

## A PERSA MINIATURA.

A párisi Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures legújabb kiadványa,<sup>1</sup> melyet DÉRY Frigyes úr áldozatkészségéből a debreceni Déry-Múzeum számára sikerült megszerezni, 86 nagy műgonddal készült s egyesén megválogatott táblán mutatja be a Bibliothèque Nationale keleti kéziratainak és metszetgyűjteményének legszebb képeit néhány keleti kötés és könyvdísz reprodukciója kíséretében. A táblák zömét, hetvennégyet a 86 közül persa eredetű kéziratok szolgáltatták s a terjedelmes bevezetés is szinte kizárólag a persa könyvfestészet problémáival foglalkozik, természetesen általános mű- és műveltségtörténeti alapon. Tekintettel a kiadvány nagy jelentőségére s arra a sajnálatos körülményre, hogy a korlátolt példányszámban, csakis a Társaság tagjai számára készült munka szakköreink szélesebb rétegeinek csak nehezen hozzáférhető, úgy véljük nem végzünk fölösleges munkát, ha tüzetesebben megismertetjük olvasóinkkal a sikerült munka eszmemenetét s összefoglaljuk annak pozitív eredményeit.

BLOCHET a persa miniatura négy korszakát különbözteti meg; ezek: a persiai mongol uralom utolsó éveit megelőző primitív korszak a XII—XIII. századból; az első timurida-korszak, mely TIMUR-KÖRGEN és SAH ROKH BAHADUR KHÁN uralkodására (1404—47.) terjed ki, de Persia nyugati részében jóval tovább fenmaradt; a második timurida-korszak (1460—1506), melyhez az Oxuson túli iskolák Timuridák utáni termékei is hozzászámítandók; s végül a Szafavi-korszak, mely a Szafavi család (1502) s vele a siizmus uralomra jutásától számítható s amely rendkívül nagyszámú, de művészileg kevésbé jelentős emléket hagyott ránk.

<sup>1</sup> E. BLOCHET: Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale. Paris 1914—20. 4-r. 8, 325 l. 86 fénynyomatú táblával.

A mongol uralom végét megelőző korszakból persa miniatúra csak igen kis számban maradt fenn néhány rendkívül ritka kéziratban. Ilyenek a *Kalila és Dimna* 1150 előtt Persia keletén Ghaznában másolt kézírata, mely a MARTEAU-gyűjteményből került a Bibliothèque Nationale tulajdonába, továbbá ugyane könyvtár egy másik *Kalila és Dimna* kézírata, mely Bagdadban készült 1274-ben s a *Daknik al-bakai* c. varázskönyvnek Cesareában 1276-ban készült másolata. A persa primitívek ez emlékei a bizánci császárság művészetének leszármazói. Technikájuk ugyanis a Szíriában és Mezopotámiában a XI—XIII. század folyamán készült arab könyvek illusztrálási technikájával rokon, a mezopotámiai mozlím iskola pedig az ottani keresztény iskolák folytatása, amelyek viszont a bizánci császárság technikáját követték. A mezopotámiai iskolák keresztény motívumai a mozlím festészetben persze csak külsőségekben: az attitűdökben, ruharedőzetben s egyéb részletekben nyilvánul meg.

Ismeretes, hogy STRYZGOWSKY és követői a bizánci művészet eredetét a szír, kopt és kappadokiai művészet emlékeiben keresik, amely háromféle művészet szerintük Elő-Ázsia független és autonóm művészetének háromféle megnyilvánulása. Szerzőnk élesen kikel e «helytelen és nem eléggé tájékozott kritika új elmélete» ellen s a bizonyítékok egész tömegével azt a régibb álláspontot védelmezi, mely szerint a bizáncinak nevezett festészet úgy a keleti birodalomban, mint a nyugati birodalom tartományaiban már az V. és VI. század folyamán tökéletesen kialakult s ez az V. és VI. századi művészet lényegében nem más, mint a klasszikus festészet alig stilizált, bár tökéletlen másolata, melybe a hanyatlás e korszakának művészei, hogy saját koruk igényeit kielégítsék, a tőlük telhető tökéletességgel helyezték be azon személyek ábrázolását, akik számára dolgoztak s akiknek tipusa a pogányság alkotásaiban természetesen nem fordult elő. Ez az V—VI. századi művészet pedig a jóval tökéletesebb IV. századi művészet dekadenciája, amelynek alkotásai a császárság utolsó korszakának közvetítésével a klasszikus világ római festészetéhez kapcsolódnak. Szerinte kétségtelen tény, hogy az egész keresztény művészet, az olasz csakúgy mint a

