

Életútja mára már hihetetlen, mégis igaz volt. És muszáj az ő csodájára gondolni a mai szegény és vidéki fiatalok kilátástalan jövőjén keseregve. Most nem a merészség a fontos, hanem a felkészültség, szerencse, alkalmazkodás. Behozhatatlan előny a kiváló, leginkább fővárosi középiskola, az értelmiségi család dinasztikus szellemi légköre, kellő anyagi biztosítékkal. A mai Szirtes Ádámok tizennyolc-húszévesen azt sem tudják, mire van tehetségük, el sem merik képzelni, mi lehetne belőlük. Talán nem is hallottak erről a nagy színészeiről.

Agh István

SZATURNUSZ FIAIRÓL UDVARIASAN

Martin Warnke: *Udvari művészek.*

A modern művész élettörténeléhez

Fordította: Havas Lujza

Enciklopédia Kiadó, 1998. 377 oldal, 2500 Ft

„A kötetet joggal nevezhetjük az első nemcsak esszészerű, de adatokkal gondosan alátámasztott, tehát érvényességét sokáig megőrző tanulmánynak a modern művészet élettörténeléből” – állapítja meg a kötet hátsó borítójára nyomott fülszöveg. Jogvitába bocsátkozni nem kívánva, a közvetlenül alatta található vonalkódot és árjelzést indokolni hivatott, a vásárlót majdnem kétségbeesett marketing-masszázsban részesítő s számára minden vélt előnyt (emészthetőséget, mégis hitelességet, értékállóságot – hát már tényleg itt tartunk?) kilátásba helyező szövegből csak a bajnoki elsőséget bátorzkodnánk kétségbe vonni. Mintha volna valamelyes *déjà vu* érzésünk – utoljára csak Robert és Margot Wittkower *A SZATURNUSZ JEGYÉBEN* című könyvére (Osiris Könyvtár, 1996) emlékezve. Nem minden ok nélkül. Martin Warnke magyarul viszonylag gyorsan megjelent (az eredeti 1985-ből való) új kötete ugyanis részben hasonló kérdéssel, a modern művésztípus definíciójával foglalkozik, mint a Wittkower páré, azonos történelmi időszakban, ugyanolyan anyag, az frott források interpretációja alapján.

Van a kötetben közvetlen utalás is Wittko-

wer munkájára: míg ő (ikonológiai, az archetipikus szimbolikus formákra kihegyezett figyelmének megfelelően) a különbségeket „...egy újfajta, sötét és szaturnikus jellegű művészi felfogás megnyilvánulásaként értelmezi...”, a szociológiára hajló Warnke azt mondja: „Én inkább afelé hajlok, hogy a címetek bizonyos előszereleteivel magyarázom ezeket a jelenségeket.” (114.) Némi malíciával: művész és közönsége konfliktusának vizsgálata során Warnkétől nem idegen a viktimológia nézőpontja, azt is vizsgálja, mit okoz a megbízás, támogatás adott történelmi formája. Csak németül lenne értelme a (persze, már Sandrart által elsütött, l.: 86.) szójátéknak: a szerző műfaja a *Gunstgeschichte*. Ebbeli igyekezetében Antal Frigyes személye révén magyar vonatkozású módszertani kérdésekben is kötelességszerűen állást foglal. A (firenzei) kapitalizmus első krízisével kapcsolatban az Antal nyomán Millard Meiss által kezdeményezett vita végeredményét idézi (28.). Eszerint a firenzei alsó középosztály nem retrográd, udvari igényekhez csatlakozott, a progresszív realizmus eszméit megtagadva, hanem bárdolatlan úgyszólván éppen hogy udvarképtelen művészetet pártolt. Ez a két utalás meglehetősen pontosan jellemzi Warnke módszertani álláspontját és forrásértelmezése józanságát. Meiss követője abban is, hogy szociológiája mentes Antalnak (a maga nemében és idejében zseniális, a művészettörténeti gondolkodásra kovácsként ható) alatt/felépítmény automatizmusától, s a felvilágosodás óta uralkodó közvélemény iránti konformizmustól. Eszerint Mozart éppúgy szabadságharcot vívott a salzburgi hercegérsek ellen, amint az ő és Beaumarchais Figarója a kamarási (s a Susanne-ra váró „belső titkos tanácsosi”) státus kötelmeivel szemben. Schiller *ÖRÖMÓDÁ*-jában a *Mode* (magyarok is visszhangozzák: a „módi”), az udvari etikett megosztó crejét győzi le az isteni szikra. Most Warnke azt állítja és bizonyítja, hogy nem a városi levegő tesz szabaddá, hanem az udvari. Utalásai, ha rendszeres formában nem is, mégis túlterjednek a választott időrendi határon, a francia forradalom táján, és sejtetik, hogy bizony, napjaink művésze sem veti meg az udvari eredetű, de köztársaságokban is osztogatott elismerést (cím, rendjel, az érény kézzelfogható jutalma formájában). Csak azt sajnálhatjuk, hogy a váltás legnagyobb udvari művésze és egyben

