

TÁJÉKOZÓDÁS

SZEMLE

ERDÉLYI GIZELLA: A római kőfaragás és kőszobrászat Magyarországon. Előszó: MÓCSY ANDRÁS. Akadémiai, Bp. 1974. 208 l., 204 kép (Apolló Könyvtár 5.)

Az 1970-ben elhunyt Erdélyi Gizellát a szakmai köztudat évtizedeken át mint a pannoniai művészet legjobb ismerőjét tartotta számon, s tőle várta a provincia olyannyira szükséges művészettörténetének megírását. Tudományunk örök kárára a várt elemző s összefoglaló munka formába öntésére már nem keríthetett sort, hatalmas kéziratos hagyatékából azonban kiválogatható volt egy a magyarországi római kori művészetről szóló könyvhöz készült, többé-kevésbé végleges megfogalmazású anyag: melyet az Apollo-sorozat Gáspár D. szerkesztésében, jegyzeteivel, s képmellékletekkel ellátva most kiadott. A szerkesztő a könyvet kilenc fejezetre tagolta, a Függelékben pedig kisebb fogalmazványtöredékek kaptak helyet. A fejezetek zöme a szepulchrális emlékekkel (sírstülék, medaillonok, szarkofágok, síremlékek, aediculák) ill. ezek plasztikai díszének speciális fajtáival (mitológiai és szimbolikus ábrázolások) foglalkozik, egy további fejezet vallási tárgyú, egy pedig mitológiai témájú egyéb emlékeket tárgyal. A képanyagban fellelhetünk szinte minden, a szövegben szereplő faragványt, miáltal lényegében egy kis plasztikai corpus lehetőségeit élvezhetjük – a fényképek és a reprodukció gyengeségeiből adódó korlátok között. – Az emléktanyag nagyobbik része: az építészeti plasztika, fémművesség, kerámia, falfestészet stb. azonban hiányzik, s így eleve nem számíthatunk tematikailag átfogó munkára. Ezzel szemben a tárgyalt anyag feldolgozása mindenkor részletekbe menő, rendkívüli akribiát tükröző – az egyes darabok ikonográfiai tartalmának s genezisének tekintetében éppúgy, mint az emlékcsoportok összefüggéseit s más csoportokkal való kapcsolatait illetően. Az új részleteredmények (legelsősorban az ikonográfia területén) nagy gazdagsága, az emlékcsoportok precíz és invenciózus leírása és körülhatárolása révén e könyv a pannoniai provinciális régészettel kapcsolatos kutatás számára ugyanúgy nélkülözhetetlenné fog válni, mint Erdélyi Gizella korábbi művei.

Bizonytal nem szorul magyarázatra, hogy e könyvnek a régészeti szakirodalom körébe helyezése nem minőségi, hanem műfaji ítélet. Viszont nem kerülhetjük el, hogy néhány mondatban megindokoljuk, miért nem tekinthetjük egyértelműen e művet egy művészettörténeti munka részének vagy vázlatának. Az okok zömben objektívek, nem a szerző egyéni módszerének, hanem egy sokkal általánosabb helyzetnek tudhatók be. Egy hasznos modern összefoglaló római művészettörténet ezekkel a mondatokkal kezdődik: "die römische Kunst ist das Stiefkind der archäologischen Forschung, immer noch. Daher fehlen die nötigen Grundlagen, auf denen eine Stilgeschichte aufgebaut werden könnte" (H. v. Heintze: Römische Kunst, Stuttgart 1969. 5. l.). Bár vitatható, maradéktalanul jellemzi-e a kutatás állapotát ez a lapidáris ítélet, annyi mindegyre igaz, hogy amint a provinciák (kivéve természetesen a hellenisztikus alapvetésűeket) művészetéről van szó, a művészetelméleti bizonytalanság teljes. Az import és a helyi őslakosság "művészeti termelése" közötti viszony megítélése tetszés szerinti. A két művészeti tartomány összekapcsolásában vagy szembeállításában etnikai, politikai, társadalmi, gazdasági, kronológiai kritériumok, a romanizáció fogalmát és adott egyedi formáját illető eltérő felfogások szertelenül keverednek. A legtöbb zavart okozó probléma kétségkívül az emléktanyag minőségének megítélése. A helyi őslakossághoz köthető emlékek (eltekintve a kelta hatást továbbvivő daraboktól) minél kevésbé "romanizáltak", annál inkább csábítják a kutatót arra, hogy egyfajta népművészet körébe utalja őket, ami azzal jár, hogy az alkotásokat létrehozó igény komplex vizsgálata elől könnyedén ki lehet térni. A stíluskritikai mérce végső soron mindig csak a római városi művészet lehet (vagy az, ami belőle az import útján a provinciába kisugárzik), márpedig ha következetesen ragasz-

dokunk e mércéhez, bármely provincia emlékanyaga két, mereven elváló csoportra oszlik. A Rómát reprezentáló anyagra érvényes vizsgálati módszereket nem lehet a másik csoportra, a "Provinzkunst"-ra átvinni – ily módon ennek emlékanyaga csakis mint régészeti emlékeanyag közelíthető meg. Hasonlóan zavaró tényező adódik az utóbbi csoport anyagának sokszor bizonytalan keletkezéséből is – sosem lehetünk bizonyosak, vajon valóság-e a fejlődési vagy változási tendenciák, melyeket az emlékeanyagba belelátunk, vajon valóban kitapintható-e a művészeti romanizáció hiteles folyamata. Sokan keresik a kiutat az elvi nehézségek elől egyfajta izléstörténeti attitűdben: "Pannoniai művészet nem volt, a művészi igénytelenség alkotások egyetlen esetében sem lépik túl az átvétel, az utánzás színvonalát, és a művészettörténeti értékelés legfeljebb a mintakép többé vagy kevésbé hű másolását regisztrálhatja...", de, történeti szempontból nézve, "... a megrendelők ... igényeit ez a művészet elégitette ki... és számunkra az adott színvonal tükrözi az izlés, az esztétikai igényesség és a művészettel szemben támasztott pannoniai igények valóságos színvonalát". (Tóth I.: A rómaiak Magyarországon. Budapest 1975. 89-9. l.) Ugy tűnik, Erdélyi Gizella a kiutat – sajnos, nem tudhatjuk, mennyire elhatározott módon – a régészeti módszer általános érvényű alkalmazásában látta. Elsőrendű törekvése az egyes emlékek egzakt megfogalmazható tartalmának rögzítése volt. Bár az egyes darabok esztétikai minőségére vonatkozó ítélete legtöbbször közvetve kiderül, előtérbe sohasem lép egy olyan stíluskritikai elemzés, melynek révén tisztán láthatnánk: miképpen rétegződött a pannoniai művészet, hol kell meghúznunk azokat a határokat, amelyek szerint elválaszthatók egymástól az alapvetően különböző igények eredményeképpen létrejött faragványok – amelyeknek egyik tartományát fenn kell tartanunk a par excellence művészettörténeti elemzés számára, míg másik tartományát komplex régészeti módszerrel kell megvizsgálni. Komplex régészeti módszerrel pedig a helyi bennszülött elem hagyományrendszerének, "műtárgyipara" szervezetének, a romanizáció konkrét lehetőségeinek és hatásainak elemzését, mintakönyvek elvi rekonstrukcióját stb. stb. kell érteni. A teljes provincia teljes emlékeanyagát vizsgálatakor viszont a régészeti elemzés csak előmunkálat. De az ez után következő munkálatokat, mint fent az általános helyzetre utaló megjegyzésekből is kitérünk, nem kérhetjük számon az ismertetett könyvtől. Jövendő nemzedékektől kell remélnünk, hogy az Erdélyi Gizella által lerakott alapokat felhasználva megkísérik megírni a római kori magyarországi művészet történetét.

Török László

Középkori kutatóink kritikus kérdései. Szerk. HGRVÁTH JÁNOS és SZÉKELY GYÖRGY.
 Bev. SZÉKELY GYÖRGY. Akadémiai, Bp. 1964. 384. l., ill., 19 tábla
 (Memoria saeculorum Hungariae I.)

Az MTA Középkori Munkabizottsága által indított új sorozat első kötete a középkor különböző tudományágainak képviselőit szólaltatta meg, néhány fontos középkori forrásunk sokoldalú interpretálása céljából.

A kötetből ezuttal Karsai Géza: Ki volt Anonymus? (Az Anonymus-gesta kézírata, szövegkritikája tartalmi és nyelvi problémái, különös tekintettel a palimpszeszt-szövegek fotótechnikai kérdésére) c. tanulmányához szólunk hozzá művészettörténeti szempontból.

A kódex P betűjére jellemző ornamentális, természetből merített formákat alig utánzó motívumkincs Európa valamennyi olyan országában feltűnik, ahol ezidőtájt a francia íráskultúra hatott. Ez az iniciálétípus független a szöveg tartalmától és a scriptorium jellegétől is, tehát megjelenését nem lehet dominikánus vagy ferences rendi sajátosságként értékelni.

Már a betűtörzset körülfogó és abból elágazó diszitmény motívumkincsét képező, stilizált, csipkés szélű levelek, a palmetta, a kacsakaringós indák széles körű elterjedtsége arra figyelmeztet, hogy az iniciálé ornamentikájában ne keressünk semmiféle jelentést.

Ha a P betű dizeihez a szimbolika felől közeledünk, akkor is hasonló megállapításhoz jutunk. A keresztény ábrázoló művészetek szimbólumai általában a tárgyi valóság elemeiből alakultak ki. A valóság is létező tárgyak különféle interpretációk, teológiai spekulációk segítségével nyertek valóságos formájuktól eltérő rejtett értelmet és válhattak jellé, attributummá, szimbólummá. Jelentésüket bizonyos összefüggések tették érthetővé. Egy recenzió keretében nem foglalkozhatunk részletesebben a szimbolika kérdésével. Annyi azonban így is megállapítható, hogy ha Szent Domonkos életrajzában szerepeltek is különböző tárgyak, pl. lilium, könyv stb., ezek megjelenhettek a szent ábrázolásain. Egy tonzurás, domonkosok öltözetét viselő, liliumot és könyvet tartó szerzetes alakjára mondhatjuk azt, hogy ez Szent Domonkos. Azt azonban nehéz elképzelnünk,

hogyan ezek a jelképek önmagukban vagy csoportosan Domonkosra utalnának, de arra sem gondolhatunk, hogy ezek a tárgyak az ornamentika irányába absztrahálódtak volna és valamilyen összetett, kevesek számára érthető jelentéstartalom hordozói lennének. Az Anonymus-kódex P iniciáléja tehát művészettörténi szempontból nem több, mint egy 14. századi közepes kvalitású díszbetű.

A fotótechnikai uton előhozott vonalak rekonstrukciója és értelmezése nem lehet a művészettörténet feladata.

Wehli Tünde

BÓNA ISTVÁN: A középkor hajnala. A gepidák és a langobardok a Kárpát-medencében. Corvina, Bp. 1974. 103 l., 21 ill., 81 kép (Hereditas)

A kötet a népvándorlás kor századaiból a gepidák és langobardok néhány évtizedes pannóniai történetével és kultúrájával ismerteti meg. Bóna igen nehéz feladatot vállalt a mai ember szemétől, látáskultúrájától igen távoleső emlékananyag bemutatásakor. Anyagát úgy hozta közel a mai nézőhöz, hogy minden tárgyat a funkciójában mutatott be. Ez a feldolgozásmód didaktikailag nagyon helyeselhető, csupán azt kifogásolhatjuk, hogy talán éppen e bemutatásmód következtében az emlékek művészi értékelése és a művészet bemutatása kissé elsikkadt. Bóna feldolgozásmódjára jellemző, hogy a régészeti anyagot és a korral foglalkozó különböző tudományágak eredményeit állandóan konfrontálja. A helyi emlékeket a külföldi analógiák bemutatásával és azok irodalmának méltatásával együtt ismerteti. Így a 6. századot kevésbé ismerő olvasó számára is nyilvánvaló, hogy a pannóniai régészeti anyag e feldolgozása nemcsak más tudományágak eredményeit támasztotta alá, hanem gyakran oszlatott el téves nézeteket is az újabb feltárások és értékelések segítségével (pl. sasfejes díszcsatok, hegykői maszkos fibulák).

Érdekes – szülkebb szakmai körökben talán érthetőbb – a szerzőnek az az észrevétele, hogy a langobard női ékszerek gazdagsága a nyakban viselt, nők számára szinte kötelező gyöngy szegényességével, egyszerűségével fordított arányban áll. Szívesen olvastuk volna az erre vonatkozó ismereteket vagy hipotéziseket is.

WT

LÁSZLÓ GYULA: Vértesszőlőstől Pusztaszerig. Élet a Kárpát-medencében a magyar államalapításig. Gondolat, Bp. 1974. 276 l., ill.

