

Végh János

## Boskovits Miklós korai, magyarországi évei

Végh János

kandidátus, művészettörténész,

nyugalmazott egyetemi tanár

Kutatási területe: magyarországi

késő középkori művészet

E-mail: [vegh.janos@btk.mta.hu](mailto:vegh.janos@btk.mta.hu)

János Végh

PhD, art historian

Areas of research:

late medieval art in Hungary

E-mail: [vegh.janos@btk.mta.hu](mailto:vegh.janos@btk.mta.hu)

Boskovits Miklós a korán termőre forduló, korán publikálni kezdő kutatók egyike volt. Már a Szépművészeti Múzeumban töltött gyakoronki éve alatt megírta és nem sokkal később meg is jelentette első munkáját, egy *Bulletin*-cikket a múzeum nem sokkal korábban megszerzett késő trecento festményéről, amelyet végül is Vitale da Bologna körébe utalt, hangsúlyozva a rimini iskola erős hatását.<sup>1</sup> Nyilván csak véletlen, de nem lehet nem elgondolkozni rajta, hogy már első önálló munkája során kapcsolatba került azzal a rimini iskolával, amely később

annyit foglalkoztatta. Fontos jellemzője volt ennek az írásnak a szerző erős ikonográfiai érdeklődése; azokban az években merőben szokatlan módon a terjedelem csaknem harmadát ez töltötte ki.

Nagyjából ezzel egyszerre látott napvilágot egy egészen más típusú írás, perspektíva-történeti stúdiumai közül az első.<sup>2</sup> Nem kis meglepetést okozott ez akkoriban, hiszen kollégáink már az általánosabb elméleti kérdések iránt is általában kevésbé érdeklődtek; ez a geometriával és az arányrendszereken keresztül a matematikával is összefüggő problémavilág meglehetősen ismeretlen volt, és elmondhatjuk, hogy azóta sincsenek követői. (Vigasztalhat bennünket az a tudat, hogy ez világszerte így van, az ilyen vonatkozású cikkek vagy könyvek száma máshol is elenyésző.) Ő persze nem elégedett meg a jelenség kialakulásának az enyészpontra, látópiramisra és hasonlókra csupaszított tárgyalásával. A kutatás ideális célját következőképp foglalta össze: „A történeti jelenségek komplexebb vizsgálatának igénye ahhoz vezette a kutatókat, hogy a perspektíva alkalmazásában ne csak bizonyos gyakorlati ismeretet, hanem szellemi magatartást, tudományos és művészeti állásfoglalást is keressenek.”<sup>3</sup> Ennek eredményéről az *Acta* hasábjain számolt be, mégpedig negyvennégy sűrűn teleírt, illusztrációkkal sem lazított oldalon.<sup>4</sup> Ebben végigkíséri a perspektívával kapcsolatos művészetelméleti szövegeket Ghibertitől Albertin, Piero della Francescán, Luca Paciolin keresztül Leonardóig, sőt az előrehaladott 16. századig, Palladio Teatro Olimpicojáig. Különös érdeklődéssel

<sup>1</sup> BOSKOVITS Miklós: „Imago Pietatis”. *Az Országos Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 16. 1960. 124–131; Uő: „Un „Christ de Pitié” bolonais. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 16. 1960. 51–63.

<sup>2</sup> BOSKOVITS Miklós: A perspektívakutatás kérdése a művészettörténeti irodalomban. *Művészettörténeti Értesítő*, 9. 1960. 177–191.

<sup>3</sup> BOSKOVITS Miklós: A festői perspektíva kialakulása és szerepe a XV. századi olasz művészetelméletben. *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények*, 7. 1963. 501–542. Idézet: 501.