legnagyobb republikánusa, Goya még a névmutatóban sem szerepel.

Öröm regisztrálni, hogy e tárgy körben a magyar olvasó immár több könyvet is forgathat, különböző véleményeket vehet össze egymással, és gazdag dokumentumanyagot tanulmányozhat (nemegyszer ugyanazokat a forráshelyeket más-más olvasatban is). Talán csak egy igazi hiány marad eközben: a kultúrtörténeti művészettörténet-írás klasszikus műve, amelyben a „*Kunstgeschichte nach Aufgaben*” feladata megfogalmazódik, Jacob Burckhardtól a *GESCHICHTE DER RENAISSANCE IN ITALIEN* (1867). AZ OLASZ RENAISSANCE MŰVELTSÉGE (1860) sikeres, Elek Artúr-féle fordítása (legutóbb: A RENESZÁNSZ ITÁLÁBAN címmel: 1978) ugyanis nálunk szinte egykönyves szerzővé varázsolta Burckhardtot. A forrásszemelvények ugyancsak felkeltik az érdeklődést e szövegek magyar fordítása (s a kiragadott mondatok különböző értelmezései egy, az éppen adott kontextustól független, az eredeti összefüggést szem előtt tartó értelmezés) iránt; de a teljes régi művészeti irodalom magyarul való megszólaltatása reálisán aligha várható el.

Bármily nagy öröm is több, elsődlegesen a forrásértelmezésre épülő művészettörténeti könyv hozzáférhetővé válása, az örömben üröm is vegyül. Ugyanis a művészettörténeti irodalomnak csak egyik, viszonylag ritkább műfajáról van szó. E művekből nagyszerűen meg lehet tanulni művelten csevegni a művészetről és a művészetről anélkül, hogy valójában tudatára ébrednének: nem a művészetről, hanem a művészet fölött (ez itt nem germanizmus!) beszélünk. Félek, hogy az egyoldalúság oka: a művészettörténet egyéb műfajai, például a művészmonográfiák, rendkívül költségesek, mert reprodukcióigényesek. Így a fent jelzett bőség, sajnos, tökehiány jele is: lassan mindent magyarra fordítanak, ami nem igényel igényes illusztrálást. Warnke e tekintetben ideális szerző, hiszen külön megköszönte kiadójának, „*mert engedett csökönyös kívánságomnak, hogy illusztrációk nélkül jelentesse meg a művet*” (8.). Felhívás keringőrel

De félre a fanyalgással! Az udvari művészetről szóló könyv a magyar nyelvű művészettörténeti irodalomnak (és nemcsak a művészettörténetinek, hanem minden bizonnyal a művelődéstörténetinek, irodalom- és zene-történetinek is) nagy nyeresége, amely hite-

les bepillantást ad a modern művészettörténet-írás problematikájába és módszereibe. Fejlődéstörténet is, különösen árnyalt rajza a reneszánsz művész problematikájának, és szellemes definíciója az avantgarde-szerű jelenségként induló reneszánsz korstílussá válásának a Medici-művészetpolitika intencióiból (58. skk.). Emellett szinte enciklopédikus igényű áttekintés az udvari művész-státus nyújtotta szellemi, anyagi és társadalmi előnyökről, a művész és a művészet funkcióiról. Ne feledjük: egyben bizonyos mértékig a modern művészettörténet előtörténete is, hiszen nemcsak az udvarokban alakult ki a műértés és -gyűjtés megannyi formája, hanem ugyancsak udvari alkalmazásban (például titkárként, könyvtárosként, antikváriusként) találjuk az első „laikus”, nem művészi képzettségű hivatásos régiségbúvárokat is.