A szerző a cimben megjelölt időhatárok közötti korszak és geográfiai terület történetét dolgozta fel, főként a régészet szempontjából. A könyv tudományos ismeretterjesztés céljából íródott. László Gyula azonban elszakad a műfaj iratlan szabályaitól, mert nem a kikristályosodott, gyökeret eresztett véleményeket foglalja össze népszerűsítő formában, hanem a folyton tépelődő tudás szinte írás közben is formálódó gondolataiba enged betekinteni. Ez a könyv erénye. Ugyanakkor, ez a feldolgozási mód nem ad elég lehetőséget arra, hogy a hazai középkor régészetének, történetének olyan fontos kérdéseire, mint a honfoglalásra vonatkozó elmélet, a nagyszentmiklósi kincs problematikája vagy a László legenda sajátos ábrázolásainak eredete, szakmai közvéleményt is kielégítő magyarázat adjon. Ebből következik, hogy a kettős honfoglalás kérdésében a késő-avar lakosság és Árpád magyarjainak találkozása tekintetében nem győzi meg László Gyula az olvasót. Igen szoros kapcsolatot lát a késő-avar társadalom és Géza fejedelemsége illetve Szent István állama között, a 896 körüli, Árpádhoz kapcsolódó honfoglalás ténye és jelentősége kissé elmosódik. Nem eléggé meggyőző az un. Attília kincs rovársításos, pogány társadalomhoz kötődő rétegének a keresztény államot reprezentáló pénzveréssel és egyházi művészettel való összevetése sem. A László legenda középkori falfestészeti ábrázolásainak kétségkívül feltűnnek olyan motívumok, melyekre a nyugati művészet nem ad magyarázatot, a keleti analógiák térbeli és időbeli távolságát a szerzőnek azonban szülkítenie kellett volna. László Gyula köteté színesen, jól megírt mű. A felvetett problémák azonban olyan fajsúlyiak, hogy megoldásukat, elbírálásukat csak tudományos cikksorozatok, szakmai viták dönthetik el.

WT

Scheiber Sándor tanulmánykötete nemcsak a néprajzosok és kulturtörténészek számára elengedhetetlen kézikönyv, hanem a művészettörténészek számára is. Igen sok kiegészítő adattal szolgál ugyanis mindazoknak, akiknek munkája valamilyen szálon kötődik a Bibliához. S mivel a képzőművészetnek legalább két évezrednyi idő óta forrása, alapanyaga a Biblia – még a 20. századi művészek jó része is visszanyul példázatokért, szimbolikus figurákért – valójában bármelyik korral foglalkozó művészettörténész találhat segédanyagot kutatásaihoz a rendkívüli anyag-gazdaságu tanulmánygyűjteményben.

Csak néhány példát illusztrációként: Scheiber Sándor összegyűjtötte a Káin és Ábel áldozati füstjéről szóló legenda képzőművészeti megjelenését, hogy bizonyítsa a legenda népszerűségét és elterjedtségét földrajzi határookra való tekintet nélkül. (I. 60. l.) 29 példát elemez, ír le a 12. századi pécsi székesegyház altéplomába vezető lejárati oldalfalak domborművétől egy 1770-beli kétnyelvű Biblia egészlapon illusztrációjáig. A pécsi székesegyház 12. századi domborművei között szereplő fakitépő Sámson forrását és párhuzamait keresi, mivel a bibliában ilyen jellegű erőpróba nem fordult elő, s ilyen zsidó vagy keresztény legenda nincs. Őt Sámson relief illetve freskó elemzése során végkövetkeztetése: "Sámson Jézus egyik őtestamentumi előképe." (I. 101. l.) Egy apokrif legenda utóéletét vizsgálva (Dánielnek Isten eledelét vivő Habakuk, akit egy angyal szállított hajánál fogva) keresztény szarkofágokat, egy katalán Biblia-illusztrációt, az 1300 körüli Biblia Paperumot és a keresztény szimbolika 14-15. századi termékeit említi.

Scheiber sokat foglalkozik Biblia-illusztrációkkal (igen jelentősnek tűnik a Varsói Zsidó Történeti Intézetben található héber és olasz feliratu reneszánsz Biblia) és héber kódexek illusztrációival.

Szöveg közti utalásokból és a Kaufmann-gyűjteményből származó illusztrációkból kiderül, hogy a 20. századi művészet igen sok jeles képviselője táplálkozik a zsidó folklorból és ábrázolásmódbeli, szemléletbeli rokonság is van a szürrealisztikus festők és pl. a Haggada képanyaga között.

A könyvben szereplő tudományos apparátus önmagában is forrásul szolgálhat további tudományos kutatásokhoz. A szerző munkásságának bibliográfiáját, 1142 publikáció címét átnézve fel kell figyelni arra, hogy jelentékeny számu írás része a magyar művészettörténeti irodalomnak is (pl. a "Markus Donath nyitrai illusztrátor egy további műve" című). A könyv rendkívüli adatgyűjtő, közlő értékén túl további kutatásokra sarkall – és ez a legnagyobb érdeme. Tárgyilagos, tudós elemzései mögött meghúzódik a szemrehányás: a magyar művészettörténet még adós a magyarországi zsidóság képzőművészeti emlékeinek feldolgozásával, nincs monográfia sem a zsinagógákról, sem a kézikönyvek, imádságos könyvek, kódexek, haggadák stb. illusztrációiról, és legfőként hiányzik annak elemzése, hogy milyen volt a kölcsönhatás az évszázadok óta itt élő zsidóság művészete és a magyar művészet között.

S. Nagy Katalin

GENTHON ISTVÁN: Magyarország művészeti emlékei. Bev. DERCSENYI DEZSŐ.
Corvina, Bp. 1974. XX + 474 l., 352 kép, ill., 2 térkép

Az olvasó a magyarországi műemlékek reprezentatív válogatását kapja, ha kezébe veszi a Corvina Kiadó gondozásában nemrég megjelent kiadványt. Genthon István a kötet kiadásakor már öt éve halott. Hogy a válogatás mégis az ő neve alatt jelent meg, az már a művészettörténész lassan fogalomává váló kutatómunkája előtti tiszteletadás. Genthon István két, életében megjelent hasonló jellegű munkája, az un. "kistopográfia" (Magyarország műemlékei, Bp. 1951.) és a "háromkötetes" (Magyarország művészeti emlékei. Bp. 1959., II. 1961., III. 1961., Zakariás G. Sándorral) uttörő jellegű munka a magyar művészettörténetírásban, de a nemzetközi irodalomban is ritka, stálán talán Georg Dehio 19. század végén, 20. század elején végzett gyűjtőmunkájához hasonlítható. Genthon a meglevő szakirodalom alapján, s ahol ez nem volt, saját gyűjtőmunkával, egyedül állította össze a magyarországi műemlékek első topográfiáját (több mint 1500 helységet maga járt be) – akárcsak Dehio a Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler készítésekor –, megalapozva ezzel a további kutatómunkát (Magyarország Műemléki Topográfiája). Dehio neve a német műemléki kézikönyvek ujjabb és ujjabb, bővített, átdolgozott kiadásainak fémjelzője lett – nálunk Genthon István munkásságát illeti az utódok hasonló megbecsülése.

A most megjelent kötet elsősorban a Genthon-féle gyűjtés anyagát használja fel, koncepciója azonban már nem tőle származik. Maga a cím többet sejtet, nem felel meg a genthoni fogalmaknak: a Corvina-kötet, mely csak műemlékeket ismertet, Genthon háromkötetes művének címét viseli,

amit a szerző annak megjelenésekor azért választott, mert a muzeumok anyagát is tárgyalta, ami a csupán műemlékkel foglalkozó első kiadásból kimaradt. A kiadó a Deutsche Kunstdenkmäler sorozat mintájára készítette elő a harmadik Genthon-kiadást, átvéve a német sorozat erőnyeit és hibáit egyaránt. Így a kiadó által megadott szempontok szerint és terjedelemben írta meg a könyv bevezetőjét Dercsényi Dezső, akire ezáltal az a feladat hárult, hogy néhány oldalon – a Magyarországon fennmaradt emlékek alapján! – foglalja össze a magyar művészettörténetet az érdeklődők és külföldi szakemberek számára is (a Corvina Kiadó egyidejűleg német nyelven is kiadta a könyvet). A kötet főleg a műemléki felvételekkel akar érdeklődést kelteni, elsősorban szép képes-könyvet kap az olvasó (az első Genthon-kiadás képek nélkül jelent meg), a válogatás arányaiban megfelel a ma Magyarországon meglévő emlékhagyománynak. A 352 felvételt (Dobos Lajos munkája) követi a műemlékek leírása, amit – Genthon anyagát felhasználva – Dercsényi Dezső gondos munkája egészített ki a tudományos kutatás legújabb eredményeivel. A kiadó a fontosabb műemlékekhez alaprajzokat is készített, ami a két korábbi Genthon-kiadásból hiányzott. A német sorozatnak megfelelően a felvételek és leírások helységei szerinti ABC-rendben követik egymást, végül a műemlékek művészeti korszakoként összeállított jegyzéke zárja a kötetet, elhagyva talán a legfontosabbat: a (legalább tájékoztató jellegű) bibliográfiát, amit minden tovább érdeklődő olvasó és minden külföldi szakember joggal várhat el egy ilyen jellegű kiadványtól.

Lukács Zsuzsa

Utikalauzok

EMBER MÁRIA: Frankfurt am Main. Panoráma, h. n., é. n. (Bp. 1974) 211 l., ill. (Külföldi Utikönyvek), UDVAROS MIKLÓS: New York. Panoráma, h. n., é. n. (Bp. 1974) 354 l., ill. (Külföldi Városkalauzok), KÖVÁGÓ PÁL: Dánia. Panoráma, h. n., é. n. (Bp. 1974) 162 l., ill. (Külföldi Utikönyvek), DERCSÉNYI DEZSŐ – DERCSÉNYI BALÁSZ: Kunstführer durch Ungarn. Corvina h. n., é. n. (Bp. 1974) 280 l., ill.

A Panoráma-kötetek felépítése nagyjából egységes: általános áttekintést adnak a tárgyalt ország vagy város földrajzáról, történelméről, kulturális fejlődéséről, majd egyes "sétákat" ill. "utazásokat" javasolnak, vagyis jól áttekinthető egységekre bontják az illető területet, és ezeken belül részletezik a látnivalókat. Ember Máriának hálás a feladata: sokszor Goethét hívhatja kisérőül. De ettől függetlenül is ő hivatkozik a legtöbbször kulturtörténeti érdekességekre a városnéző séták során. Részletesebben Goethe szülőházát, a Haus zum Römer, a Dómot, a Historisches Museumot, a Museum alter Plastikot és a Städtisches Kunstinstitutot mutatja be (utóbbinál szívesen mellőznénk az "egyik falról Rubens int, másikhoz Rembrandt vonz" típusú "kedvesinálást"). - Udvaros Miklós témája azért érdemelt volna sajátos feldolgozást, mert New York az a város, melyről az utóbbi időben a legtöbb extatikus és ellentmondásos beszámolót olvashatjuk, másrészt, mivel itt nem európai értelemben vett műemlékek nyújtják a fő látnivalót. A város építészetét jellemző fejezetet Kristó Nagy István írta – bemutatva a nevesebb felhőkarcolókat –, s ugyancsak tőle származik a fontosabb muzeumok ismertetése is (a MOMA absztrakt expresszionista, pop és op art gyűjteményével kapcsolatban tulszás a "formalizmus, tévelygés" emlegetése!). A könyv néhány szokatlanul friss hivatkozása (pl. Warhol Chelsea Girls-ére) ellenére sem érzékelteti kelően, hogy New York kb. azt a szerepet tölti be a mai művészeti életben, mint a század elején Párizs. - Noguchi reprodukált köztéri szobra nem pop, hanem minimal art alkotás. - A külföldi utikönyvek közül Kövágó Pálé a legelnagyoltabb (talán mert a kis terjedelem miatt még Dánia legfontosabb emlékeire is csak néhány mondat jutott).

Természetes, hogy a Dercsényi-szerzőpár kötete közelíti meg a legjobban művészi utikalauz-ideálunkat. Mintája a jól bevált francia Guide Michelin lehetett (csakhogy annak formátuma nem túlmeretezett, illusztrációi pedig nem lírai emlékképek, hanem az információk eszközei). Budapestre, környékére és 6 nagyobb tájegységre bontja az ország területét (néhol további bontásokat is alkalmaz), majd betűrendben sorolja a helységeket, az egyes műemlékeket pedig házzszám-pontossággal lokalizálja. Tömör és egzakt műemléki leírásokat ad, a Genthon-topográfia stílusában. Bibliográfiája jó, és tekintettel a külföldi olvasókra, magyar nyelvű munkát csak ott jelöl meg, ahol az elkerülhetetlen. Függelékben sorolja fel a jelentős művészeti gyűjteményeket és korszakok szerint a legfontosabb épületeket – ezt a listát a lapszámokra utalással praktikus mutatóvá lehetett volna alakítani.

b. l.