görög és a keleti a katakombák művészetéből és KONSTANTINOS bazilikáinak közvetlenül a katakombák technikájából származó diszitményeiből ered s ha vannak az V—VII. század akár keleti, akár nyugati művészetében olyan elemek, amelyek sem a katakombák, sem pedig a római bazilikák formakincsében föl nem találhatók ez abban leli magyarázatát, hogy a katakombák és a bazilikák távolról sem tartották fenn teljes egészében a klasszikus művészet formuláit, hanem számos régi és primitív elem elveszett a századok folyamán. A viselet némely részletét nem tekintve, a technika teljes egészében a kereszténység első korszakára megy vissza s a római műtermekben kidolgozott rendszerből való.

A görög és latin emlékek tanulmányozásából világosan kiderül, hogy a római diszítő kánon uralkodott az egész római világban, az egész keleti birodalomban, az egész kereszténységben. Különösen áll ez a könyvek diszítőire, akik a római diszítő kánon előírásait szolgailag követték főleg abban az értelemben, hogy Nyugaton épügy mint Keleten óriási többségük végeláthatlan s egyre süllyedő nivójú sorozatban másolta azon könyvek képeit, melyek szövegét illusztrálták. Néhány ritka görög kivételt nem tekintve, csupa elsietett, iparszerű reprodukcióval, a szent könyveket illusztráló elcsépeelt közhellyel van dolgunk. Az a néhány görög kivétel, mely rendkívüli szépségű festményeivel a klasszikus alkotások emlékét kelti föl a szemlélőben, nem független alkotás, mely a keleti birodalom sajátos művészetének természetes fejleménye, hanem a régi minták nagyobb technikai bravurral készült s így sikerültebb másolata, melynek művészi értéke a legcsekélyebb kapcsolatban sincs a készítés időpontjával. Épen ezért nem helyes, ha byzánci művészetről, vagy keleti technikáról beszélünk s ha a byzánci vagy keleti stílust szembehelyezzük az itáliai modorral. A középkorban épügy nincs byzánci művészet, mint ahogy francia vagy angol művészet sincsen, az állítólagos byzánci formulák a római birodalomnak a keleti provinciákban kialakult technikája épügy, mint ahogy a középkori francia és angol művészet a XIII. és XIV. századi művészet megnyilvánulása Francia- és Angolországban. A római festmények másolatait s az ugyancsak római festményekre vissza-

vezethető konstantinápolyi kézirat-illusztrációk másolatait valamennyi keresztény kéziratban Nyugaton csakúgy, mint Keleten, tehát az ir és angol-szász kódexekben, a karoling evangéliumos könyvekben, az ibériai könyvekben, a Szíriában, Egiptomban, Arméniában, Abessziniában készült keresztény kódexekben feltalálhatjuk. Mentől távolabb van a klasszikus eredeti, mentől több másolat másolata választja el őket egymástól, annál durvább és elkorcsosultabb az eredmény. Különösen áll ez Szíriára és Egiptomra. A szír és kopt keresztény művészet, úgymond, nem más, mint az európai görög birodalom művészete másolók közvetítésében, akiknek egy csöpp színérzékük sem volt, akiknek sejtelmük sem volt a távlat normáiról, akik nem tudtak rajzolni, akiknek izlése csupa túlzás és emfázis, akik a konstantinápolyi feszítészet tiszta és finom tónusait vad és kemény, nehézkes és elmázolt színezéssel helyettesítették. Még a Laurenziana híres szír evangéliumának a X. századba helyezhető képei sem egyebek, mint egy Rómában készült görög evangéliumos képv. illusztrációinak közepes másolatai.