<sup>4</sup> Miklós BOSKOVITS: „Quello ch'è dipintori oggi dicono prospettiva”. *Contributions to 15<sup>th</sup> Century Italian Art Theory, Part I. Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 8. 1962. 241–260; Uő: „Quello ch'è dipintori oggi dicono prospettiva”. *Contributions to 15<sup>th</sup> Century Italian Art Theory, Part II. Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 9. 1963. 139–162. A szöveg alig módosított változata magyarul: BOSKOVITS 1963. i. m. (3. lábjegyzet) 501–542.

kíséri figyelemmel a Platón *Timaios*zából eredeztethető, a keresztény gondolkodásba Szent Ágostonon keresztül bekerülő, az arányok fontosságát, számszerűsíthető voltukat hangsúlyozó gondolatokat, amelyek részben a gótikus építészet triangulatúráján és quadriangulatúráján keresztül szivárogtak a képzőművészetbe. Az ezzel kapcsolatos kutatásokat azonban nem folytatta tovább, utolsó ilyen írása a *Művészeti lexikon* megfelelő címszava volt.<sup>5</sup>

Elméleti érdeklődésének markáns megnyilvánulása volt két recenzió, Ernst H. Gombrich és Erwin Panofsky egy-egy művéről.<sup>6</sup> Gombrich eredeti megközelítéseivel, a pszichológiai megközelítés lehetőségének felvetésével, a múlt és jelen művészetének töretlen egységben látásával volt fontos számára, Panofskyra – aki nem egészen negyven évvel azelőtt a perspektíváról mint „szimbolikus formáról” értekezett<sup>7</sup> – a többféle diszciplína együttes használatának hangsúlyozása, az antikvitás továbbélésével, a reneszánsz kialakulásával, lehetőleg stílári kérdésekkel is összefüggő jelentéstani (ikonográfiai és ikonológiai) fejtegetései miatt figyelt. A Gombrichról írt szöveg legelején maga is leszögezi, milyen különös, hogy míg a 19. és a 20. század fordulójának táján igen fontos elméleti kérdéseket felvető könyvek jelentek meg például Riegl, Wölfflin, Hildebrand tollából, addig napjainkban – azaz az ötvenes években – milyen keveseket foglalkoztatnak hasonló problémák, éppen ezért üdvözli örömmel a könyv szerzőjének ilyen irányú gondolkodását.

Ezután következett az esztergomi múzeum képtárában a korai olasz táblaképek feldolgozása.<sup>8</sup> Ezzel nem akármilyen fába vágta a fejszéjét, hiszen itt csaknem félszáz alkotás meghatározása volt a feladat, továbbá ehhez az objektumok bibliográfiájának egy megbízható katalógusnál kötelező összeállítása. Két nagy név árnyékában kellett munkához látnia: elődei Gerevich Tibor és Genthon István voltak. (A tekintélyek saját gondolkozását megbénító tisztelete egyébként sohasem volt rá jellemző.) Mindkettő nagy tudású, biztos ítéletű művészettörténész volt, saját generációjában egyiket is, másikat is a legjobbak között tartjuk számon. Számos alkalommal jártak Olaszországban, lehetőségük volt személyesen megtekinteni a korai olasz festéssel legfontosabb alkotásait, alaposan tanulmányozni fontos gyűjteményeit, míg Boskovitsnak akkor, a hatvanas évek elején még alig-alig lehetett átlépnie Magyarország határait, olasz földre pedig ebben az időben egyáltalán nem tehetta a lábát. Az egész munkát itthon kellett elvégeznie, tehát csak a hazai olasz táblaképeket tanulmányozhatta – ezek száma ugyan nem kevés –, és a külföldi szakirodalom megismeréséhez, amint napjainkban, úgy annak idején is csak a rosszul ellátott hazai könyvtárak álltak rendelkezésére. A külföldi könyvtárakba, adattárakba, sőt fotógyűjteményekbe betekintést engedő internetnek akkor még nem volt se híre, se hamva.