A vaskos kötet bennünket érdeklő tanulmányai a Balaton-környék építészetével és művészetével foglalkozó fejezetek. Erdeős László és Tőkés György a középítkezések történetét tekinti át, az egyes objektumokat szinte kizárólag funkcionális szempontok szerint elemezve. Balla Tibor a nyaralóépítkezés kérdéseivel foglalkozik, kiindulópontja szociológiai; az üdülési szokások változása. Sági Károly foglalja össze a Balaton-vidék történelmi és régészeti vonatkozásait, majd Gerő László veszi sorra – helységnevek szerinti betűrendben – a legfontosabb műemlékeket (a barokk templomokat nagy számuk miatt csak megemlítve). Mendele Ferenc részletesebben foglalkozik 11 népi műemléki együttessel, Petanovits Katalin a jellegzetes népi művészeti csoportokkal, műfajokkal. Végül Voit Pál "Képzőművészeti alkotások a Balaton környékén" c. írásában jobbra a műemléki enteriőrökben található festmények, szobrok, faragványokat emeli ki. A Balaton környékén dolgozó 19. századi festőket már csak említésre méltatja, a 20. századiak közül pedig kiemeli Egyrt, Kerényit és Borsost. Helyesebb lett volna Gerő és Voit témáját összevonva és alaposabban tárgyalni (bibliográfiái eligazítást egyikük sem ad), a "Képzőművészeti alkotások" cím alatt pedig külön megírni az újabb kori festők és szobrászok Balaton felé orientálódásának történetét. Az amugyis szegényesen illusztrált kötetből teljesen hiányoznak a műemléki fotók, képzőművészeti reprodukciók.

b. l.

KELÉNYI GYÖRGY: Kastélyok, kuriák, villák. Corvina, Bp. 1974. 122 l., 93 kép, 22 szövegközti ábra. (Építészeti hagyományok)

A hazai építészettörténeti kutatások egy elejtett szálának ujjafelvételét kell látnunk e tanulmányban, hisz 1931 óta (Rados Jenő: Magyar kastélyok. Bp. 1931.) hasonló munka nem jelent meg. Minthogy a 45 évvel ezelőtt megjelent mű több szempontból is korszerűtlen, s nem is nagyon hozzáférhető, mindenképpen hasznosnak mondható a sorozat első kötetének megjelenése.

A szerző maga szabta időbeli keretein belül (a 18. sz. elejétől a 19. sz. végéig) tárgyalja a három épülettypus: a kastély, kuria és villa hazai fejlődését. A tanulmány bevezető részén kívül még hét fejezetre oszlik, nevezetesen: Amig a kastély felépül, Barokk kastélyok között, Klasszicizmus, A klasszicizmus utáni időszak kastélyai, A magyar kuriák építésze, Villák, A kastélykert. A felosztás – mely a korábbi hasonló műveknél nem volt meg – de magának a tanulmánynak a címe is kétséget ébreszthet az olvasóban. A szerző azonban megnyugtató módon indokolja, s a későbbiekben ki is fejt, hogy az általa választott három épülettypus együttes vizsgálata a szoros művészeti és formai hatások alapján indokolt és lehetséges.

Az ujjításnak szánt "Amig a kastély felépül" című fejezetben tömör összefoglalást olvashatunk a 18. századi építőgyakorlatról, szervezési kérdésekről, a barokk-kori építető főrangú személyiségek építészettelméleti és szakmai kérdésekben való jártasságáról, eleven reagálásáról az európai stílusáramlatokra.

Kelényi ezután egy jellegzetes magyar barokk kastélyba kalauzolja olvasóját, annak külső, majd belső pontos leírását adja. Plasztikusan érzékelteti az elemzett kastély sajátos magyar jellegzetességeit (pl. alaprajzi elrendezés, homlokzatképzés, lépcsőházak szerényebb megoldása, díszterem és sala terrénak kiemelt szerepe, földszint és emeleti részek közötti funkcionális és kialakításbeli különbségek), természetesen rámutatva a külföldi ellenpéldákra is.

"A klasszicizmus" fejezetben a művészeti ízlés változásaira mutat rá a szerző. A korabeli európai kastélyok anyagának ismeretében merész választóvonalat húz a hazai és európai emléksanyag között, sőt ezeket sokkal jobban különválaszthatónak érzi, mint barokk emlékeink esetében. Adós marad azonban a bizonyító érvekkel, s így fejtegetései kissé megalapozatlannak tűnnek. (Pl. barokk oszloprend továbbélése a klasszicizmus idején. Lépcsőházak egyszerűbb megoldása és az ebből fakadó építészeti feladatok értécsökkenése.)

"A klasszicizmus utáni időszak kastélyai" című fejezetben a szerzőnek szinte minden kutatási előzmény nélkül kellett az általa választott téma alapvonásait meghatározni. Mivel a romantika idejéből a történeti Magyarország területéről a kastély- és kuria-építészet emlékei még korántsem ismertek kellőképpen, ezért kérdéses a szerzőnek az a megállapítása, hogy a romantika a kastély-építészet terén nem alkotott maradandót.

"A magyar kuriák építésze" című fejezetben tömör összefoglalást olvashatunk e jellegzetes magyar épülettypusról, melyet sokáig a népi építészeti emlékek közé soroltak. Az objektumok funkcióját és megjelenési formáját pontosan meghatározó értékelés közelebb viszi az olvasót a sajátosan egyszerű,

de az esztétikai hatást sohasem nélkülöző alkotásokhoz. Lényegében ugyanezt mondhatjuk el a "Villák"-at tárgyaló fejezetről is.

A könyv arányaihoz mérten túl nagy teret szentelt a kastélykert kérdésének. A szerző igyekezett a hazai kertkultúra teljes keresztmetszetét adni, s a külföldi hatásokat is érzékeltetni, rámutatva ezzel, hogy Magyarországon a kastélyépítészet mellett a kertkultúra, mint elengedhetetlen tartozék, magas művészi színvonalat mutatott.

A tömör szöveghez 63 objektumról 93 fénykép illusztráció, valamint képmagyarázó szövegrész kapcsolódik. A szerencsés válogatás és a magas művészi színvonalú fényképanyag sokkal gondosabb képszerkesztést érdemelt volna.

Pusztai László

SZÁNTÓ KONRÁD: A jászberényi ferences templom története (1472-1972).
Ecclesia, h. n. (Pécs) 1974. 215 l., 49 kép

A kötet egyik legimponálóbb erénye az, hogy az építéstörténet valamint a templom hajdani és mai megjelenésének, berendezésének képe a magyarországi és a helyi templomra és kolostorra vonatkozó bőséges, gyakran a szerző által először közzétett forrásokból tárul fel. Helyesen kezeli a szerző a rendelkezésre álló történeti adatokat annyiban, hogy sohasem bocsátkozik spekulációkba, nem értékeli túl forrásait. Az olvasó számára inkább az okoz problémát, hogy a templom építéstörténetére, a templom és kolostor életére vonatkozó adatok és események egymással, sőt gyakran a város és az ország életével is keveredve jelennek meg, az ezek közti eligazodást semmiféle súlypontozás sem segíti elő.

Kétségkívül, ez a könyv nyújtja a templom és rendház ezidáig legterjedelmesebb leírását. A szerző különös gonddal írja le a templom még ma is meglévő és az ujabban feltárt gótikus építészeti részleteit. A pusztai leíráson túl megrajzolja Szántó Konrád a templomnak a magyarországi ferences építészetben belüli helyét is. A középkorival szemben kevésbé megoldott a templom barokk és újabb kori építészeti részleteinek, berendezésének feldolgozása. Teljesen egyforma hely illeti meg itt a most is a templomban levő és a lebontott oltárokat. A jelenleg is meglévő tárgyak részletes leírása, magyarországi művészetben belüli helyének meghatározása pedig jelentősen növelte volna e kiadvány értékét. A templom és a berendezési tárgyak leírása lényegesen értékesebb lenne, ha az oltárok, a szószék stb. közti kvalitásbeli különbség is megfogalmazódott volna e könyv lapjain. Például a név pusztai említésénél jóval nagyobb figyelmet érdemelt volna Hebenstreit József itteni munkássága. Érdeemes lett volna írni a templom - fényképek alapján ítélve - igen értékes ereklyetartóiról, monstranciájáról, keresztjéről is. A templom mai állapotának és berendezési tárgyainak, kincseinek részletesebb feldolgozásával nemcsak a templom krónikáját, hanem a templom látogatásához is jól használható vezetőt kapott volna kézbe az olvasó.

Wehli Tünde

SZIGETI KILIÁN: Régi magyar orgonák - Kőszeg. Zeneműkiadó, Bp. 1974. 113 l., 31 kép

Több évtizedes kutatómunka s nyugat-dunántúli helytörténeti folyóiratokban megjelent részlet-tanulmányok után adta közre Szigeti Kilián egyetlen város orgonáiról és orgonaépítőiről szóló könyvét. Munkája egy összefoglaló magyar orgonatorténét modelljének készülhetett, s mintegy metszetét adja a magyarországi orgonák történetének.

Kőszegen a 16. század végén merült fel először az orgona iránti igény, s a szerző ettől az időtől kezdve kíséri végig a városban készült s az innen szállított orgonák történetét. A kőszegiek előbb Pozsonyban rendelték orgonát, majd a városban orgonaépítő telepedett le, közben bécsi orgonakészítők munkái kerültek a városba, ahol a 18. század második felétől az 1930-as évekig állandóan dolgoztak orgonaépítők, s műveik Nyugat-Dunántul templomaiban ma is megtalálhatók.

A művészettörténész elsősorban az orgona szerkezetét összefogó szekrényre figyel, amely tömegalakításával, díszítésével mindig is egy-egy művészeti korszak építészeti és szobrászati eszközeinek gazdag változatát vonultatta fel, főleg az orgonaszekrény kiképzésére különösen nagy gondot fordított a 17-18. században. Ekkor az orgona tömegében, kialakításában a díszes főoltár ellenpárja, s ide-oda hajló, sokszor tört párkányának hegedűkőn, harsonákon és üstdobokon zenélő angyalai gyakran ott folytatódnak a barokk mennyezetfreskók mennyei zenekarának muzikusaiban.

Az orgona tehát a barokk Gesamtkunstwerk szerves és jelentős szereplője, s ha sípjai is felbugnak, s az orgonaszó betölti a templom egész terét, a látvány szépsége a mai szemlélő számára is a hangzás varázsával válik teljessé.

Az orgona-történet művelőjét, bár kutatásának tárgyát egységben látja, mégis – érthetően – az orgona hangszerként érdekli, tehát az, hogy milyen a szerkezete, hangképe, diszpozíciója, készítődje milyen változatokat épített bele stb. Az orgonatorténet az orgona hangképe alapján különböző jellegzetes dialektusokat határozott meg, s a magyar orgonák a délnémet, osztrák, cseh-morva vidékek dialektusának jellegzetességeit mutatják. Az orgonák nagyobb részének szerkezetét azonban napjainkig átalakították vagy teljesen kicserélték s ez a folyamat ma is tart, így jóval több az eredeti orgonaszekrény, mint az eredeti szerkezetű, diszpozícióju orgona.

Szigeti Kilián szinte mindent tud orgonáiról, amelyeknek történetét igen alapos levéltári kutatások alapján művelődéstörténeti, ipartörténeti, családtörténeti keretekbe ágyazza. Nem egyszer művészettörténeti nézőpontokat is érvényesít s rövid elemzései pl. a községi orgonatervek barokk és klasszicista ellentétpárjairól igen szemléletesek. Bizonyosan hasznos lenne azonban az orgona-történet számára is e szempontok szélesebb alkalmazása. S itt olyan összefüggésre gondolok, mint pl. az orgonaépítő és a szobrász kapcsolata. Az orgonaépítő ugyanis a legtöbbször asztalos is volt, így az orgonaszekrényt s annak építészeti tagozatait is ő készítette, míg a szobrászati díszre (zenélő angyalok, ornamentika, ritkábban domborművek) ő adott megbízást a szobrásznak. A nagy-orgonák reprezentatív kiképzése így kettejük munkájának eredménye, kutatásuk olyan jelentős művészettörténeti tanulságokat adhat, mint amelyet pl. Baranyai Béláné az egyik legnagyobb későreneszánsz orgonánk, a lőcsei Szt. Jakab templom orgonájának esetében. Az igény természetesen ellenkező eljellel is érvényes. A művészettörténeti kutatások során felbukkanó orgona-történeti adatok sem minősülhetnek a művészettörténet tárgyától idegen materiának. Szigeti Kilián könyve, eredményein túl, ehhez is segítséget adhat.

Galavics Géza

TÓTH MELINDA: Árpád kori falfestészet. Akadémiai, Bp. 1974. 191 l., 78 kép
(Művészettörténeti Füzetek 9.)

Tóth Melinda könyve középkori művészettörténetírásunk európai jelentőségű eredménye. Nagy felkészültséggel, az európai romanika és a bizánci művészet tárgyi emlékényaga, valamint a vonatkozó irodalom beható ismertetében nyúl tárgyához, a hazai romanika rendkívül töredékes és egyre pusztuló falképeimlékeihez. Ezeket az emlékeket, éppen 100 évvel ezelőtt, az akkor ismert más középkori falképeinkkel együtt Römer Flóris ismertette először. Azóta érdemleges tanulmány alig látott napvilágot, és a nagyobb összefoglalásokban is inkább csak említik román falképtöredékeinket. Bátor vállalkozás volt tehát e kissé lebecsült emlékeket korszerű tudományos vizsgálat tárgyává tenni, és beilleszteni az európai, pontosabban közép-kelet-európai romanika fejlődéstörténetébe.