Martin Warnke (1937) a művészet társadalomtörténetének mestere, annak a német művészettörténész-generációnak prominens képviselője, amely az 1960-as években, első sorban a frankfurti iskolában (Horkheimer, Adorno körében, részben Gadamer recepcióesztétikai megközelítésmódjának hatása alatt s mindenekelőtt Walter Benjamin bűvöletében) megértéssel és az előfutároknak kijáró tisztelettel kezelte Antal Frigyesnek s nem utolsósorban Arnold Hausernek a hagyatékát és kérdésfeltevéseit. Ennek az érdeklődésnek akkor, az izgatott 1968-as évben generációs vízvonalstóljellege volt: 1968-ban az *Ulmer Verein* mindenekelőtt a művészettörténész tanársegédek érdekképviseleteként alakult meg. 1970-ben, a kölni német művészettörténeti kongresszuson vitték kenyértörésre a dolgot; mindenekelőtt az *establishment*-hez tartozó szaktekintélyek nyelvezetében, stílusában mutatva rá a pátosszal leplezett művészetpolitikai-ideológiai intenciókra. Élesen fordultak „*a közép elvesztésén*” (Hans Sedlmayr) krokodilkönyveket hullató konzervatívizmus ellen, cselekvésükben az „élcsapat”-jelleg, ízlésükben ugyanazt: az avantgardeot igenelve. Warnke kritikáját kölni referátumának címe jellemzi legjobban: A MŰALKOTÁS A TUDOMÁNY ÉS A VILÁGNÉZET KÖZÖTT. Hamarosan, 1973-ban külön orgánuma is lett ennek a mozgalmyszerűen fellépő csoportosulásnak: a *Kritische Berichte*. Martin Warnke mindmáig megőrizte eleven érdeklődését a művészetnek társadalmi konfliktu-

sok médiumaként játszott szerepe iránt (BILDERSTURM, 1973), s az udvari művészekről szóló könyvének anyagából elválasztott, a középkori építészeti szociológiájával foglalkozó művének kétértelmű posztt felidéző címadásával (BAU UND ÜBERBAU. SOZIOLOGIE DER MITTELALTERLICHEN ARCHITEKTUR NACH DEN SCHRIFTQUELLEN, 1976) is utalt a történelmi materialista kérdésfeltevés élő realitására. Máig a művészettörténeti módszer önmagán túlmutató eszmei jelentőségének egyik legtudatosabb hirdetője.

Az UDVARI MŰVÉSZEK igazi jelentősége nem egyedül az udvari művészeti szféra belső – szó szerint *familiáris* – világának leírásában áll, hanem még inkább abban, ahogyan az udvart magát is, a művészetet is a társadalmi kommunikáció kontextusában mutatja be. Elvi jelentőségű – és segít rendet tenni a mindig is létező uralkodói udvarok s az általuk alkalomadtán produkált, igényelt vagy használt művészi reprezentáció megítélésében – az udvari művészet tulajdonképpeni fogalmának meghatározása. A döntő definíciót az első rész címe tartalmazza: MŰVÉSZEK A VÁROS ÉS AZ UDVAR KÖZÖTT. Ebben az értelemben udvari művészetről nincs értelme beszélni a XIII. század közepe előtt, amikor az udvari famíliába bevett „királyi” festők, építészek először jelentkeznek mind Angliában, mind Franciaországban. Mert – s a kommunikációnak ez a dinamizmusa Warnke udvari művészetképének a leglényesebb eleme –: „Az udvar maga feszültségekben gazdag képlet, ahol fejedelmek és hercegek, kegyencek és miniszterek, polgári tanácsosok és nemesi komornyikok, asszonyok és parvenüek, törpék, bolondok és kézművesek kölcsönösen hatással vannak egymásra; az udvar a társadalmi csereforgalom helye...” (12.) Ennek a városi székhelyet és a reprezentációban „úrhatnám” polgári közreműködőket feltételező udvari környezetnek az elképzelése sokban emlékeztet Victor Hugónak a polgárkirályság viszonyait a középkorba visszavetítő nagy történelmi tablójára, amelynek szerves díszlete és főszereplője is A PÁRIZSI NOTRE-DAME. Művészettörténeti családfája ugyanide nyúlik vissza, különösen az építész-restaurátor-enciklopédiaszerző Viollette-Duchöz, aki Fülöp Ágosttól számította a klasszikus gótikus katedrálisok racionalizmusában kifejezésére találó *esprit laïque* korszakát.