Azt BLOCHET is elismeri, hogy a középkori görög festészetben van néhány nem klasszikus elem, de ezek az elemek szerinte végtelenül másodlagosak, semmiféle fontossággal sem bírnak, diszítőrészletekre, bizonyos divatok különlegességeire szorítkoznak s minthogy ez elemek egyidejűleg lépnek fel a byzánci birodalom keleti tartományaiban s Konstantinápolyban, még pedig a székvárosban és a császár közvetlen fennhatósága alatt álló ázsiai tartományokban jóval tökéletesebb formában, mint azokban az ázsiai országokban, melyek nem álltak római hatás alatt, azt következteti, hogy eredetük Byzáncrian keresendő, míg ellenben Keleten csupán Európában született részletek, formulák, conceptusok másolatával van dolgunk. Ez még akkor is fennáll, ha egy-egy részlet előbb lép föl ázsiai emlékeken, mint a görög művészetben, mert hiszen az emlékeknek csak elenyésző töredéke maradt reánk és így soha sem tudhatjuk föltétlen bizonyossággal, vajjon egy X. századi ázsiai festmény, mely első pillantásra valamely XIV. századi görög festmény eredetijének látszik, nem másolata-e egy III. századi római kartonnak, mely egyformán forrása a byzánci

és az ázsiai festészetnek. «A keleti kultúrtörténet logikájának is egészen megfelelő, ha azt látjuk, hogy az ázsiai és egiptomi keresztények, mint a byzánci császár alattvalói, elfogadták a nyugati byzánci keresztények művészi technikáját, akik velük közös jogar alatt éltek, akiknek civilizációja minden gyöngesége dacára végtelenül fölötte állt az övéknek, akik nemcsak jogos, hanem tényleges örökösei voltak a hellenizmusnak s akik egy egész évezreden át megvédték a római világot a barbárok, még pedig valamennyi, úgy európai, mint ázsiai barbár támadásai ellen.»<sup>1</sup> A keleti keresztények a görögöktől kölcsönözték írásjegyeiket, könyveik formáját, irodalmuk magvát s ez a tény egymagában is kizárja, hogy saját, autochton kultúrájuk olyan fokú ellenhatást gyakorolhatott volna a keleti császárság kultúrájára, hogy az kivetkőződött volna eredeti jellegéből, mely abban áll, hogy a byzánci műveltség a klasszikus görög műveltség elkorcsosult és méltatlan örököse, de mégis csak örököse. Nem véletlen, hogy a mozlim földrajzi írók csakis a kínai és a byzánci műalkotásokat emlegetik, de a kopt, mezopotámiai vagy szíriai műtermekről mélyen hallgatnak... Azon igen távoli korszak óta, amelyben a görög művészet végleg kialakult, Keletnek mindig csupán minimális és jelentéktelen, egészen detailszerű hatása volt a klasszikus formulákra, még pedig azért, mivel ezek a formulák végtelenül fölötte álltak az ázsiai művészetek formuláinak.<sup>2</sup>

Ehhez az elkorcsosult byzánci művészethez az arab hódítók a maguk részéről jóformán semmit sem tettek. Így a nyolcszögletű ékítmény, melyet az egiptomi mameluk művészet önálló alkotásának szokás tartani, de amelyet az arabok az iráni kéziratok ékítményeiből vettek át — hiszen egy teljesen azonos stílusú hatszögletű ékítmény már egy IIII-ben a mai Afganisztán területén készült Korán-töredékben szerepel, — alapjában nem egyéb, mint egy byzánci közvetítéssel továbbfejlesztett római diszitő elem, mely legelőször Sz. KONSTANCIÁNAK a IV. század elejéről való mauzoleuma egyik bolthajtásán tűnik fel.

<sup>1</sup> I. m. 71. l.

<sup>2</sup> U. o. 71. l.

Viszont a szaszanida festészetnek, amelynek fényét az arab történetírók és a persa költők kétségbevonhatatlanul tanúsítják, egyetlen eleme sem került a persa kéziratfestészetbe, vagy ha vannak is benne nyomai, ezek BLOCHET szerint oly elmosódottak s annyira távoliak, hogy lehetetlen őket pontosan meghatározni, mivel teljesen eltűntek azok alatt az egymást követő s elkerülhetetlen változtatások alatt, amelyeknek az iráni művészek az általuk másolt festményeket alávetették. Egyébiránt a byzánci művészet hatása a szaszanida építkezésekre és diszítványekre a már említett írott források egybehangzó, de egymástól független nyilatkozatai szerint kétségtelen. Szerző erre nézve bőséges bizonyító anyagot sorakoztat fel s arra a végső következtetésre jut, hogy a szaszanida modor szorosabb kapcsolatban állott a római művészettel, mint a minő Perszopoliszban észlelhető KYRUS utódainak művészete és a görög technika között. Kinai történészek állítják, hogy élő alakoknak egy központi motívum körül történő szimmetrikus elrendezése, melyet általában persa találmánynak vélnek, jellemző sajátysága a Ta-Thain lakói, vagyis az ázsiai és európai görögök és rómaiak gyártmányainak s a Mennyei birodalom krónikásainak ezt az állítását a régészeti leletek is megerősítik.