A szerző módszeresen készült fel a szintézis megteremtésére. A legjelentősebb korai emlékek – Hídegség, Feldebrő, Kosztolány, Süvete – monografikus feldolgozása előzte meg az összefoglalást. Évtizedek mulasztását pótolta így. A kötet bevezetőjében tömör áttekintést ad a témát érintő fontosabb általános kérdésekről (a román templomok kifestésének mértéke, módja, technikája, a restaurálás problematikája), főbb vonásokban ismerteti az európai romanika falfestészetének szakaszait és stílusáramlatait, kapcsolatukat a hazai emlékekkel. A korábbi hazai szakirodalomban uralkodó álláspontokat – főképpen Gerevich Tibor és tanítványainak az itáliai befolyást túlértékelő megállapításait – az újabb külföldi kutatások és az egykori hazai történeti, gazdasági-társadalmi viszonyok alapján cáfolja, illetve módosítja. Rámutat a bizánci tradíciókat és a veneto-lombard művészeti hatást sajátosan egyesítő délnémet, salzburgi művészeti központ jelentőségére. Kitér a miniatúra-festészet és a falfestészet sokat vitatott kölcsönhatásának kérdésére, és az újabb kutatások nyomán a monumentális műfajt tekinti az adó félnek. A bevezetőben végül a hazai emlékényag tematikai, ikonográfiai jellemzésével foglalkozik.

Tóth Melinda állásfoglalásai az egyes kérdésekben határozottak, tudományosan indokoltak, mégis meglepően szerények, óvatosak. Minden kérdéssel kapcsolatban, a saját véleménye előtt, ismerteti a korábbi nézeteket. Ezek bővebb kifejtése és cáfolata többnyire a jegyzetben kap helyet, amely terjedelme vetekszik a szövegrésszel. A témával kapcsolatban felvetődő valamennyi kérdést behatóan tárgyaló jegyzetanyag – bár az olvasást kissé fárasztóvá teszi – tudományos jelentősége felbecsülhetetlen.

A kötetben több módszertani ujtásra került sor. Ezek közé tartozik a székesfehérvári királyi bazilika mozaiktöredékének a tárgykörbe kapcsolása. Ezáltal a kötet – az egykori központok szinte teljes pusztulása ellenére is – a középkori Magyarország első és mindvégig egyik legjelentősebb központjának bemutatásával kezdődik. – Ezek után következnek a fal- emlékek sokrétű elemzése. Az utóbbi évtizedekben megélelénkült műemléki helyreállítások során a románkori falképeink, töredékeink száma is megnövekedett. Így például a pécs- váradí 11. századi bencés apátság templom szentélyboltozatán 1960-ban előkerült ábrázolás első tudományos elemzését itt olvassuk, éppugy mint a korszak végén készült csempeszkopá- csi apostolábrázolások művészettörténeti értékelését. Az újabb, szakszerűbb restaurálások a korábbinál hitelesebb formában mutatják be a már ismert falképeinket. Így vált lehetővé és szükségesszerűvé – például – az egyik legteljesebb románkori falképegyüttesünk, a feldebrői falképek korábbi irodalmának revíziója és maguknak az emlékeknek ujszerű vizsgálata, amely a kötet egyik legértetebb fejezete.

Teljesen új módszert jelent, hogy a kevészámu falképeinket körül az elpusztult falképekről a mult század végén készült akvarell-másolatokkal bővítik a szerző. Így betekintést nyerünk – például – a pécsi székesegyház románkori festészeti dekorációjába, amelynek vizsgálatára mindeddig kísér- letet sem tettek kutatóink. Az akvarell-másolatok segítségével Tóth Melinda meghatározza az egyetlen fennmaradt – szirént ábrázoló – pécsi freskótöredék valószínű helyét az egykori apszisdekorációban, s ezek alapján kísérletet tesz az egykori ábrázolások ikonográfiai rendszerének rekonstrukciójára és stílusvizsgálatára is.

A falképek tudományos elemzése több emlékekkel kapcsolatban új meghatározásokhoz, a korábbi szakirodalomban általánosan elfogadott datálások módosítására vezettek. E vonatkozásban az egyik legjelentősebb eredmény a pécsi cella trichora – eddig 9. századnak tartott – kufi-ornamentikával díszített függőnymotivumának 12. századi datálása. Az indokolás logikus és egyszerű: "Az arab írás dekoratív elemként a XI. század elejétől használja Görögország, ahonnan a bizánci falfestészeti hullámok sodrával került át ez az izlés a XII. sz. első, méginkább második felétől az európai festé- szet nagy központjaiba, és annak kisugárzási területére." Analógiaként a salzburgi-admonti körbe tartozó Pürgg falképeit említi.

Az esztergomi oroszlanos töredékekkel kapcsolatban megállapítja, hogy az ábrázolás csupán díszítő- jellegű, és bizánci textil utánzata, amelynek előképe a helyi kincstár tulajdonában lévő selyem szövet lehetett. Örmel olvastuk az esztergomi kápolna románkori ornamentális töredékeinek elemzését is, amellyel eddig még nem foglalkozott a szakirodalom.

Az 1960-ban feltárt kosztolányi freskók művészettörténeti vizsgálatát a helytelen restaurálás igen megnehezíti. Mégis igen meggyőző Tóth Melinda érvelése, amellyel a csehszlovák kutatók korai, 11. századi datálását a 12. század végére, illetve a 13. század elejére helyesbíti, elsősorban az ikonográfiai párhuzamok alapján.

A jáki déli toronyalj képeit a 12. század végi palermói és monreálei mozaikokon keresztül Európa- szerte elterjedt bizánci művészeti hatáshoz kapcsolja, amely Magyarországra Ausztrián keresztül érkezett. E vonatkozásban eddig ismeretlen analógiára, a Wiener-Neustadt melletti Muthmannsdorf falképeire hívja fel a figyelmet. A jáki toronyalj képeit Jáki Nagy Márton személyéhez kapcsolja és az 1221-41 közötti évekre datálja. A jáki szentély Szt. György freskóját a templom 1256. évi fel- szentelésével hozza kapcsolatba. E datálást a stílus és az ikonográfiai vizsgálat is megerősíti. Itt is új és igen meggyőző analógiát említi: a Melk melletti St. Johann im Mauertal-i Szt. György freskót, amely Salzburg italo-bizánci művészetének kisugárzásaként keletkezett 1240 körül. – Itt kell megemlítenünk, hogy Tóth Melinda falképelemzéseit sohasem elszigeteltek a falképet ma- gába záró építészeti-szobrászati együttestől. E komplex módszer különösen ujszerű a jáki falképekkel kapcsolatban. A provinciálisabb hidegségi apszisdekoráció megnyugtató elhelyezést nyert a 13. század közepi, ausztriai stíluskapcsolatot mutató falképek között.

A veszprémi Gizella kápolna falképei, amelyek 100 év óta valamennyi középkori művészetünkkel foglalkozó feldolgozásban hangsúlyos helyet foglalnak el, ilyen mélyreható és biztos eredményre vezető elemzésben még nem részesültek. A Gerevich Tibor nyomán általánossá vált Torriti-kapcsolat helyett, az alakok nyugodtabb, síkszerűbb ábrázolása alapján, korábbi bizánci hatásra mutat rá. Analógiaként a pármali Battistero 13. század közepi falképeit említi, de felhívja a figyelmet az eltérő vonásokra is, amelyek a hazai művészeti hagyományok mellett közvetlen szerbiai kapcsolatra utalnak.

A szerényebb kvalitású alkotások közül Sűvete, Szalonna falképei a stíluselemzés mellett, néhány, a korszakra jellemző sajátos ikonográfiai megfigyelésekre is alkalmat adnak. A befejező sorok szemléletesen bizonyítják, hogy a provinciálisabb emlékek a 13. század végéig őrzik a

romanika bizantinizáló formai és ikonográfiai gyakorlatát. S a 14. század elején éppen ezek a helyi bizantin hagyományok segítik az itáliai-trecento gyors térfoglalását, meghonosodását és ezáltal új stíluskorszak kezdetét.

Tóth Melinda könyvének e szűkszavú ismertetése is – úgy érezzük – meggyőzően érzékelteti a hazai szakirodalomban elfoglalt jelentős szerepét. A mozaikszertű töredékekből, az európai fejlődésbe ágyazott, összefüggő képet vázolt fel. A további kutatás feladata az eredmények finomítása.

Prokopp Mária

ENTZ GÉZA: A budavári Nagyboldogasszony templom és a Halászbástya.
Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1974) 43 l., ill., 36 kép, 2 alaprajz

A Corvina egy-egy műemléket, műemléki együttest bemutató korszertű, izléses sorozatának utolsó darabja a "Mátyás" templom rövid monográfiája. Entz Géza szakszerűen ismerteti a templom építéstörténetét (visszaautasítva a Villard de Honnecourt szerzőségével kapcsolatos tetszetős, de bizonyíthatatlan korábbi hipotézist), majd a külső és a belső pontos, tömör leírást adja. (Egyetlen apró félreírást találtam: a nyugati homlokzat nem vízszintes, hanem függőleges irányban oszlik "három jól szétválasztható egységre" – 14. l.) A szerző talán egy árnyalattal határozottabban mutathatott volna rá arra a sajnálatos tényre, hogy a templom állagában alig őriz valamit az eredetiből. Emiatt a restaurátor és Halászbástya-építő Schulek Frigyes megítélését is elnézőbbnek tartom a kelletnél. – A sorozat egészét, annak idegenforgalmi funkcióját tekintve jegyzem meg, hogy az idegen nyelvű rezümé megoldás helyett célszerűbbnek vélem a kötetek több nyelvű, párhuzamos kiadását.

b.l.

EISLER JÁNOS: Lőcsei Pál. Corvina, Bp. 1975. 25 l., 44 kép (A Művészet Kiskönyvtára 96.)

Ritkán olvashatunk ennyire tartalmas, arányosan szerkesztett, jó minőségű fotóanyaggal kiegészített tudományos ismeretterjesztő tanulmányt, mint amilyen Eisler Jánosé.

"Mielőtt magáról Lőcsei Pálról beszélénk, utalnunk kell korának művészetére, fő szobrászati műfajára: a gótikus szárnyasoltárok művészetére, meg kell ismerkednünk, ha vázlatosan is, azokkal a körülményekkel és feltételekkel, amelyek mellett a XV. sz. végén élő festők és szobrászok dolgoztak" – jelöli meg első programpontját a szerző, majd figyelmes kalauzként eleget is tesz ennek a programnak, gondosan fogalmaz, érthető nyelven tájékoztat. Ha idegen terminust használ, azt röviden, többnyire egy szóval, megmagyarázza.

A könyv olvasása közben szinte magunk előtt látjuk a szárnyasoltár készítő műhely sokrétű munkáját, annyira érzékletesen ír a szerző az oltárok készítőiről, a részletek specialistáiról, a vezető mester szerepéről.

Lőcsei Pálra térve Eisler tömören vázolja fel a csupán néhány hiteles adatra felépített, hiányosan ismert életpályát, betekintést engedve itt a művészettörténész "műhelyébe" is. Láthatjuk, hogyan állítja össze néhány felkutatott adat, dátum, levél, említés, hivatkozás alapján következtetéssel, stílusazonosítással, rekonstrukcióval, logikai uton mesterének "mozaikképét", s közben tájékoztat a Paulus szobrászattal foglalkozó kutatások jelenlegi állásáról is. A szerző meggyőzően mutat rá Pál mester művészetének eredetére éppúgy, mint évtizedekig tartó, messze sugárzó hatására.

Barla-Szabó László

MAKKAI LÁSZLÓ: A reneszánsz világa. Móra, Bp. 1974. 158 l., ill. + 32 l. melléklet
(Képes Történelem)

A szerző igen jó didaktikai érzékkel választja meg a korszak bemutatásának módszerét: eltekint a dátumokkal kikövekelte eseménytörténettől (az olvasó ugyanis minden fontosabb évszámot megtalálhat az 1204-től 1555-ig kidolgozott időrendi táblázaton), ehelyett a társadalmi viszonyok, a szemléletmód, az életmód változására irányítja a figyelmet. A tudományos igényesség és az érdekesítő, színes előadásmód egyensúlya csak akkor billen fel egy-egy pillanatra, amikor Makkai "tuldramatizálja" a

történeti tényeket (Bertrand de la Brocquière "beszélgetései"), vagy történeti hitelesség látszatával ruház fel egy anekdotát (Cimabue és Giotto). A szerző egyébként szerencsés helyzetben van: a reneszánsz az a korszak, amelynek történelme talán a leggazdagabban illusztrálható művészeti példákkal. (A reprodukciós anyag azonban sajnos elég hitvány nyomású – kivéve a színes képeket.)

b. i.

Holbein: Haláltánc. Bev., összeáll. JANKA GYULA, KARDOS GYULA.
Képzőművészeti Alap, h. n., é. n. (Bp. 1974) 218 l., ill.

A miniatűr, csecsebecse kiadást egyedül az indokolja, hogy az eredeti fametszetek mérete 65 x 50 mm. A bevezető közli a legfontosabb tudnivalókat a haláltánc-témáról, ifj. Hans Holbeinről és sorozatáról.

b. i.