„Mindaddig – Warnke szerint is, a Viollette-Duc-féle *esprit monastique* szakaszában – elsősorban a kolostori műhelyek álltak az udvarok rendelkezésére, hogy alkalomszerű és mobil művészeti igényeiket kielégítsék.” (17.) Ezen a ponton bukkanunk a definíció legproblematisabb elemére. Mert Warnke az udvari művészet fogalmát – nem utolsósorban modern művészeti érdeklődése következtében – tulajdonképpen visszamenőlegesen határozza meg, az *ancien régime* struktúráinak szempontjából. Félreismerhetetlen az is, hogy legfontosabb metodikai támaszára Norbert Elias modell-szerű, XIV. Lajos udvarára koncentrált elemzésében (DIE HÖFISCHE GESELLSCHAFT, 1969) talált. E struktúra bizonyult tehát visszakövethetőnek a Capeting-dinasztia központosításának, a királyi auktóritás általánosan elismert és követett XIII. századi mintaképének idejéig.

Civilizációs modell ez (a szóban a város: *civitas* és polgár: *civis* jelentése egyaránt benne rejlik), sőt *urbánus*, nagy-, illetve fővárosi, illetve *metropolitanus*. Ezek a jelentéstartalmak vetik fel a legkomolyabb problémákat. Ugyanis tagadhatatlan, hogy ezek a jelentéstartalmak és igények korábban is léteztek, rendszerint az ókori *urbs* és *metropolis*, Róma örökségként. Konstantinápoly, Róma, Aachen, a megannyi középkor és újkor második vagy harmadik Róma ez örökség értelmében tartott igényt a maga központ rangjára. Másként megfogalmazva: ha az udvari művész korszaka csak a XIII. században kezdődik, lehetséges-e, hogy udvari művészet előbb is volt? Nyilvánvaló, hogy udvar és udvari társadalom között is különbséget kell tennünk, amint nemcsak pongyola szóhasználattal beszélünk például Karoling-kori „udvari iskoláról” és más udvari művészeti alakulatokról is a korábbi középkorban, hanem a reprezentációs formák töretlen kontinuitása (illetve az úgynevezett „reneszánsz” vagy – Percy Ernst Schramm és Erwin Panofsky distinkciója szerint – „renovációs” jelenségek) értelmében.

Az udvari művészet ilyen értelemben vett kontinuitása azonban már nem kifejezetten szociológiai, erősebben stiláris, illetve ikonológiai kérdés. Nem véletlen, hogy éppen e téren mutatkoznak Warnke módszerének korlátai. Igaz-e például, hogy csak IV. Károlytal, „a császár franciaországi neveltetése és francia ki-

rálylánnyal kötött házassága” következményeképp jött létre „most első ízben a császári udvarban is” udvari művészet (34.)? (Robert Suckale mindenesetre az egy generációval korábbi Wittelsbach családbeli vetélytársnak, Bajor Lajosnak ítéli ezt az elsőbbséget: DIE HOFKUNST KAISER LUDWIGS DES BAYERN, 1993.) A személyes motívumok a döntők, vagy a császári rangnak megfelelő Nagy Károly-követés, amely egyébként a Capetingek (majd a Valois-k) udvari művészetének is fontos mozgatója? Lapos vulgaritás (és különböző ikonográfiai típusok összemosása) rejlik egy másik megállapításban is, mely szerint „a középkori trónkép átalakulása révén kifejlődött az élő fejedelem köré összegyűlt udvari család megjelenítésének műfaja is” (125.). Ha így volna, Kopasz Károly IX. századi portréit későbbi szociális formációk zseniális megsejtéseiként tarthatnánk nyilván. Aligha hihető, hogy „Az udvari családjá körében időző és annak tanácsai alapján döntéseket hozó fejedelem képe ellentéte a középkorban szokásos, magányosan trónoló és testőrzőitől körülvevett fejedelemképnek” (uo.), ugyanis különböző, egymással párhuzamos tradícióval rendelkező ábrázolási típusokról van szó. Ha így tekintjük az udvari művész feladatát, bizony, nem kis nehézségre bukkanunk: ha igaz, hogy az udvarban megbecsülésre, tekintélyre, nagy feladatokra számíthatnak, igaz viszont az is, hogy ezért az eredetiség és a reprezentatív konvenció közötti őrlődéssel kellett fizetniük.