Egyszerű és logikus a magyarázata annak, miért léphetett mégis eredményesen nagynevű elődeinek nyomába: ellentétben az imponálóan sokoldalú Gerevichcsel és Genthonnal, ő specialistája volt ennek a területnek. Szigorúan csak erre szentelte fiatal éveit – és később sem nagyon kellett kimozdulnia erről a szakterületről –, ez pedig a későbbi sikereket támasztot-

<sup>5</sup> BOSKOVITS Miklós: „Perspektíva”. In: *Művészeti lexikon*, III. Főszerk. ZÁDOR Anna–GENTHON István. Budapest, Akadémiai, 1967. 736–738. Ugyanerről később, jóval részletesebben egy enciklopédikus szócikk: „Prospettiva”. In: *Arte – Enciclopedia Feltrinelli-Fischer 2*. A cura di Giovanni PREVITALI. Milano, Feltrinelli, 1971. 115–130.

<sup>6</sup> Ernst H. GOMBRICH: *Art and Illusion*. New York, 1960 (recenzió). *Művészettörténeti Értesítő*, 10. 1961. 61–63. (Ez röviddel később angolul is megjelent: Ernst H. GOMBRICH: *Art and Illusion*. New York, 1960 [recenzió]. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 7. 1961. 337–339.) Erwin PANOFSKY: *Renaissance and Renascences in Western Art*. Stockholm, 1960 (recenzió). *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 8. 1962. 159–163.

<sup>7</sup> Erwin PANOFSKY: *Die Perspektive als „symbolische Form“*. (Vorträge der Bibliothek Warburg, Bd. 4.) Berlin–Leipzig, G. B. Teubner, 1924–1925. 258–330.

<sup>8</sup> *Az Esztergomi Keresztény Múzeum képtára*. Összeállították BOSKOVITS Miklós–MOJZER Miklós–MUCSI András. Budapest, Akadémiai, 1964.

ta alá. Nyilván már előzőleg elolvasott nem kevés ideillő írást, és a konkrét munka arra is ösztönözte, hogy végigbúvárkodja a még hiányzókat, továbbá legalább fényképek és reprodukciók segítségével megismerkedjék a közelebbi vagy távolabbi analógiákkal. Ebben kezére játszott az a tény, hogy említett elődeinél több évtizeddel később látott munkához: míg ők, a nem specialisták, inkább csak az olasz múzeumokban szerzett élményeikre visszaemlékezve tudták a kéazonosságokat, az összefüggéseket szavakba foglalni, addig Boskovitsnak a téma azóta alaposan megnövekedett irodalma is rendelkezésére állt.

Általánosságban elmondhatjuk, hogy mind Gerevich, mind Genthon arra hajlott, hogy nagy művészeket, jól csengő neveket szerepeltessen a képek szerzői között. Boskovitsnál nyomát sem látjuk ennek a kísértésnek, őt csak a valódi mester megtalálásának vágya vezette. Ennek jegyében néha precízebb tud lenni önáluk, így a Magdolna-oltár Mesterének műhelye Gerevichnél csak „román kori”, Genthonnál „XIII. századi” volt, a Paolo di Giovanni Fei műhelye meghatározás (még azt is leszűkíti a 14–15. század fordulójára) pedig a Genthonnál a Gerevichtől átvett Paolo di Giovanni Fei saját kezű műve helyett áll.<sup>9</sup> Persze az is előfordul, hogy ő az óvatosabb, ő az, aki egy lazább, tágabb kategóriát szerepeltet, például egy elődei által Meo da Sienának, illetve iskolájának tulajdonított képre csak „Dalmáciai iskolá”-t mond (olyan attribúció ez, amely régebben magyar művészettörténészeknek nem jutott eszébe!), egy általuk Vecchiettának tulajdonítottól pedig „Sienai, XIV. század második fele” meghatározást.<sup>10</sup> Óvatossága abban is megnyilvánul, hogy gyakran datál Genthonnál későbbre (akinél arra is felfigyelhetünk, hogy feltűnően gyakran utal egy-egy meghatározatlan képet a sienai iskolába). Boskovits nemegyszer szerényebb név használatát látja indokoltnak, így az általa Andrea di Bartolónak attribuíált *Joachim elhagyja a várost* című képét az eddigi katalógusok Simone Martini ecsetjétől származtatták, még Benesch is Sassetta szerzőségére gondolt.<sup>11</sup> Bár tudatosan tárgyyszerű, száraz, katalógusba illő szöveget írt, néhol mégis meglátszik szimpátiája, furcsa módon Matteo di Giovanni esetében kétszer is: *Szent Jeromosát dicséri, Madonnájánál Pope-Hennessy rekonstrukcióját emeli ki.*<sup>12</sup>