KATONA IMRE: A habán kerámia Magyarországon. Képzőművészeti Alap,
Bp. 1974. 223 l., 154. kép

Katona Imre könyvét igen nagy várakozással fogadták mind a szakemberek - művészettörténészek, muzeológusok -, mind a gyűjtők és az érdeklődő nagyközönség. Nem csoda, hiszen a magyar és egyben a közép-európai iparművészet-történet egyik legérdekesebb és legizgalmasabb kérdés-komplexumára vártak feleletet. Az eddigi hosszabb-rövidebb összefoglalások, Szendrei, Wartha, Mihalik, Radics, Layer, Csányi, Krisztinkovich - hogy csak a legfontosabb magyar szerzőket említsük - inkább csak a problémák mind részletesebb felvetéséig jutottak el, de nem adták azok megnyugtató megoldását, lezárását. Katona könyve hosszú előkészítő munka eredményeként született, s így a várakozás és remény indokolt volt.

A "habán-probléma" rendkívül komplex és így megközelítése is sokféle uton lehetséges és szükséges. Ezek: a szigorú történeti, új levéltári adatokra alapozott, a művészettörténeti, stíluskritikai, ornamentikatörténeti, és végül, de nem utolsósorban, a tárgyi emlékmagyagra, annak technológiájára, kémiai mikroanalízisekre felépített megközelítés. Ez szinte meghaladja egy kutató - mégoly enciklopédikus elme legyen is - lehetőségeinek körét, hiszen annak egy személyben kellene például történésznek, művészettörténésznek és vegyészmérnöknek lennie. Katona kitűnő történész, alapos levéltári kutató, ez a körülmény adja műve nagy erősségét, egyben - véleményünk szerint - gyengeségeinek magyarázatát is. Imponáló az a nagy és - jelentékeny részben - új történeti adathalmaz, aminek könyve valóban kincsesládája. Azonban éppen az anyag rendkívüli gazdagsága miatt azon nem tud teljesen urrá lenni, a megközelítés utjának - természetesen érthető - egyoldalúsága miatt pedig a legfontosabb kérdésekre vonatkozóan továbbra sem kapunk megnyugtató választ.

Az anyag elrendezése, szerkezete, a felosztás logikai alapja nem egységes. Ez szükségszerűen ismétlődésekhez vezet.

Nézzük, melyek a "habán-probléma" fő kérdései:

- 1.) A habán kerámia eredetének helye és a legkorábbi stíluslemelei.
 - 2.) Elterjedése Közép-Európában a 17. század folyamán. A helyi stíluslemek mind erőteljesebb egybeolvadása az eredeti korai habán stílussal és így a fejlődés lokálisan különböző jellegű tetőzései. (Ezek közül bennünket természetesen a magyar habán kerámia érdekelne a legjobban!)
 - 3.) A hanyatlás, annak történeti, társadalmi okai és kísérő jelenségei. Meddig lehet egyáltalában a szó szoros értelmében vett habán kerámiaművességről beszélni?
 - 4.) A habán kerámia hatásai, összefüggései más művészeti ágakkal, például az üvegművességgel. Rendkívül nehéz kérdések! Hogy Katona nem mindig tud rájuk egyértelmű és világos feleletet adni, nem annyira az ő hibája, mint a kérdések igen nagy komplexitása, továbbá az, hogy a kutatásnak az egész közép-európai területet fel kellene ölelnie, ami gyakran elháríthatatlan nehézségekbe ütközik.
- A legkevésbé az eredet kérdésében tudunk egyetérteni. A korábbi kutatók - elsősorban Krisztinkovich - a korai habán fajanszok letagadhatatlan észak-italiai stílusjellegzetességei alapján az olasz eredet mellett foglaltak állást. Katona igyekszik egy korai nyugati stílusról és technológiáról valószínűsíteni, hangsúlyozván a korai svájci, francia és német fajanszok és a habánok rokonságát. Felsorakoztatott érvei nem világosak, nem meggyőzőek, könyve további részeiben pedig maga közli

a megállapítások egész sorát, amelyek ennek az olasz eredetű tagadó felfogásnak ellentmondanak. Végülis ne feledjük, hogy a svájci, francia, korai német fajánsz bölcsejénél mindenütt kimutatható az olasz és néha spanyol hatás, mind a személyeket, mind a stílusi összefüggéseket illetően.

A legizgalmasabb kérdés a habán kerámia magyarországi virágkorának magyar stílusi jellegzetességei lenne. Erre sajnos nem kapunk választ. Már pedig meggyőződésünk, hogy a 17. században van sajátos magyar habán kerámiai stílus, amely a habán kerámiákat szoros kapcsolatba hozza a magyar iparművészet más területeivel, az ötvösségtől az üvegművészig, passzív és aktív vonatkozásokban egyaránt. Ez kimutatható lenne mind az edényformák, mind az ornamentika – különösen annak jellegzetes ökonómiaja – vonatkozásában.

A kritikánkban foglaltak, úgy érezzük, a tárggyal kapcsolatos elbíríthatatlan nehézségek következményei, nem pedig a kitűnő szerző felkészültségének, áttekintésének hiányosságai. A felvetett kérdések megoldására továbbra is őt tartjuk hivatottnak, reméljük, erre későbbi részlet-tanulmányokban sor kerül majd.

A könyv képanyaga szép, elrendezése izlées – bár hiányoltuk belőle a Semmelweis Múzeum habán anyagát. Komoly nehézséget okoz viszont a képaláírások elhagyása, ami lehet hogy nyomda-technikailag elegendő, de nehézkessé teszi a könyv kezelését.

Faludy Anikó

BORSOS BÉLA: A magyar üvegművészet. Műszaki, Bp. 1974. 206 l., 127 kép

Divald Kornél első magyar nyelvű összefoglalása óta (Az üveg. Az iparművészet könyve. Szerk. Ráth György. III. Bp. 1912. 329-378. l.) viszonylag sok új lelet, tárgy és tudományos eredmény bővítette a magyar üvegművészet jellegére és a történelem során elért tényleges jelentőségére vonatkozó ismereteinket. A részkutatások, főleg az egy-egy huta működésének, egy-egy vidék termékeinek elkülönítésére tett kísérletek, tovább árnyalták az összképet (Takács Béla bibliográfiájában felsorolt munkái mellett Kovács Béla: XVIII. századi üveghuta feltárása Mátrászentimréren. Eger 1968 és Lehmann Antal: XIX. századi üveghuták a Zselicben. Baranyai Művelődés 1969 június). A sok új ásatási lelet és műgyűjteményben lappangó tárgy várta már helyének kijelölését. Az olvasó viszont összefoglalást és főként teljes áttekintést vár Borsos Béla több korábbi publikációval előkészített nagy terjedelmű munkájától. A könyv tehát azzal az igénnyel készülhetett, hogy a magyar üvegművészet történetének kézikönyve legyen.

Mindenekelőtt azonban egy terminológiai kérdést kell tisztáznunk, mely az "üvegművészet" fogalmára, s így a könyv témájának elhatárolására vonatkozik. Hiába keressük ugyanis a könyvben az olyan, nyilvánvalóan az üvegművészet körébe tartozó termékek adatait, mint pl. a tükör – bár a síküveg készítésére vonatkozóan találunk néhány támpontot. Festett üveglablak-élmékekben ugyan csak nem bővelkedünk, de ebben a kérdésben is jó lett volna eligazítást kapni. Néhány, a művészi termékek színvonalát alatt maradó, de nagy területek mindennapi szükségletét ellátó huta-csoport szintén hiányzik a könyvből (pl. a már említett Zselic-készítési útjai). A szerző tulajdonképpen nem is tűzi ki célul, hogy a hagyományosan "művészeknek" tekintett tárgycsoportokon túl is foglalkozzék az üveggel – kitűnik ez tudománytörténeti áttekintéséből is –, helyesebb lett volna tehát a könyvnek az "üvegművészet" címet adni. (Ekkor viszont a "parasztüvegek" tárgyalását kellett volna külön megindokolni.) A munka tényleges célkitűzései a következők: 1) kijelölni a magyar iparművészeti ág helyét az általános európai fejlődésben, 2) az anyag tulajdonságaiból kiindulva megragadni az üvegtermékek esztétikai értékeinek és stílusának lényegét, 3) az emléktárgyak addigi legteljesebb összegyűjtése során bemutatni magukat a tárgyakat. Első feladatát a szerző igen következetesen teljesíti – a nemzetközi összefüggéseket mindvégig figyelemmel kíséri. Különösen a korai időszakban rajzolja meg plasztikusan a magyar üvegművészet kiemelkedő szerepét. Takács Sándor levéltári kutatásaihoz képest, melyek elsőként írták meg a 15-16. századi osztrák import elsőlegességének elképzelését, Borsos több új adatot hoz (külföldi forrásból is), mely világosan mutatja, hogy Magyarország elsőként Európában, már 1300 körül vette át Velencétől az üvegművészetet, sőt, voltak olyan időszakok is, amikor magasabb szinten művelték azt, mint Csehország, Ausztria vagy Németország (magyar alapítású huta Stourbridge-ben 1556-ban, Velencében 1481-ben magyar üveges stb.). Igen eredeti a kortárs cseh "Waldglas"-zal való összevetés (egy tisztátlanabb anyag, kevésbé tökéletes technológia eredménye), mert kiutat mutat a korábban csak formai analógiákkal dolgozó kutatás tévedéseiből. A szerző az anyag kémiai tulajdonságait is sokkal jobban ismeri, azokból árnyaltabb következtetéseket von le, mint elődei. 15-16. századi kobaltbányászatunk és kivételünk nagy szerepét az üvegyártásban illetve üvegfestésben – ami szintén a magyar üveg határainkon túli rangját tanúsítja ebben a korszakban – tudommal Borsos ismerte fel először.

Az üveg anyagi (kémiai) tulajdonságainak beható tanulmányozása egyébként is szép eredményekhez vezetett: a szerző a lágy és a dermedt üveg ellentétes tulajdonságaiból vezeti le a fuvott és a metszett üvegedények két alapvető stílusát, ezzel viszont az üvegművéség korszakolása válik lehetővé. Így sikerül elkerülnie az un. "nagy stílusok" formajegyeinek sematikus ráérőszakolását a sajátos anyagra.

A tárgyi emlékek vonatkozásában Borsos ismeretei szinte teljesnek mondhatók, bennük a műgyűjtői szenvedély erőnei tükröződnek. A bemutatott vagy leírt anyag a fővárosi és vidéki köz- és magángyűjtemények (utóbbiak közt nagy sullyal a szerző saját gyűjteménye), ásatási leírások, műemléki kataszter, publikált és egyéni levéltári kutatások alapján került kiválasztásra. Gazdag sokféleségében látjuk a múlt századi metszett üvegek ábrázolásainak tematikáját, ennek szociológiai és funkcionális rétegezettségét. A könyv minden jellegzetes "sztereotíp" témát bemutat: mesterség-ábrázolásokat (molnár, mészáros, bányász, cipész-szabó céh jelvényekkel), történelmi témákat (napóleoni csatajelenet), antik és allegorikus alakokat, középület- és városképi ábrázolásokat, nemzetünk nagyjait, huszárokat, folklorisztikus jeleneteket ("a vadász temetése", az életkorok, "Frisch Stroh ins Bett", mátkájától bucsuzó huszár stb.) vagy a "kurapoharak" képeit. A könyv igyekszik a kevésbé ismert funkciójú edénytipusokat valamint az egyes technikai – főként díszítő – leleményeket is bemutatni. A szerző a zománcfestésű 17. századi tárgyak egy csoportjával kapcsolatban a habán üvegművéség lehetőségét veti fel, amit vegyelemzéssel, levéltári adatokkal és népi adatközlésekkel is alátámaszt. A jobban szem előtt lévő 20. századi üvegművészethez érve a tárgyalás nagyvonalúbbá válik: az iparosodás, a szecesszió és napjaink eseményeinek, de főleg emlékeinek ismertetésénél mindössze 3 oldallal kell beémünk, és egy váza reprodukciójával, Sovánka Istvántól, a hazai szecesszió jelzéseként.

Bizonyos mértékig a könyv egyik erőnyelével, sokszempontosságával függ össze szerkezetének néhány következetlensége. Igyekszik megtartani a korábbi munkák rendszerező elveit – technikák szerinti tárgyalásmód (díszítőleírások!), kronológikus sorrend – de a tárgytípológiát is ebbe a rendszerbe (vagy legalábbis egy-egy összefüggő fejezetbe) kell beilleszteni. Így a korszakok nehezen áttekinthetők, a műtárgyleírások helyenként kiszakadnak a történelmi összefüggésből, az egyes huta-vidékek adatai tárgyra hivatkozás nélkül maradnak stb. Zavaró a szöveget hol kisméretű reprodukciókkal, hol táblák egész sorával megszakító – s ugyanakkor a szövegtől függetlenné váló – képszerkesztés. Furcsa kettősség érvényesül a csak szövegben említett és a reprodukált tárgyak adatolésában. Az előbbiek lelőhelyét, leltári számát, méretét, rövid leírását, feliratait rendre megtaláljuk a jegyzetek között – a fotón közöltékét viszont még a képjegyzékben sem! (A képjegyzék miért csak idegennyelvű?) A jegyzetanyag bőséges, az irodalomjegyzék azonban ugyancsak "válogatott", nyilván a szerző kritikus alapállásának következményeként. Márpedig kevésbé tökéletes munkák is tartalmaznak gyakran pótolhatatlan adatokat, ezért a bibliográfiát néhány egyáltalán nem említett dolgozattal szeretném kiegészíteni: Telkes S.: Üvegiparunk. Bp. 1905. – Bárdos J.: Az üvegipar. Bp. 1886. – Tagányi K.: A Rákócziak régégi üveghutája. Gazdaságtörténeli Szemle 1900. – Takács S.: A legrégebbi magyar üveghuták. uo. 1900. – Kemény L.: Üvegyártás és fegyvergyártás a XVI. században. Arch. Ért. 1906. – Hívert D.: Üvegipar, üvegyártás. Bp. 1940. – Gurmai M.: Az üveg. h. n. 1943. – Wartha W.: Az üvegipar. Az Iparművészet 1896-ban. Szerk. Ráth Gy. Bp. 1897.

