ámos Imre: Jelenések könyve, V–VI.



47. Ámos Imre: Jelenések könyve, VII–VIII.



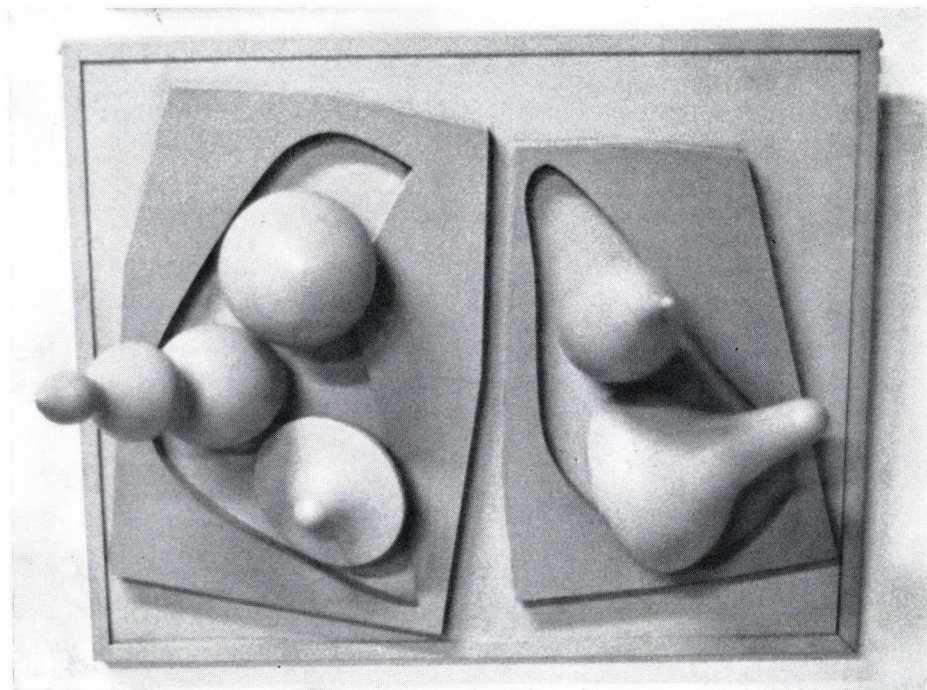


48. Ámos Imre: Jelenések könyve, IX–X.