Warnke mindenekelőtt az udvar nyújtotta legfontosabb előnyt: az értelmiségiként való elismertetés esélyét hangsúlyozza, amely a teoretikus irodalom (s az akadémizmus) horatiusi maximájában, az *ut pictura poesis* elvében kapta kifejezését. Petrarca nemcsak tanú és kulcsfontosságú nyilatkozatok feljegyzője ebben, hanem a legfőbb mintakép is. Ami elismerést, rangot és méltatást ő elnyert, éppen annyit követel (vagy remél) magának a magát a költővel egyenrangúnak érző művész is. Az uralkodókkal fesztelenül társalkodó, megnyilvánulásaiban feljegyzésre méltó elmésséget eláruló művész típusa a költő mintaképéhez idomul. Az elismerés legnagyobb foka is, amit Petrarca tudvalevőleg költővé koronázásával nyert el. E ponton válik nyilvánvalóvá, hogy nemcsak a költő és a művész fejezi ki elismertetésének igényeit antik, nemegyszer

anekdotikus eredetű toposzokban: hasonlók, az uralkodói reprezentáció kontinuitásának jegyében, a fejedelmek megnyilvánulásait is irányítják. Őket is kötelezi rangjuk: a nagylelkűség gyakorlására, a kifinomultabb időtöltésekben való gyönyörködésre, a tehetségek fel- és elismerésére. A királytűkrök bőségesen szólnak az uralkodással járó ilyen tenivalókról is. A játék tehát kétoldalú: mindkét félnek szüksége van a másikra ahhoz, hogy szerepének megfelelőhessen.

Petrarca kulcsszerepe nemcsak azért jelentős az udvari művész egész további történetében, mert a kezdetek tanúja, hanem mindenekelőtt azért, mert a művészi alkotás ideális jellegét hangoztatja. Ebbe az összefüggésbe tartozik egy problematikus forráshely értelmezésének kérdése. Vajon Petrarca tényleg azt állítja-e végrendeletében, hogy az ő Giotto-képét csak a művészethez értők (*magistri artium*: esetleg éppen művészek) képesek megbecsülni (30.), vagy azt, hogy ehhez a legmagasabb egyetemi szintű végzettség kell? A kérdés mindenesetre Petrarcanak és az irodalmi petrarkizmusnak az udvari művészetben és az akadémizmusban játszott maradandó szerepét érinti. Két ponton is meghatározó maradt: a művészet gyakorlati és ideális-filozofikus oldalának egységét hangoztatva éppúgy, mint az antikvitás nagyrabecsülésében és tanulmányozásának szorgalmazásában.

Warnke könyvének magyarra fordítása a magyar művészettörténeti irodalomnak nagy nyeresége. Az – nem túl nagyszámú – magyar vonatkozású értesülése kapcsán is. A magyar udvari művészetből érthetően Mátyás király reneszánsz udvari művészetére vonatkozó források, értesülések és bibliográfiai ismeretek dominálnak. Szó esik – sajnos, kevésbé pontos értesülések kapcsán – Nagy Lajosról is: állítólag Magyarországon legkésőbb 1371-től volt királyi festő (35.). A valóságban Károly Róbert ácsmesteréről, Lippai Pálról már 1329-ben szó esik; 1331-ben harmadik felségepecsétjét az akkor már szepesi alvárnagyi tisztséget betöltő Petrus Gallicus de Senis készítte el, s 1326-ban „a király úr festője” volt az a Hertul, akinek fiáról, Miklósról 1352-ben Nagy Lajos adománylevele pontosan olyan, a személyes szolgálatokat elismerő szavakkal emlékezik meg, amilyenek más udvari művé-

szekkel kapcsolatban is hagyományozódtak: „tekintettel hűségére és érdemes szolgálataira, mivel festőművészetével változatos és különböző – minél tetszelősebb, annál kedvesebb – műveket készített és ajánlott fel nekünk, melyekben királyi fenségünk méltán lelhete és lelheti majd gyönyörűségét”. A magyar olvasó jól meg fogja találni majd forrásainak helyét a könyv gondolatmenetében. Jól, de nem könnyen. Ugyanis – már a német kiadásban is – csak művésznévmutató és tárgymutató van, az általános névmutató hiányzik (ami nem nagyon logikus, hiszen egy-egy udvart rendszerint nem a művész, hanem az uralkodó nevében tartunk számon).