Az arab korszak első századainak művészeti stílusát a balkai homoksvatagban fölfedezett Kosair Amra freskóiból ismerjük, amelyek a kalifátus nyugati tartományainak művészetét reprezentálják addig az időpontig (VIII—IX. sz.), amelyben Mezopotámiában a Tigris és Eufrates partjain az eszközeit és tárgyát tekintve egyformán meglehetősen alárendelt mozlim művészet kialakult. E mozlim művészet legrégebb példái az egykori MARTEAU-gyűjtemény *Kalila és Dimna* példányának képeiben a XII. század közepéről s még néhány XII—XIII. századi kéziratban maradt reánk. A kalifátusnak ez a primitív művészete pusztá provinciális változata az ottani byzánci művészetnek, modora a görög alkotások másolataiból sarjadt.

Abból, hogy a persák kar-i csini (kinai módon) kifejezéssel jelölték a timurida s elvétele a mongol korszak festményeit, a persa festészet kinai eredetére korántsem szabad következtetni.

Szerzőnk szerint e kifejezés jelentése egészen konvencionális. Emléke ez annak a ténynek, hogy 920 körül NASZR IBN AHMED bokharai fejedelem idejében kínai művészekre bízta a *Kalila és Dimna* fordításának illusztrálását, csakhogy ezek a kínai képek a bokharai és szamarkandi festőműhelyek későbbi termékeire, melyek a byzánci alapból fejlődött nyugati persa modort utánozzák, a legcsekélyebb hatást sem gyakorolták s ha egyes festményeken egészen kivételesen akadunk is kínai nyomokra, ezeket nem hagyományokból, hanem kínai rajzok közvetlen szemléletéből merítették az egyes művészek. Azok a lényeges különbségek, amelyek úgy a klasszikus, mint a buddhista kínai művészetet és a persa festészetet egymástól úgy rajz, mint távlat és színezés dolgában elválasztják, azt bizonyítják, hogy formuláik egymástól teljesen függetlenül fejlődtek, ami csak természetes, mert hiszen Persia úgy politikai, mint történelmi és művészeti szempontból Nyugat- és Elő-Ázsiához tartozott. Az egész kínai hatás, a mongol és timurida idők képein látható felhőzetek és apokaliptikus állatok, meg néhány ruházati kellék ábrázolás módjára szorítkozik. Ezek a kereskedelmi kapcsolatokból magyarázható, egészében lényegtelen átvételek távolról sem elegendők ahhoz, hogy a persa festészetet a kínai függvényének tekinthessük. Körülbelül hasonló úton és mértékben némi indiai hatás is vegyült a persa miniaturába. A mongol korszakban a tibeti lámák indiai képekkel díszített kéziratokat hoztak Persiába, innen terjedt el a lángkoszorú, mely Mohammed feje körül a Byzánctól átvett dicsfényt később kiszorította.

A mongol korszak könyvfestészete, mely a régi persa iskolák modorának és a byzánci művészetet utánzó mezopotámiai művészet formuláinak fejlődéséből született, hozta létre azt a két művészi áramlatot, mely keleten a timurida-iskolákat, nyugaton a Szafaviak iskoláit eredményezte. Ezek a persa iskolák három nagy centrum körül virágzottak: Tabriz körül a mongol uralom idején, Hérat tájékán a Timuridák korában, illetve az Oxuson túli városokban a Saibanidák uralma alatt és Tabriz, majd Iszpahán körül a Szafaviak hosszú uralkodása folyamán. A különböző persa iskolák technikai különbségei inkább helyi eredetüktől, mintsem keletkezésük idő-

pontjától függ: Nyugat és Kelet művészete közt nagyobb az ellentét, mint a XV. és a XVII. század festészete között.