Bizonyos értelemben az esztergomi katalógus folytatása volt az a két könyve, amelyek a Corvina Kiadó *Magyar Műkincsek* néven ismert sorozatában jelentek meg.<sup>13</sup> A kiadó vezetése egy olyan sorozatot képzelt el, amelyben a festészet történetének külföldön is érdeklődésre számító, itthon őrzött kincsei szellemes, esszészzerű bevezető után az egyes képek igényes reprodukcióival szemközt elhelyezett, a képek nézegetését alkalmasan kísérő leírások sorakoznak – de erre a szerepre Boskovits kevésbé volt alkalmas. Ő tudósnak született, és ezekben a könyvekben, mint már az esztergomiban is, a korai olasz táblaképeket a feldolgozottság magas fokán kívánta kollégáival, elsősorban a külföldiekkel, megismertetni, a tudományos véleménycsere részeivé tenni. Az első kötet bevezetőjében ugyanazt tűzte ki célul, hogy „áttekin-tésünk [a választott korszakot] a művek egy olyan csoportján keresztül akarja bemutatni, amelyet nemcsak a nagyközönség, de a szakemberek is viszonylag kevésbé ismernek”,<sup>14</sup> valójában azonban ő csak a specialistákat tartotta szem előtt.

A bevezető szövegekben a fejlődés fő vonalát rajzolta meg, a nagynál nagyobb mestereket felsorakoztatva, ám az ő stílusukról, irányváltásairól mondottakat a magyar gyűjteményekbe került, ritka kivételektől eltekintve másod-harmadrendű alkotásokkal kellett illusztr-

<sup>9</sup> *Az Esztergomi...* 1964. i. m. (8. jegyzet) 4. és 21. kép.

<sup>10</sup> *Az Esztergomi...* 1964. i. m. (8. jegyzet) 28. és 48. kép.

<sup>11</sup> *Az Esztergomi...* 1964. i. m. (8. jegyzet) 33. kép.

<sup>12</sup> *Az Esztergomi...* 1964. i. m. (8. jegyzet) 44–45. kép.

<sup>13</sup> BOSKOVITS Miklós: *Korai olasz táblaképek*. Budapest, Corvina, 1966; Uő: *Toszkán kora reneszánsz táblaképek*. Budapest, Corvina, 1968.

<sup>14</sup> BOSKOVITS 1966. i. m. (13. jegyzet) 8.

rálnia. A stílusváltozásokat igyekszik a társadalmi változásokkal, ájtatossági szokások átalakulásával és hasonlókkal megmagyarázni, bizonyítva, hogy a művészetek történetét nem éteri magasságokban lebegő, semmitől sem függő jelenségnek tekinti. A közfelfogás általában régóta nagyon határozottan elkülöníti a nagyobb városok (így Firenze, Siena, Velence stb.) művészeinek festésmódját, de ő ennél korszerűbben gondolkodott, gondosan számba veszi az egymásra gyakorolt hatások által létrejött keverékstílusokat is. Ez a megközelítésmód nagyon szükségesnek és hasznosnak bizonyult a mi múzeumaink képeinek esetében, amelyek ritka kivételektől eltekintve amúgy is a kevésbé jelentős, inkább a különböző irányadó mesterek hatásait eltérő arányban érvényesítő alkotók keze munkái.