A magyar fordítás általában jó és pontos, ami a tárgyat és annak magyar irodalmát tekintve nem csekély teljesítmény. Némi szórászhasogatással, persze, lehet találni egyenetlenségeket. A *valet de chambre* fordítása például hol „komornyik” (szép, veretes, különösen a HYPOLIT, A LAKÁJ szintjén előkelő is), hol „kamarás” (mint rang kifejezőjeként, magunk emellett szavaznánk). A *Comes Palatinus* nem „örgróf” (68.), hanem palotagróf (nálunk strand is). A passau *Fürstbischof* címe nem „hercegprímás”-nak fordítandó, mint később az esztergomi érseké (79.). A „*kamarai festő*” (*Kammermaler*) fordítás (133.) is félrevezető lehet, mert a „kamara” pénzügyigazgatási szerv is (ilyen értelemben legfeljebb a főnác Rousseau lehetne az). A „szoba” szóval a família testi közelségét (vö. *Leibgarde* – testőrség, *Leibarzt*, Ferenc József *Leibfakere* is!) jobban idézné fel a „kamarafestő” (mint kamarazenesz stb.). Hiába, az udvarok címeikkel és rangokkal teli világa számunkra nagyrészt igen távoli már. Továbbá: a *Heiltum* szó nem szentséget (226.), hanem ereklyekincset jelent, ha valaki valamikor *tätig*, nem „*levékeny*” volt (130.), hanem működött akkor. A velencei San Marcóba a Masegne fivérek az ikonosztázis (*Ikonostase*) szobrait faragták, nem „*oltárfalat*” (40.), aminek semmi értelme. Szórakoztató a „*den Bertoldót*” (68.) kettős (és bilingvis) tárgyeset: bennszorult a szövegben a német névelő.

Ezek persze jórészt nem a fordításra, hanem a szerkesztésre vonatkozó kifogások. Amilyen jó a fordítás, annyira összecsapott a szerkesztés. A legnagyobb hiba az, hogy az apró betűs részekben a különböző nyelvű forrásidézetek jórészt lefordíthatlanok maradtak. Ezek kulcsszavait általában értelmezik a

szomszédos szövegrészek, de a mondatok összefüggéseit rendszerint nem. Valamennyinek eredetiben hagyása még elfogadható volna; az semmiképpen sem, hogy hol magyarul, hol eredetiben vannak. (Némi kaján-sággal jegyzi meg a recenziens, kíváncsi, hogyan hangzott volna magyarul a pfalz–neuenburgi herceg 1704-es kifakadásában szereplő szitokszó, a *Plackscheisser* [159.].) Nagy hiba továbbá a manapság terjedő szervilis nagybetűhasználat (lásd például hivatalos levelekben: „Főhatóságunk”, „a Miniszter” stb.): közneveknek tulajdonnévként írása, mint „Művészeti Akadémia” (36.), „Milánói Dóm” (50.), „Birodalmi Gyűlés” (92.). Más az oka az olyan helyesírási képtelenségeknek, mint a „*Boucicaut Mester*” (82.). Ennek az írásmódnak magyarázata az, hogy művésztörténeti terminus technicusról, ún. „szükségnévről” van szó, s a pótlékkal a valódi személynevet akarják helyettesíteni. Pedig a szükségnév nem személyes attribútum, hanem fogalom: különböző stílusjegyek (gyakran változó)almazának jelölője. Azonkívül a Mester (nagybetűvel, mint *Rabboni*) magyarul egyedül Jézus Krisztust illeti meg. Továbbá: nem a mester volt Boucicaut, hanem ez a marsall volt az általa díszített óráskönyv tulajdonosa. Ezért ő tulajdonképpen „Boucicaut marsall óráskönyvének mestere/festője”, vagy rövidebben: a *Boucicaut-mester*. Ezekon kívül is a korrigálandó betűhibáknak, hibás szóelválasztásoknak se szeri, se száma. Szegény János Pešina cseh ékezetes s betűje az alkalmatlan számítógépprogramnak esett áldozatul (220.). Warnke hiába köszönte meg a Dumont Verlagnak, hogy lemondott az illusztrálásról, a budapesti kiadó legalább a borítóra odacsempészte Piero della Francescától Federigo da Montefeltre (aki, ugye, nem volt udvari művész!) profilportréjának részletét. Mindjárt háromszor, ebből egyszer tükörképesen megfordítva, ami azért jó, mert így egyedül képviselheti a feleségével közös diplichont (s ez legalább olyan nagy dolog, mint a Lenin-rendet viselő Lenin-portré).

„*A könyvet a Soros-alapítvány és a Magyar Könyv Alapítvány támogatta*” – méltán és szerencsére, mert jó helyre jutott a támogatás. Most már csak a „Hamari munka sosem jó” alapítványra várunk, hogy támogassa a kijavított második kiadást.