A persa miniatura mongol korszakát a Bibliothèque Nationale-ban a Ms. suppl. persan 1113 jelzetű kézirat képviseli, mely a mongolok történet tartalmazza RASID AD-DIN tollából. A töredékes példány minden valószínűség szerint abban a tauriszi másoló-műhelyben készült, melyet maga a szerző létesített s amely RASID AD-DIN 1318. júliusban történt kivégeztetésekor szűnt meg. Képei valószínűleg abból a példányból másoltattak, mely GHAZAN KHAN számára készült 1304 előtt. A kézirat képei valóságos festmények s vannak köztük olyanok is, melyek két egymással szembekeződő lapot betöltenek; technikájuk nem vész el a minuciózusan kidolgozott aprólékos vonásokban, távlatuk s a szereplők testtartása sokkal jobb és természetesebb, mint a XV—XVII. századi miniatúráké, színezésük pedig olyan ragyogó, mint ha csak tegnap kerültek volna ki a miniatör ecsete alól. Az arany alkalmazása, mely a timurida-korszakban annyira eluralkodott a persa kéziratokon, itt még a legnagyobb mérsékletre vall (13—20 tábl.).

Ettől a szabadabb, szélesebb ecsetkezeléssel dolgozó modortól lényegesen különbözött az első Timuridák udvarában dolgozó festők technikája, amelyet kiadványunk 21—33. táblája képvisel. A mongol krónika mozgalmas jeleneit hieratikus merevség váltja fel azokon a kicirkalmazott és régieskedő képeken, melyek a Mohammed mennybemenetelét tárgyaló *Miradzs namá*-nak (Ms. suppl. turc 190) MALIK BAKHSI által Hératban 1436-ban készített másolatát élénkítik. Az ismeretlen művész finom kivitelű képein byzánci elemekkel is találkozunk, főleg a Mohammed mennybemenetelét ábrázoló jelenetben, mely valamely a mezopotámiai és szir iskolák hatása alatt keletkezett régebbi minta nyomán készült. Viszont a korszak másik emléke, mely egy 1437 előtt Szamarkandban másolt csillagászati munka, a kínaiak szinte szintelen modorában van tartva (30—33 tábla).

A második timurida-iskola jóval simulékonyabb technikájának keletkezési időpontját kellő számú datált emlék híjján ma még nehéz pontosan megállapítani; csak annyi bizonyos, hogy ez



1436 és 1467 között ment végbe. A SAMBON-gyűjtemény *Zafar nama* c. 1467. évi kézírata, mely Tamerlan történetét tárgyalja, ez iskola egyik legtökéletesebb terméke. Technikáját egy fiatalos és hatalmas képzelőerővel bíró művészi egyéniség teremtette meg, aki az alkotás hevében minden merészségre kapható volt s némi elnagyolástól sem riadt vissza. E simulékonyabb s gyöngédebb formákkal, gazdag és ragyogó színekkel dolgozó iskola nem vetette ki egy csapásra a nyeregből az első timurida-korszak festőinek technikáját. Példa rá NIZAMI verseinek egy 1462-ben Iszphánban másolt kötete, ugyancsak a SAMBON-gyűjteményben, világos jelétül annak, hogy a két iskola egyideig egymás mellett élt. A második timurida-iskola legjelentékenyebb művésze BEHZAD volt, akiről az iskolát el is nevezték s akinek számos fennmaradt miniaturát tulajdonítanak, persze nagyrészt kétes értékű föltevések vagy hamis szignaturák alapján. BEHZAD 1467 táján kezdte meg működését, ha megáll NUR AD-DIN Mohammed Dzsihangir Padisah bejegyzése a fentebb említett Tamerlan-krónikában, mely szerint e kézirat miniaturáit BEHZAD festette NUR AD-DIN atyja részére. Annyi bizonyos, hogy a fiatalos hevületről s a természet jó megfigyeléséről tanuskodó képek modora nem vág össze azzal a BEHZAD<sup>2</sup> hiteles aláírásával ellátott, finom kidolgozású képecskével, mely a KÉVORKIAN-gyűjtemény egy 1523/24-ben másolt vegyes tartalmú kéziratát díszíti s amely a Bibliothèque Nationale gyűjteményéből a 35. táblán reprodukált, 1526-ban készült jelenettel szoros kapcsolatban áll. A különbséget azonban az is megmagyarázhatja, hogy amott ifjúkori, emitt pedig aggkori munkákkal van dolgunk. BEHZAD-ot egyébiránt SAH ISMAIL 1522. április 24-én kinevezte a kazvini királyi könyvmásoló műhely vezetőjévé s megbizta a műhelyben alkalmazott egész személyzet: a kalligrafusok (*katiban*), festők (*nakkasan*), miniátorok (*muzahhiban*), keretelők (*dzsidadvalkasan*), festéktörők (*hall-karan*) és lapiszfestékkészítők (*lazdvar-sujan*) felügyeletével. BEHZAD, aki életének javarészét Khoraszánban töltötte, tanítványaival az özbegek elől menekült Kazvinba. Neki és tanítványainak köszönhető, hogy az első Szafaviak idejében, akik nem sok művészi érzékkel bírtak s akiknek legfőbb törek-