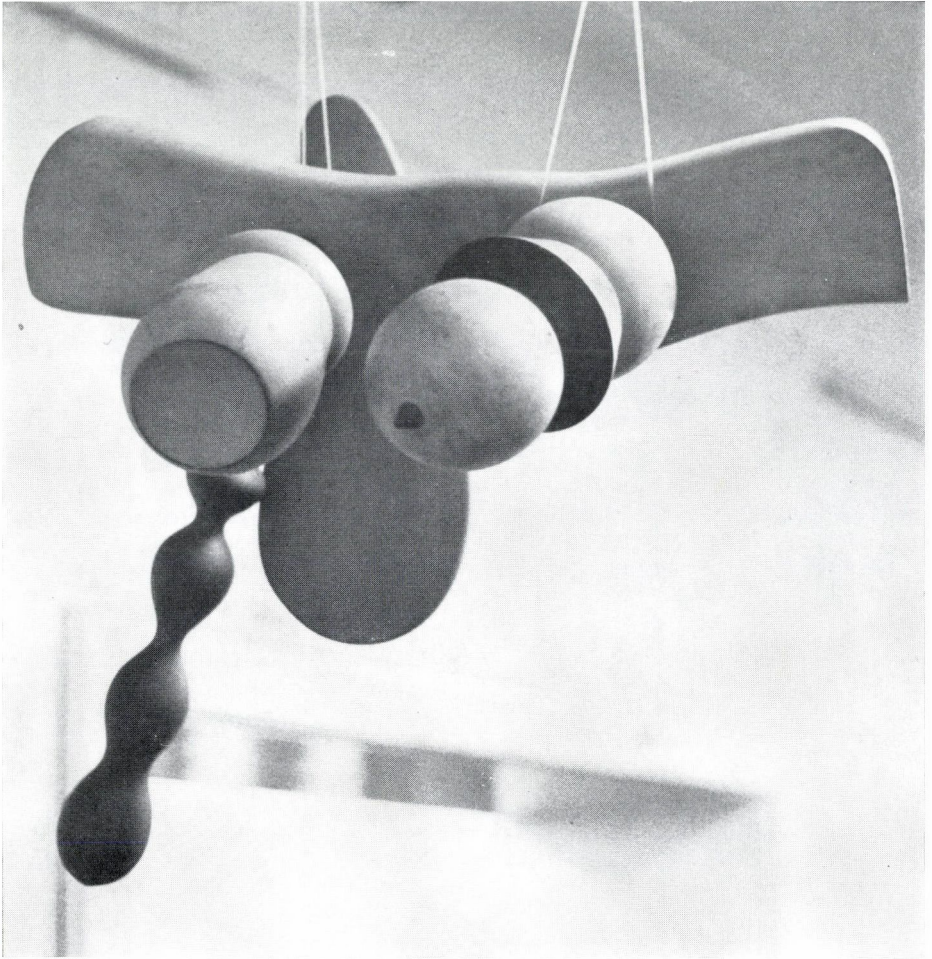


49. Ámos Imre: Jelenések könyve, XI–XII.



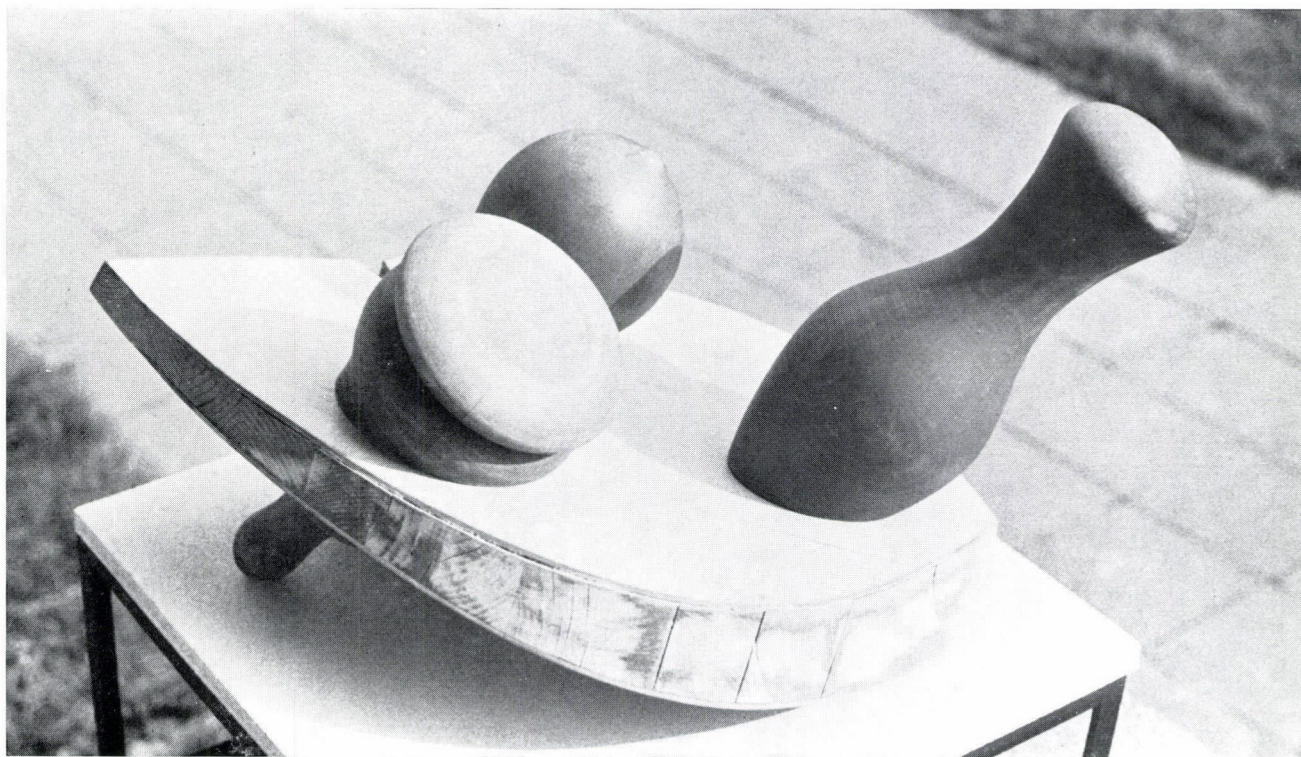
50. Martyn Ferenc: Farelief. 1941. Festett fa  $45 \times 60 \times 25$  cm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum



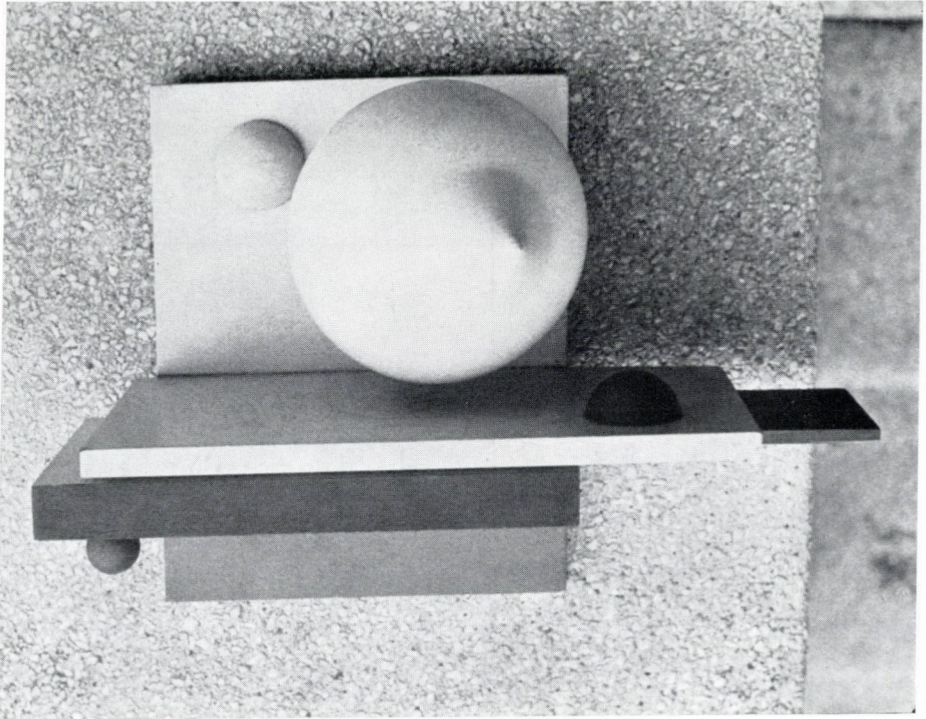


51. Martyn Ferenc: Kompozíció. 1941–44. Festett fa 80×45×45 cm. Pécs, Janus Pannoni-  
nius Múzeum





52. Martyn Ferenc: Plasztika. 1942 – 43. Festett fa 75 × 45 × 45 cm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum



53. Martyn Ferenc: Kis plasztika. 1941–44. Festett fa 30×20×15 cm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum

HU-ISSN 0133-1531

Megjelenik évente kétszer

Megvásárolható  
az Akadémiai Könyvesboltban  
1052 Budapest V.,  
Váci utca 24,  
és az Akadémiai Kiadó  
Terjesztési Osztályán  
1054 Budapest V.,  
Alkotmány utca 21.