Boskovits a képleírások esetében aztán maximálisan öntörvényűnek bizonyult. Míg a bevezetők megfelelhettek az átlagosnál képzetesebb és intenzívebben érdeklődő olvasók igényeinek, ezek kizárólag a művészettörténészeknek, azon belül is a téma specialistáinak szóltak. A „miért szép” kérdésre választ kereső, a kép látnivalóit e szempont szerint szavakba foglaló leírás helyett minden megállapítása a datálás és attribuálás alátámasztását szolgálta, és olyan analógiákat sorolt fel, amelyeket néha a szövegben zárójelben említett publikációkban lehetett megtalálni, máskor mindössze annyit említett, melyik múzeumban található. A toszkán kora reneszánsznak szentelt kötetben a tárgyleírások végén apróbb betűkkel néhány fontos szakirodalmi említést rögzít: ez olyan megoldás, amellyel példát mutatott a következő kötetek szerzői számára, akik azonban nem követték őt ezen az úton.

Negyven-egynéhány év után csodálkozom azon, hogy a Corvina hogyan fogadta el ezt az elvárásainak annyira kevésbé megfelelő tárgyalásmódot. Merengésemet tovább színezi az a tény, hogy a kiadóban én magam voltam a kötetek szerkesztője, nekem kellett volna szót emelnem a szerző tudományoskodó – a házban akkor használt kifejezés! – megoldásai ellen. Kétségtelen tény, hogy mi ilyenkor igyekeztünk a szerző pártját fogni kenyéradó gazdánkkal szemben, és ráadásul Boskovitsnak, aki előzőleg ugyancsak a Corvinánál szerkesztősködött, volt elég tekintélye a házon belül ahhoz, hogy főnökeink ne akarjanak túl sok időt elveszteszteni az ő szövegének bogarászásával. Minthogy a kiadvány a várakozásnak megfelelő sebességgel fogyott, a továbbiakban senki sem csinált ebből ügyet, az esetleges szemrehányások elmaradtak.

A Corvina-könyvek megjelenésekor még csak alig néhány év múlt el az esztergomi katalógus óta, de már ezalatt is született egy-két apróbb módosítás. A katalógusban Agnolo Gaddi műhelyéből származónak leírt *Mandorlás Madonnát* utóbb a műhely egyik névtelen, de szükségnevhez jutott tagjának, a Santa Verdiana Mesternek (vagy egy növendékének) kezétől származónak látta. Giovanni di Bartolomeo Cristianinak egy különös témájú, a létrán magától a keresztre felmenő Krisztust ábrázoló képénél a szerzőnév mögé egy kérdőjel került a Corvina-könyvben és egy 1965-ös cikkében.<sup>15</sup> Nem nagy dolgok ezek, de jól mutatják, hogy egyetlen tétel vizsgálatát sem tartotta lezártnak a katalógus megírásával, hogy ahol lehetett, ott a szakmai közösség elé tárta véleményének megváltozását.

<sup>15</sup> *Az Esztergomi...* 1964. i. m. (8. jegyzet) 5. és 26. kép; BOSKOVITS 1966. i. m. (13. jegyzet) 26. és 31. képleírás, továbbá Uő: Un'opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l'iconografia della 'Preparazione alla Crocifissione'. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 11. 1965. 69–94. Már itt jól láthatjuk később is követett módszerét: bár utóbb említett írása ikonográfiai természetű, illetőleg a liturgikus drámáknak egy festményre gyakorolt hatását igyekszik kimutatni, de fejtegetéseit azzal kezdi, hogy alaposan megvizsgálja a tárgy szerzőjének személyét és elkészülésének idejét. A liturgikus dráma befolyásának lehetőségét egyébként M S mesterrel kapcsolatban is felvetette: On the trail of an old Hungarian master. *New Hungarian Quarterly*, 3. 1962. 96–109. Megjegyzendő, hogy a későbbi kutatás nem vette át egyértelműen Boskovits feltételezését arról, hogy a különös ábrázolás mögött egy misztériumjáték által közvetített látvány áll, így EÖRSI Anna: Egy ritka ikonográfiai típus: Krisztus létrán a keresztre megy. *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1996. 47–60.