vése a süzmus helyreállítására irányult, Kazvinban, majd Tabrizban egyideig virágzásnak indult a miniatura s hogy a XVI. század első felében készültek a persa festészet legtökéletesebb alkotásai, amelyekből a 35—39. és 41—45. táblák adnak izelítőt. BEHZAD közvetlen tanítványainak halála után a persa miniatura rohamos hanyatlásnak indult. Hagyományaik kivesztek az idők mostohasága folytán, az újabb nemzedék beérte a régi hagyományok gépies másolásával, amelyeknek finomságai eltörlődtek, úgy hogy a XVII. század nagy számban fennmaradt emlékei — a XVIII. századiakról nem is beszélve — közepes, lapos, rajzukban elnagyolt, színezésükben kellemetlen, kivitelükben erőtlen és izléstelen alkotások.

BLOCHET általános jellemzését a persa könyvfestészetről a következőkben foglaljuk össze. Szerinte a persa könyvfestők műveinek bája és varázsa, az olasz primitivék módjára, hibáikból, vagy legalább is azokból a szabadosságokból fakadnak, melyeket a mi több százados művészi neveltetésünk lényeges fogyatkozásoknak minősít. Műveik e szabadosságok következtében inkább szólnak az értelemhez és a képzelethez, mint az érzékekhez. A keleti művész, akárcsak a primitivék, keveset törődik a való élet aprólékosságával és azok pontos visszaadásával, hanem azon érzelmek tolmácsolására törekszik, melyeket a természet sugall. Kevés kivétellel valamennyi persa festészeti iskola jellegző sajátosságai a dekoratív művészet szabályaival azonosak. Miniaturáiknak, mint a diszítmenyes kompozícióknak általában, nincs egyéni és autonóm exisztenciájuk s ezt azzal dokumentálják, hogy tudatosan lemondanak a perspektiva megtévesztő fogásairól. A távlatra való törekvés a XV. század második felében ugyan több ízben megnyilvánult a persa miniaturában is, de a hagyomány erősebb volt a szórványos kísérleteknél. A perspektívával együtt kerülik a fény és árnyék játékát, ami az egyetlen síkra vetített jelenetek fárasztó hatását még inkább fokozza.

A persa miniatörök túlnyomó többsége névtelenül dolgozott. Az itt közölt 74 kép közül csupán öt van signálva s ez a tudatos anonimitás örökre bizonytalanná teszi a persa miniatura-festészet történetét. A krónikákból jól ismerjük néhány miniatör nevét és

működési idejét, de ezzel nem sokat érünk el, mert hiteles aláírás alig egy esik minden 100 miniaturára. A múlt századokban Keleten még kevesebb súlyt helyeztek a művész egyéniségére, mint Nyugaton s emiatt sohasem lesz lehetséges, hogy valaha is meghatározzák az alá nem írt miniaturák készítőit. Minden ily irányú kísérlet csak többé-kevésbé valószínű találgatás lehet, de igazi pozitívumokra nem vezethet.

A persák maguk a képeknél jóval többre becsülték a kalligráfiát, mely tényleg náluk érte el a tökéletesség tetőpontját. A persa kalligráfia, mely sohasem volt korlátozva természetes fejlődésében, a szépség és elegancia utánozhatatlan tökélyére emelkedett, amelyet semmiféle más írás, még az annyira festői kínai írás sem volt képes elérni.

LUGASY PÉTER.