Varga Zuzuza

ACTA TECHNICA SCIENTIARUM HUNGARICAE. Tomus 77. Fasc. 1-3. Akadémiai, Bp. 1974. 478 l., ill. Máté Major's 70th anniversary

A tanulmánykötetet Granasztói Pál köszöntője vezeti be. Méltatja azokat az érdemeket, amelyeket az ünnepelt a modern építészet magyarországi forradalmában szerzett mint építész, kulturpolitikus és egyetemi tanár. Nagyra értékeli tudományos munkásságát is, amellyel nemzetközi hírnévre tett szert.

Az építésztörténelmi tanulmányok közül Balogh Joláné az olasz hatás megnyilvánulási formáit mutatja be ("Italianische Plane und ungarische Bauten der Spätrenaissance". 13-93. l.). A késői reneszánsz magyar építészet két alaprajzi formája, a négyszögalaprajz sarki bástyákkal és a centrális szisztéma több variánsa olasz előképekre vezethető vissza; G. da Sangallo, Francesco di Giorgio, Peruzzi és mások terveire. A kitűnően felépített dolgozat bőséges ábraanyaggal dokumentálva mutatja be a magyar vár-, erőd- és városalaprajzokon a hatás érvényesülését. A reneszánsz korában vizsgálódók Feuerné Tóth Rózsa tanulmánya is ("Il giardino pensile rinascimentale e la Cisterna Regia del castello di Buda". 95-135. l.). A mai Albrecht pince, amely azonos a 15.

század végén épített Cisterna Regiával, a Mátyás-kori függőkert alépitményének része volt. A szerző metszetek alapján rekonstruálja az egykori technikai berendezéseket, és a megoldások alapján a Francesco di Giorgio által épített urbinói függőkerttel hozza összefüggésbe. A Mátyás és Federico da Montefeltró közötti szoros politikai kapcsolat ismeretében joggal látja a budai függőkert mesterét a Giorgio-tanítvány Chimenti Camiciában. A harmadik tanulmányban Gerő László az európai várépítéssel 16-17. századi fejlődését foglalja össze ("Die Entwicklung der europäischen Festungsbauten im XVI-XVII. Jahrhundert". 137-238. l.). A dolgozat legnagyobb érdeme, hogy részletesen elemzi azokat a mélyreható társadalmi, hadászati és technikai feltételeket, amelyek hatására a hegytetőkön épült középkori várakat a síkságra épített ujkori erődtípusok váltották fel. Az építészettörténeti tanulmányokat Hajnóczi Gyula építészettelméleti dolgozata követi ("La revisione del concetto del volume architettonico". 239-250. l.). A fogalmi-logikai módszerrel megírt tanulmány az építészeti tömeg fogalmának újszerű definíciójára vállalkozik, mivel tarthatatlannak tartja az építészettörténetnek azt a fogyatékoságát, hogy nem tudja kielégítően megoldani az ún. "tömegalakító" korok (az ókori Kelet és Hellasz) által alkotott építészeti terek interpretációját. Javasolja az intenzív és extenzív térvizonylatok, valamint az iniciatív közeg fogalmának bevezetését, amely alatt az épületen belüli, az épület körzetében kialakult térvizonyok, valamint a kettőt létrehozó fal, szerkezet stb. értendő. Az iniciatív közeg kvalitatíve igen sokrétű, ugyanis létre is hozza, el is választja az intenzív és extenzív térvizonyokat, amelyeken belül a szerző további térkategóriákat különböztet meg. Ugy véljük, értékes művel gazdagodna építészettelméleti irodalmunk, ha a fenti munkahipotézisnek felfogható tanulmányt "térfilozófiai" rendszerré tökéletesítené a szerző. Komárik Dénes egy alig ismert tervpályázatot mutat be ("Die Entwurfskonkurrenz für das pester Ständehaus vom Jahre 1844". 251-288. l.) tanulmányában. A pályázatra 42, részben külföldi, részben magyar, jelítségű versenymű érkezett be, amelyekből sem az 1843/44-es, sem az 1848/49-es országgyűlés nem ért rá elbírálni. A bizonytalan politikai légkörben sok pályázó visszavonta művét, a bennmaradtakat különböző minisztériumokban őrizték. Ezek sorával, a pályázaton résztvevők bemutatásával foglalkozik a dolgozat, majd három olyan pályaművet ismertet, amely nem vett részt a pályázaton. Kubinszky Mihály ("Gedanken zum Schutz der modernen Baukunst und seiner Ziele in Ungarn". 289-296. l.) tanulmányában a modern építéssel "műemlékvédelmi" problémáival foglalkozik. Marosi Ernő érdekes tanulmánya ("Einige tendenziöse Planänderungen". 297-354. l.) a középkori templomépítészettünkben megfigyelhető alaprajzmódosítási tendencia indítékaira keres magyarázatot. Miután ismertette a jelenség legpregnansabb előfordulási eseteit (a lőcsei Szt. Jakab plébániatemplom, valamint a minorita templom, a garamszentbenedeki bencés templom stb.), feltételezi, hogy az építés közben végrehajtott változtatások oka az új téralakításra, általában modernizálásra való törekvés volt, amely kezdetben osztrák, majd dél-német, és a 14. század végén egyre inkább cseh stílushatást mutat. A kötet Szentkirályi Zoltán tanulmányával zárul ("Die Bautechnik und die Geschichte der Architektur". 355-363. l.), amelyben egy komplex módszer kialakításának szükségességéről olvassunk. Fel kell használni a 19. századi kritika építészeti centrikus szemléletét, mert a pusztán formai jegyeket analizáló interpretáció tetszőleges értékrend alapján mond ítéletet.

Összefoglalásként megállapíthatjuk, hogy a dolgozatok komoly tudományos színvonalra méltó ajándék az Acta Technica szerzői részéről a 70 éves Major Máténak.

Hajnóczi Gábor

ÉPÍTÉS-ÉPÍTÉSZETTUDOMÁNY V. kötet 3-4. sz. Akadémiai, Bp. 1973 (1074). 267-647. l.

Az Építés-Építészettudományok ez a száma Zádor Annának szentelt "Festschrift", benne a tanítványok egy-egy rövid dolgozattal ünneplik tanítómesterüket. A tanulmánygyűjtemény élén álló köszöntőt Major Máté írta, aki meghatott szavakkal méltatja az ünnepelt tudományos és oktatói érdemeit.

Negyven, eddig publikálatlan tanulmányból áll a gyűjtemény. Mivel Zádor Anna művészet-történeti tevékenysége szinte teljes egészében az építészettörténet területén bontakozott ki, a dolgozatok zöme építészettörténeti vonatkozású. Szinte lehetetlen a hatalmas anyagot akár csak tematikailag is részletezni, a konkrét építészettörténeti építészeti fényképekig és épületromok képzőművészeti ábrázolásáig terjed a témák változatossága. A tanulmányok témájuk szerint kronológiai sorrendben következnek egymás után. (Sajnálatos az a szerkesztői következetlenség, mely

a szerzőktől kezdetben csak 19. századi építészeti vonatkozású írásokat kért, később azonban ettől a megszorítástól eltekintett. Így Zádor Anna tanítványai közül többen – más korszakok specialistái – kénytelenek voltak tőlük távolabb álló témákhoz nyulni, illetve kirekedtek a kötetből.)

A középkori témájú dolgozatok között Marosi Ernő a gerényi (Románia) rotunda építéstörténetének problematikájához szolgált adalékokat a templom freskójának ikonográfiai vizsgálatával. Egyetért a körtemplom eddigi datálásával és azzal, hogy stílusjegyei alapján kapcsolatban áll a Karcsa és Kis-zombor alkotó csoporttal. Amí a kupola festését illeti, elfogadja az általános vélelményt, hogy a freskók egyidősek az épülettel. Szerinte azonban a 16. századi egységes mű mesterét nem a Giotto-kori Toszkánában, hanem a toszkánai ihletésű Észak-Itáliában, elsősorban Padovában kell keresni. A padovai festőműhelyekkel való kapcsolatra utalnak más magyarországi műhelyek alkotásai is (Velemér, Bántornya freskói, a cserényi falképek stb.). A rotundának hosszaházassá történt átalakítását a falakra az építéssel egyidőben festett képek alapján, az eddigi véleménnyel szemben a 15. század második felére datálja, amit az építészeti elemek kiképzése is alátámaszt. Egy másik középkori rotunda falképciklusát elemzi Tóth Melinda dolgozatában (A süvetei körtemplom freskói). Templomi freskók ikonográfiai problémáival foglalkozik Szmodisné Eszláry Éva (Az esztergomi várkapolna trecento falképei) és Prokopp Mária (Architektúra-ábrázolás a középkori Magyarország néhány gótikus falképén) tanulmánya. Cs. Dobrovits Dorottya a Komárom megyei csatkaik volt pálos templom építéstörténeti problémáit elemzi. Hosszu kutatás eredményeit összegzi Feuerné Tóth Rózsa Mátyás király ideális egyetemváros-tervéről szóló tanulmányában. Heltai Gáspár krónikájának szövegét egy nem régen megtalált latin szöveggel és Bonfini Filarete-fordításával összevetve arra a megállapításra jut, hogy a budai Schola (azaz a tervezett főiskola) épületének mintája Filarete "Érények és Bűnök Háza" volt. A rekonstrukció szerint a budai épület – az eredeti modellel ellentétben – csak az auditoriumokat foglalta volna magában, így a kiszolgáló épületek egész negyedet alkottak volna. Az a feltételezés látszik valószínűnek, hogy az új városrész, egy tervezett Dunahíddal együtt, a Vár alatt épült volna fel.

Figyelmet érdemel Mojer Miklós tanulmánya, amely az esztergomi primási rezidenciához a Canevale által 1760 körül készített tervek helyezi új megvilágításba. A tervek szemléltető famodell érdekes megoldást mutat: a palota, a szeminárium és a kanonoki házak egy bárka-formát alkotnak. A hajó-forma ikonográfiai interpretációjában a szerző elveti a "navis Ecclesiae militantis" 18. századra jellemző eszméjét; szerinte az egyházi rezidencia-komplexumnak egy sajátosan puritán, szinte utópisztikus forradalmi formálású elképzelése öltött testet a terven. Érdekes lenne Canevale tervét az őt követő Hillebrandt tervével összehasonlítani egy nagyobb tanulmányban. A 17-19. századi művészettörténet köréből két további tanulmányt kell megemlíteni: Galavics Gézáét, amely a castrum doloris-nak (díszes ravataléptmény), mint sajátos építészeti műfajnak magyarországi virágkorát tekinti át, és Szabolcsi Hedvigét, amely az építészeti oktatás és a börtönművelés kapcsolatát elemzi a 18. század végén és a 19. század elején.

Mindezeig mellőzött terület tudományos vizsgálatának programját vázolja fel Beke László a "XIX. századi építészeti fényképek" című tanulmányában. Fontosnak itéli az építészeti fényképnek mint önálló műfajnak a vizsgálatát, mivel segítségükkel "a kor építészeti szemléletéhez, ábrázolási felfogásához, kulturtörténeti összefüggéséhez is közelebb juthatunk". Korszerű gondolat ez különösen napjainkban, amikor az építészeti által közvetített jelentéstartalmak minél sokoldalubb feltárására törekcsenek szemantikai, szemiotikai és más módszerekkel. Hasonló lehetőségek vannak a "festett építészet" esetében is. Igaz, Szabó Julia (Antikromok a XIX. századi magyar tájfestészetben és rajzművészetben) az építészeti motívumok feldolgozási módja szerint állít fel tipológiát, a képen ábrázolt építészet mégis tartalmazhat olyan jelentéseket, amelyek a kor építészeti gondolkodásmódjára, esetleg utópisztikus elképzeléseire utalnak (pl. fantázia-tájak fantázia épületei stb).

Szóljunk itt még két tanulmányról, amelyek témája annyiban rokon, hogy mindkettő többé-kevésbé program szintjén megmaradt építészeti törekvésekről szól. Passuth Krisztina az avantgarde színháztervek tekinti át az 1915-30 közötti időszakban. A fejlődés két fő területe Oroszország, ahol elsősorban konstruktivistá szinpadterveken mérhető le a törekvések, és Németország, ahol a Bauhaus nagy tervezői öntötték formába a forradalmi elképzeléseiket (ebből Gropius "Totálshínház"-terve meg is valósult Berlinben). A másik tanulmányban Nagy Ildikó a 18. század végének építészeti utópiája és a 20. század második felének eszmei elképzelései közötti szoros összefüggést vizsgálja. Az összehasonlítás konkrét alapja – az elméleti tényezők mellett – a gömb mint hangsúlyos építészeti elem, amely a múlt és kortárs utópiáknak állandó motívuma. A gömbházak tervezésének közös motívuma egyfelől az abszolút formai tökéletesség keresésében, másfelől

abban a szellemi igényben leli magyarázatát, hogy menekülési lehetőséget találjon a város zsufolt-sága és lélekölő monotoníája elől.