Boskovits ezekkel a katalógusjellegű munkálatokkal együtt kezdte, de hamarabb tudta megjelentetni egyetlen művészmonográfiáját, a Botticelliről írottat.<sup>16</sup> Itt a társadalmat ugyan-csak figyelembe vevő könyvet írt, persze a társadalmat mint a művészeti alkotások fogyasztó-ját vizsgálva. Medici-központúnak is mondhatjuk a művet, hiszen a festő számos munkájával kapcsolódott a familiához. A platonista filozófia is sokat köszönhet nekik, elsősorban Lorenzónak, akinek fontosságát jól domborítja ki egy tőle származó idézettel: „a platonai tudomány híján senki sem lehet jó polgár vagy művelt keresztény”. És bár Botticellit nem tekinthetjük filozófusnak, a képeiből sugárzó melankólia megfelel a Villa Careggi-gondolkodásnak: „A földön nem érhetjük el a tökéletes boldogságot”.<sup>17</sup> Őelőtte senki sem írt magyarul a jeles művésszel kapcsolatban a humanista filozófiáról, utána még Vayer Lajos reneszánsz könyvében is csak egy könnyed említést tesz róla.<sup>18</sup> Látókörének szélességét mutatja, hogy ha ezt a könyvet soronként vizsgálánk, talán az derülne ki, hogy várostörténetről, a humanizmusról, a közönség különböző érdeklődésű rétegeiről legalább annyit ír, mint magáról a címszereplőről. Bizonytalán elmondhatjuk, hogy Boskovitsnak ezzel a könyvével indul el a magyar művészettörténetben a humanizmusra koncentrált kutatás; néhány, mindnyájunk számára ismert név, ez alkalommal csupán azoké, akik a korai szakasszal foglalkoztak: Feuerné Tóth Rózsa, Mikó Árpád, Pataki Zita Ágota, Pócs Dániel. Feltétlenül itt kell említeni még egy irodalomtörténetzt, akinek számos bennünket illető megállapítást köszönhetünk: Ritoókné Szalay Ágnes.

Talán érdemes szóba hozni, hogy szövegeiben nemegyszer bukkan fel egy 14. vagy 15. századi jelenség vagy figura jellemzésénél a „modern” vagy az „avantgárd” kifejezés. (Ennek megértéséhez tudnunk kell, hogy bár bőséges bibliográfiájában mindössze egyetlen rövid cikket találunk, amely ezt a területet érinti,<sup>19</sup> saját korának, az 1950-es, 1960-as éveknek modern művészeti mozgalmait nagy érdeklődéssel és elismeréssel kísérte figyelemmel.) Az esztergomi múzeum egy Giovanni di Paolo-képéről azt írta, hogy „figurái meglepő módon a modern művészetre emlékeztetnek”, egy ugyanott őrzött Matteo di Giovanni-tábla leírásában a festő jellemzésébe szőtte bele: „a firenzei avantgardtól tanult művész később, Sienában alkalmazkodott a helyi hagyományokhoz”; egy későbbi művészről azt írta, hogy „Verrocchio a quattrocento második felének »legmodernebb« festője”.<sup>20</sup> Még első, Olaszországban megjelent könyvében is úgy jellemzi Taddeo Gaddi korai stílusát, hogy „avanguardia gotico”.<sup>21</sup>

A Corvina-könyvekkel kapcsolatos probléma – a specialistáknak szóló információ becsempészése egy nagy példányszámú sorozatba – ismét felmerült két Olaszországban megjelent, de még Magyarországon megírt album szövegének esetében, melyek Giotto közvetlen tanítványairól, illetőleg egy firenzei, 14. század közepén tevékenykedő festőről szóltak.<sup>22</sup> A helyzet hasonló volt annyiban, hogy a kiadók nyilván itt is jól olvasható szöveget vártak, más szempontból mégis eltérő, mert ezek nem ismeretlen (vagy alig ismert) képek voltak, mint a magyarországiak. Magabiztos, meggyőző szöveget írt, jó fejlődésvonalat rajzolt fel, a mondatok patakzása ellen sem lehetett senkinek kifogása, de a képleírások itt sem a képek szépségét magasztaló elemzések lettek. Az olvasó gyönyörködtetése helyett a nagy példányszámú sorozat vásárlói számára aligha ismert, és az ő érdeklődésük helyett a kollégák figyelmét felkeltő analógiák felsorolására vannak kifuttatva. A szerző nem érezte jól magát isme-

<sup>16</sup> BOSKOVITS Miklós: *Botticelli*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1963.