A kötet az építészettörténeti tanulmányok mellett számos képző- és iparművészeti, valamint műemlékvédelmi témájú dolgozatot tartalmaz. Végh János dolgozatában revizió alá veszi a gyulafehérvári székesegyház "Ötelkező pár" -domborművének konvencionális interpretációját. Az ölelés-motívum vizsgálata során, a megfelelő analógiák alapján a szerző arra az álláspontra helyezkedik, hogy a dombormű a bibliabeli Énekek Éneke szereplőit ábrázolja. A dombormű a nyugati gótikus "Mária megdicsőülése"-ciklusok ritka verziója, Krisztus-sponsus öleli át Mária-sponsát. Hasonlóan ikonográfiai elemzés Török Gyöngyi dolgozatának témája (Vierzehnheiligen alapításának legendája a Magyar Nemzeti Galéria egy későgótikus predelláján). A modern művészettel foglalkozó tanulmányok közül Kuty Sándor említendő (Élő művészek a muzeumban). Az iparművészeti témájú tanulmányok között Bobrovsky Idé a Zólyomi Dávid által 1631-ben Debrecennek ajándékozott ozipodiszes kannák ikonográfiai programját és a debreceni ötvösművészetre gyakorolt hatását elemzi. Tóth Sándor tanulmányában (Régészet, műemlékvédelem, történelem) a különböző tudományágak sajátos "együttműködését" tárgyalja a műemléki objektumok feltárása és helyreállítása során.

A kötetet Zádor Anna szakirodalmi munkásságának bibliográfiája zárja, amelyet Mojzer Miklós állított össze.

Hajnóczy Gábor

Weimar és a német klasszicizmus. Összeáll., előszót, magyarázatokat, jegyzeteket írta WALKÓ GYÖRGY. Gondolat, Bp. 1974. 227 l., ill. (Európai antológia - Német klasszika)

A weimari klasszicizmus gyakorlatilag egyet jelent Goethével, a Goethe antikvitás-eszményét előkészítő Winckelmann-nal és a Goethével levelező Schillerrel. Ennek megfelelően a kötet Winckelmann legjelentősebb írásaiból közöl szemelvényeket, bemutatja Goethe klasszicizmusának formálódását, elsősorban a jéni költőtárs gondolataival való kölcsönhatásában. Walkó az olvasót "nem a klasszikus művek példái közé" vezérli, "hanem a német klasszicizmus néven ismert világirodalmi jelenség kialakulásának, programjának, esztétikájának szörvényszerűségeit, de talán mégsem közömbös dokumentumai közé", melyek így mindenekelőtt Goethe olvasmányai, levelei, napiórészletei, kisebb írásai. A német klasszicizmus dokumentumai tehát egybeesnek a "Goethe-korszak" dokumentumaival, de a nyilvánvalóan a Goethe-korszakhoz tartozó német romantikus kezdeményezéseket, melyeket a weimari költőfejedelem nagyobb ellenérzéssel mint rokonszenvenvel fogadott, Walkó - igen helyesen - csak jelzi válogatása periferiáján. Beveszi viszont az idősebb Goethe természettudományos munkásságának néhány bizonyítékát, a Szinelmélettel kapcsolatos levélváltását Hegellel, valamint a magyar Goethe-kultusz néhány tanuságát.

A szemelvényanyag így sajátos köztes területen mozog: nem teljesen irodalom- vagy művészettörténet, még csak nem is esztétikatörténet. Walkó kitűnő bevezető tanulmányával együtt valóságos kulturhistóriai keresztmetszettel egészül ki a kötet. A "köztes terület" kirajzolódása magának Goethének köszönhető, az univerzális írónak, aki mindazonáltal azt írhatja Schillernek: "engedje meg, hogy mint mindig, most is elsősorban a szobrászattól és a festészetből induljak ki..." (125.l.) Ennek megfelelően a bennünket különösen érdeklő képzőművészeti kérdések szép számban, szinte a korszak egész művészeti problematikáját érintelve vannak a kötetben jelen: az "egység a változatosságban", a "nemes egyszerűség és nyugodt nagyság" és általában a görögök utánzása fogalmának winckelmanni kifejtése, a Laokoon-probléma (több vonatkozásban is), a szépség összefüggései a természettel illetve a szabadsággal Schiller "esztétikai állama" kapcsán, a "jó művész" és a lángelme Goethénél, a szépség kapcsolata a "karakterisztikummal" és az általánossal, az ideális és reális ellentétpárja, az "ut pictura poesis" problémái a 18. század végén. A legkülönösebb ellentmondás ebben a korban, hogy az a kortárs német képzőművészett, amellyel Goethe körülveszi magát, mennyire másodlagos, az a klasszicizmus, amely a Weimari Műbarátok pályázatán rendre elnyeri a pálmát, mennyire groteszk a mai ízlés számára. Walkó ezt sem hallgatja el - egyenesen szánalmasságról beszél. "Mert szánalmat is kelt, óhatatlanul, ez a fáradtságos erőfeszítés, amely mintha Itália fényét akárná Weimar ege alá varázsolni, antik hamóniát - gyarló lenyomatban csak, márvány helyébe jobbára gipszből." (30. l.)

A kötet egyetlen hátránya abból keletkezik, hogy Walkó elvárja tőlünk, hogy ugyanolyan természetességgel mozogjunk a Goethe-kor fogalmai között, mint ő. Nemcsak a könyv utolsó lapjain lett volna szükség az egyes szemelvényeket követő kommentárookra - ezeket sem a bevezetés, sem a

lexikon-szerű névmutató nem tudja pótolni. (Utóbbiban megmosolyogtató Goethe néhány adatának feltüntetése.) Ugyancsak megnyugtatóbb lett volna, ha az idézetek származási helyét szemelvényekre bontva kapjuk, nem pedig sommázó bibliográfia formájában. Néhány próba alapján ítélve, Lontay László fordítása hajszálpontosan és magától értetődően követi a források terminológiai árnyalatait. (A "pregnans mozzanat" talán kevésbé kifejező, mint az eddig használt "termékeny pillanat".)

b. l.

HILDEGARD, MARTH: A Goethe-gyűjtemény. Akadémiai, Bp. 1974. 130 l., 12 kép
(Az MTA Könyvtára Kézirattárának katalógusai 7.)

Goethe és a képzőművészet kapcsolatának kutatóit segítheti ez a hasznos lajstrom, mely a Kézirattárban őrzött Goethérről, kortársairól (Carus, Cornelius, Angelica Kaufmann, Winckelmann stb.), az életerével kapcsolatos helyekről készült ábrázolásokat, továbbá a Goethe-illusztrációkat is felsorolja. A gyűjtemény jellemző darabja az író egyik akvarellje. A katalógus hiányossága, hogy az ábrázolások technikája nincs minden esetben feltüntetve.

b. l.

NÉMETH LAJOS: A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszióig.
Corvina, Bp, é. n. (1074), 225 l., 218 + 16 kép

A Corvina Kiadó korstilus sorozatában a román kor és a gótika művészete után a múlt század művészetét bemutató kötetben a szerzőnek lényegileg más feladatot kellett megoldania, mint az előző korszakok monográfiáinak: olyan időszak művészetét összefoglalni és bemutatni, amely korban nincs egyetemesen érvényes stílus, az egységes világgép darabjaira hullt szét.

A 19. század művészetének összefoglalására eleve csak az lehet képes, aki – mint Németh Lajos – a művészeti termelés ismeretén kívül tökéletes biztonsággal tárgyalja a művészet elméleti kérdéseit is. Példáson valósítja meg a könyv a gyakorlat és az elmélet együttes bemutatását, az ismeretterjesztő szinten messze túlmenő, legizgalmasabb kérdéseket éppen ezen a téren veti fel. "Manet felfedezte" – írja például Németh –, "hogya a vizuális, plasztikai jeleknek megvan a saját világa, az önmagában is megálló rendje. Az értelem és az érzelem rendje mellett létezik tehát a "szem logikája" is. E felismerés nélkül nem született volna meg az impresszionizmus minden addig érvényes formai konvenciót elvető forradalma vagy a cézanne-i életmű." Kétségtelenül érvényes megállapítása az olvasóban újabb gondolatsort indít meg. Vajon Manet "felfedezése" mennyiben jelent újat mondjuk Michelangelo esztétikai elveihez képest, melyeknek egyik közsímet kategóriája a "giudizio dell'occhio", a szem ítélete volt. Nyilvánvalóan lényegileg más kérdéőről van szó, de a történelmi előzmények bemutatása az azonosság-különbözőség viszonyában éppen a művészi gondolkodás folyamatosságát bizonyítaná. Azt a képletet, amit a szerző egyéb műveiből is ismerhetünk: az európai művészet történetében a döntő fordulatot az impresszionizmus hozta. "Az impresszionizmusban állt először az ember minden világszemléleti előítéllettől mentesen a valóság elé, és rögzítette szubjektív benyomását, a pillanatot, az első érzékei benyomást." A felszabadító hatása és egyben tragikus mozzanat archimédeszi pont: Németh Lajos könyvéből könnyen feltérképezhetjük, hogy a korábbi és későbbi irányzatok hogyan, milyen sullyal és szemlélettel kapcsolódnak ehhez a fordulathoz – a világos tagolás egyértelmű eszmei alapra épül.

Talán a rendkívül sokrétű korszak világos áttekintésénél is nagyobb érdeme Németh monográfiájának az a nyelvi tisztaság, amely képessé teszi a szűk terjedelem maximális kihasználására, az elemzett művek által közvetített vizuális élmény néhány szavas, ám rendkívül pontos megfogalmazására. Találomra is idézhetjük akár, ahogy Gauguinről ír: "A maori asszonyokat és a bennszülöttek titokzatos meséit jelenítette meg koloritgazdag, sommázó rajzu képein, sorozatában megfogalmazta az elveszett Éden utáni vágyat. Egy tömbben tartott formák, lapidáris kompozíció, a síkban való gondolkodás jellemzi a sorozatát." Vagy Beardsleyről: "Fő művei illusztrációi (Pope, Johnson, Wilde műveikhez). Rajzai gyakran erotikusok, szimbolista értelműek. A kéjesen vonagló vonal, a fekete-fehér ellentéte alkotta művei formai alapját." Persze neki is vannak kedvenc szökepei, mint "buvópatakként huzódó irányzat", "kendőzetlen valóságábrázolás" stb., mégsem modoros, nyelvi gazdagsága a művét olvasmányként is élvezhetővé teszi.

Az ismeretterjesztő munkák egyik legnehezebb feladata az alkalmazkodás-függetlenedés azokban a kérdésekben, amelyek beivódtak a művészeti köztudatba. A szakirodalomban sem hiánytalanul

megoldott probléma az impresszionizmus szobrászatáé. Németh kellő fenntartásokkal ír erről, le-
szögezve, hogy a par excellence impresszionizmus optikai elveiből következően is a festészetben
valósult meg. Mégis indokolt volna néhány ítélet felülvizsgálata. "Rodinnél egyértelműbben kívánt
az impresszionizmushoz kapcsolódni az olasz származású, Párizsban élő Medardo Rosso (1858-1928),
aki a formák bontásában, festői átírásában, lágy mintázásában még tovább ment mint Rodin" -
írja például, de Rosso egyetlen művét sem mutatja be. Rosso jelentősége ennél alighanem nagyobb,
különösen, ha nem pusztán az impresszionizmus stílusvilága felől szemléljük - bár éppen ez az
aspektus indokolta volna reprodukálását -, hanem a 20. századi szobrászati forradalom előkészí-
tésében játszott szerepére is figyelünk. A kötet terjedelme nyilván eleve lehetetlenné teszi az
összes vonatkozási pont és tendencia vázolását, a tanulmány legkiválóbb részei (pl. Seurat és Cézanne
bemutatója) egyben példát szolgáltatnak e bonyolult korszak sokféle összefüggésének mintaszerű
felvetésére. Különösen értékesé teszi Németh kézikönyvét a képzőművészetben, irodalomban és
filozófiában megnyilvánuló analóg jelenségek tárgyalása, az új művészeti irányzatok és lecsapódásai
viszonyítása.

Takács József

B. SUPKA MAGDOLNA: Életképek a Magyar Nemzeti Galériában. Corvina, h. n., é. n.
(Bp. 1974.) 31 l. + 36 képtábla, elemzéssel

A rendkívül érzékletesen és választékosan, gyakran szépírói eszközökkel írt könyv az életkép téves
meghatározásával indul ("képzőművészeti - elsősorban festészeti - témavilág"). Az életkép nem-
csak képzőművészeti, hanem irodalmi műfaj is, éppen ebből adódik az életkép elbeszélő vagy
lirai jellege a képzőművészetben és festőisége az irodalomban. A képzőművészetben sem csak a
festészet témája, de a szobrászaté is (pl. Ferenczy Béni: Játszó fiúk). E tágabb körből kiolvashatók
a festett életkép sajátosságai: az alakokat összekötő erő irodalmiból festőivé válása. Ez alapján
követhetjük nyomon valódi nemzeti festészetünk kibontakozását, melyet a szerző tévesen a törté-
nelmi festészettel azonosít. Ennek a könyvön végigvonuló, elsődlegesen történelmi szemléletnek
következménye a művészettörténeti nézőpont mellőzése.