<sup>17</sup> BOSKOVITS 1963. i. m. (16. jegyzet) 16 és 17.

<sup>18</sup> VAYER Lajos: *Az itáliai reneszánsz művészete*. Budapest, Corvina, 1989<sup>2</sup>, 127–130.

<sup>19</sup> Svájci művészet a XX. században. Gondolatok egy kiállításon. *Művészet*, 6. 1965. 10. sz. 18–20.

<sup>20</sup> BOSKOVITS 1968. i. m. 18–19. oldal, 23–24. képleírás, BOSKOVITS 1963. i. m. (16. jegyzet) 9.

<sup>21</sup> *La scuola di Giotto*. Milano, Fabbri, 1966 (I maestri del colore 248), 7. [számozatlan] oldal.

<sup>22</sup> *La scuola di Giotto*. i. m. (21. jegyzet) ; *Giovanni da Milano*. Firenze, Sadea–Sansoni, 1966 (I diamanti dell'arte, 13).

retterjesztőként, nem lehetett könnyű feladat számára, hogy legelső olasz évei során néhány ilyen feladatot mégiscsak el kellett végeznie.

Évekkel később, a firenzei reneszánsz festészet előzményeinek szentelt könyvében egyértelműen és világosan megfogalmazta ezzel kapcsolatos álláspontját. Véleménye szerint a műalkotás közvetlenül, önmagától szól a nézőhöz, a műélvezőhöz, nem úgy, mint a zene, ahol a kottát a zenésznek vagy az énekesnek kell megszólaltatnia. A művészettörténész szerepét mindössze abban látta, hogy többletinformációkat bocsásson az érdeklődő olvasó, a majdani néző rendelkezésére. Végezetül ugyanebben az előszóban azt is megindokolta, miért fordít annyi energiát kevésbé jelentős, a fejlődésvonal meghatározása szempontjából bizvást elhanyagolhatónak mondható művészekre. A térképész példáját idézte fel, aki nem hagyhatja ki a kisebb halmokat és völgyeket, nem jellemezhet egy területet csak a kiemelkedő bércekkel.<sup>23</sup>

Bár ezeket a sorokat 1975-ben, majdnem évtizeddel Magyarországról távozása után vetette papírra, nagyon jól jellemzi önmagát, munkamódszerét azokban a korábbi években, amelyekről ez a rövid áttekintés szól.

János Végh

## The early career of Miklós Boskovits in Hungary

The paper summarizes the beginning of the professional career of Miklós Boskovits in Hungary, who became later a renowned scholar of Italian early Renaissance painting, and professor and head of the Art History department at the University of Florence. His first studies were of theoretical nature and focused on the history and historiography of Renaissance linear perspective. In studying the development of the methods of representing the pictorial space he tried to explore the intellectual, scientific and artistic background of the new prespective system as well. Humanistic ideas, intellectual intererests and connections between artist and patron were among the most important topics treated by Boskovits in his monograph on Botticelli. This scholarly approach applied in this book combined with sophisticated stylistic analyses of the individual works of art offered a conceptual model applied later by his fellow Hungarian scholars as well.

As a young scholar Boskovits dedicated himself to the research of the 14<sup>th</sup> and early 15<sup>th</sup> century Italian panel paintings kept in the collections of the Christian Museum in Esztergom and in the Museum of Fine Arts in Budapest. The results, full of new attributions were published in two separate volumes and in a series of foreign language articles.

Forecasting his later research, which made him renowned in Italy, he also started studying the works of some lesser known masters as well. Self-describing his methodological approach Boskovits once compared his work to that of a cartographer, "who can not leave out even the smallest mounds and valleys, can not describe a stretch of land only by the crags."

<sup>23</sup> Miklós BOSKOVITS: *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370–1400*. Firenze, Edam, 1975. 9.