A szerző megállapítja, hogy a képanyag "kortörténeti tünődésre" ad módot (6. l.). A 19. sz. -i
Pest-Budáról adott, idézetekkel gazdagított leírás jó. De túlzó következtetéseket eredményez a
történelmi eseményekkel kapcsolatba hozni azoktól távolos műveket (Borsos harisnyás, lakkcipős
elégedetlen festőjét a magyarruhás Petőfivel azonosítani, Thorma Szenvedőkjének háttérben
honvédsírokat feltételezni).

Elsikkad az a tény, hogy a természetbe helyezett zsánerek adtak lehetőséget a plein air kibon-
takozására a magyar festészetben. Pedig nyomai már láthatók Lotz Vágtató betyár c. képének az
alkonyi megvilágítás okozta, oldottabb színfoltjaiban. Tévesen Molnár József Légyott c. képének
kulisszaszerű háttérében fedez fel a szerző impresszionisztikus jelenséget. A festmény elemzésében
összekeveri az impresszionizmus és a plein air fogalmát. Színyei Majálisát is impresszionistának
nevezi, pedig az plein air-kép. Ez nem kisebbíti a mű értékét, inkább jelöli egy, a franciától eltérő
festészeti fejlődés első állomását, mely majd a nagybányaiak plein air festészetében fog kibontakozni.
A plein airt a finom naturalizmus fogalmával is összekeveri a szerző Deák-Ébner Hazatérő aratók c.
képe kapcsán. A lokálszínek tompítása valóban a finom naturalizmus sajátja, így Deák-Ébneré is, de
nem a plein airé, mely a színeket nem tompítja, hanem a körvonalakat oldja fel a fényvel.

A reprodukált művekről megjegyzi a szerző: "A fiatalokat megörvendeztetetik a naiv élet-
érzés közvetlenségével, elszórakoztathatják korszerűtlenségük kuriozitásával." (6. l. kiem.
tölem.) Derkovits Végzése pl. nagyon tudatos életérzésről vall, de ennél sokkal nagyobb tévedés a
nem napjainkban született műalkotásokat korszerűtlennek nevezni. Az illusztrációs anyag a koruknak
megfelelő és a magyar festészet fejlődését képviselni tudó művekből áll, műalkotásokból tehát,
amelyek közvetkezőképp ma sem lehetnek korszerűtlenek. Így nem lehet az életképet sem "tulhala-
dott világ"-nak nevezni. Ma is vannak művészek, akiket életünk képe, gyakran éppen korszerűtlene-
sége, annak művészi megformálása érdekel elsősorban. (Pl. Méhes László, aki fényképűségű élet-
képeinek aprólékos kidolgozásával, ezzel az absztrakt és gesztusfestészet után korszerűtlennek tűnő
ujnialista ábrázolási móddal mai életünk ellentmondásos jelenségeit tudja felszínre hozni.) Ezért
sajnálatos az a tény, hogy a képanyag 1940-nel, Aba Novák Vilmossal lezárul, és az újabb törek-
vésekből nem mutat semmit, sőt, a kortárs festészetből éppen azokat említi (28. l.), akik ma bi-
zonyosan korszerűtlenek, akik egy már nem létező, idealizált paraszti világba fordulnak.

Az életkép bemutatását egyoldaluan indokolja a szerző: az nemzeti festészetünk kialakulásának
alapja. Figyelmen kívül hagyja, hogy az életkép egész Európában jelentős műfaj a 19. században:

hordozója a napfényre táruuló impresszionista stílusnak és a benső világunk felé forduló szecessziót jellemző, de a szecesszióra nem alkalmazható jelzői (bájos, kokett és pajkos... 25-26. l.) mutatják, hogy az életkép műfajának stílushordozó szerepére nem figyelt a szerző (a fenti jelzőket vesd össze pl. Gauguin festményeivel). Nem figyelt a szecesszió festészetben virágzó enteriőr-témakörre (lásd Nabik művei), mely természetes összefüggésben áll a szecesszió közismertebb vonásával: az otthonok belső művészi alakításának igényével. Pedig a képanyagban észrevehető az "intimitás" előtérbe kerülése már Réti korai képén, a Bohémek karácsonyán, majd az Öregasszonyokon, és kiteljesedik Rippl-Rónai festészetében. Rippl-Rónait illetően ki kell igazítanunk a szerző tárgyi tévedéseit: pályája kezdetén a Nabik csoportjába tartozott (1890-es évek), több mint egy évtizeddel a Fauve-ok mozgalma előtt, melyhez sosem tartozott. Hazatérve Kaposvárra (ami 1902-ben történt, nem a 20. sz. második évtizedében) festette un. kukoricás képeit. A képanyag és a szövegrész egyébként szépen kiegészítik egymást. Bár jó lett volna az említett hid, gőzös, vasut, léghajó-téma (15. l.) képi illusztrálása, kibővítendő a polgári és népi zsánerek körét a lakosság e két rétegét összefogó, az ipari forradalom és a magyar történelem-művészettörténeti összefonódását jelző események ábrázolásával, melyek nyomán új tematika bontakozott ki a magyar festészetben is az életképen belül (Bortnyik: Géplóvag, Huszadik század stb.). Ezek a képek hiányoznak a könyvből, de hiányzik a Nyolcak jelentős művei is (pl. Kernstok: Agitátor a munkások között). A cirkusz-tematika, amit Aba-Novák könnyed képe képvisel, ugyancsak megérdemelne néhány szót és néhány, valóban a látvány és téma mélyére hatoló illusztrációt (Bortnyik, Egy, Derkovits művei).

Keserű Katalin

ARADI NÓRA: Képzőművészet és munkásmozgalom. Tanulmányok. Magvető, Bp. 1974. 517 l. (Elvek és utak)

Az elmúlt öt év tanulmányait, cikkeit és előadásait tartalmazza Aradi Nóra tanulmánykötete. Az Elvek és utak sorozat célkitűzéséhez hiven a válogatás egyaránt kíván szólni a szakmai közönséghez és a művészet iránt érdeklődők szélesebb táborához. A kötet címadó tanulmánya ugyanakkor jelzi, hogy a szerző nem csupán szűken értelmezett művészettörténeti részeredményeket kíván közölni, hanem a mai marxista művészetkutatás szellemében elsősorban a társadalmi valóság és a művészi tükrözés aktív kölcsönhatására figyel, érdeklődésének középpontjában a művészet funkciójának változásai és az ezekkel összefüggő tartalmi-tematikai gazdagodás állnak.

A kötet tanulmányainak többsége a szocialista képzőművészet jelképeinek kialakulásával, fejlődéstörténetével és jelentésváltozásaival foglalkozik. A széles tényanyag elemzésén alapuló levezetések uttoró jelentőségűek a hazai szakirodalomban, és kevés előzményre támaszkodhatnak a külföldi kutatásban. Ami erről megjelent, az sem a szocialista országok kutatóinak terméke, hanem nyugati. Századunk művészetének felfogásában annyira tulsúlyba került a jelenségek stílustörténeti, formatörténeti és képi nyelvezet szerinti felosztása és taglalása, hogy az ikonográfiai közelítés sokáig nem számított "divatnak" az új művészettel kapcsolatban. Ezért a "tartalmi-tematikai" elemzés és ennek részterülete, a motívumkutatás és a képi nyelv szótárának összeállítására már a nézőpont ujszerűségénél fogva is rengeteg új szempontot vet fel és eredményt hoz. Aradi Nóra egy-egy motívum-monográfiája szinte csábít a még részletesebb kidolgozásra és az általa felismert alap-tendenciák többoldalú kibontására. Kutatási módszere csak annyiban problematikus, hogy a motívum-vándorlás nyomon követése során gyakran teljesen más művészeti területhez tartozó és más minőségi "sulycsoportba" sorolandó művek kerülnek látszólag egyenrangú fejlődési stádiumokként egymás mellé. Például az agitativ sajtógrafika vagy plakát területén szerintem külön fejlődésmenetet kéne rajzolni, amely csak ritkán és akkor is meghatározott körülmények között, sok esetben idézetként kapcsolódik a "magasművészeti" műfajok meghatározta különálló fejlődési sorba. Érdékfeszítő tematikai telitalálatok gyakran párosulnak közép-szerű, vagy érdektelen művészi megoldásokkal és fordítva. Ezek esetenkénti jelzése nélkül úgy tűnik, mintha a festő vagy szobrász munkájának minőségi kritériuma volna a tematikai aktualitás, vagy új motívumok felfedezése és meghonosítása, holott a valóságos történeti kép azt mutatja, hogy a legjelentősebb művészek a populárisabb műfajok szerényebb kvalitású képviselőitől veszik át az aktuális szimbolika nyersanyagát. A munkásmozgalom képzőművészeti jelrendszerét sok esetben szimpatizáns polgári művészek alakították ki, akik a mozgalom propagandistáivá szegődtek anélkül, hogy a munkásság saját osztálykultúrájának, osztályművészetének képviselőivé nőhettek volna (l. Biró Mihály, Berény Róbert, Pór Bertalan). A par excellence osztályművész Derkovits vagy Dési Huber csak idézőjelben, vagy agitációs céllal használja a direkt

szimbólumokat, hiszen bármit alkot, az a mögötte álló élménybázis meghatározottsága, végső soron a tényszerű osztályhoz tartozás folytán proletárművészet. Az osztályművészet klasszikusainál az agitativ szimbólika a több jelentésréteget ötvöző komplex tartalmi strukturának csak egyik, bár korántsem elhanyagolható összetevője.

Aradi Nóra motívumkutatásának nyelvi apparátusa szintén uttörő jelentőségű produktum a hazai kutatásban. Számos terminusa annyira meghonosodott szakmai köznyelvünkben, hogy már eredetéről is elfeledkeztünk. Más esetekben a friss adaptáció a filozófiai-esztétikai vagy irodalomelméleti szaknyelvből még kissé disszonáns. Egészében nyelvi kifejezésanyagára a mindenáron egzakt fogalomhasználatra való törekvés jellemző, ami néha a megfogalmazásban látenszen benne foglalt részjelentések emlékeztető ismétlése miatt az érthetőség rovására megy. Másként fogalmazva: a szerzőt magával ragadja a nyelvertertés öncélú lendülete, és a valóságos folyamatok modellezésén túl a megtalált leíró apparátus önfejlődését nem mindig tudja tényközvetben tartani. Ennek ellenére Aradi Nóra tanulmányai mindig gondolatébresztőek, és gondolatmenetének figyelmes követése – ha ártételes is – a valós problémák megértéséhez visz közelebb. Tulzás nélkül mondhatjuk, hogy rendelkezik az iskolateremtés szellemi fedezetével. Párhuzamosan megjelent "A szocialista képzőművészet jelképei" c. könyvének használatához ez a tanulmánykötet kitűnő előiskola és kiegészítés.

Theisler György

SZABOLCSI MIKLÓS: A clown mint a művész önarcképe.
Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1974) 168 l., 50 kép

A könyv két szempontból is előremutató jelentőségű. Egyetlen motívum nagy terjedelmű monográfiáját megírni mindünk még ritkaságnak számít – s ilyenek a motívum-vizsgálat több művészeti ágra kiterjesztése is. Könyvkiadásunknak már ez is "tul sok", a szerző valószínűleg ezért mondott le eleve a tudományos, szisztematikus feldolgozásról. Nem a tudományos szempontok és a tudományos igényesség hiányára célok (mindkettő teljes vétezetben jelenik meg a könyvben), hanem a formára. A clown-könyv nem tudományos értekezés, hanem kötet-méretű lebilincselő esszé (150 oldalból több mint 30 a tiszta idézet), benne nem a téma mindenoldalu vizsgálata kerül bemutatásra, hanem néhány reprezentatív példa. A képzőművészek közül Watteau, Cézanne, Picasso, Ensor, Rouault, Chagall, Beckmann, Derkovits, Léger, Vajda vonatkozó munkáiról olvashatunk hosszabb – és elegáns – elemzéseket. De mennyire reprezentatív például Klee vagy Miró "bohócsága"? A könyv egyik nagy hiányosságának tartom, hogy mindjárt a kezdet kezdetén nem analizálja magának a bohócnak a "fenomenológiáját" és nem határolja el világosan a clown fogalmát. Szabolcsi magától értetődően témájába illeszti a hegedűst (Chagall), az artistát (Derkovits), az akrobatát (Nezval), még a muzsikusi cigányt is (Zelk Zoltán). Pedig mindegyik szerep tartalmaz – a rokon vonások mellett – a bohóctól lényegileg idegen jegyeket. Például nélküli a humort. Hasonlóan tisztázatlanul maradt kérdés, hogy a maszkfestők (Ensor, Vajda) mennyiben clown-önarcképeket fogalmazzák meg? Egy bevezető elemzés feladata lett volna megmutatni, hogy a bohóc a lehető legritkábban folyamodik a merev, személyiséget teljesen eltakaró karakter-álarchoz, kértélműséget, rezignációt elkendőző látszat-vidámságra alapvetően abból fakad, hogy egyéni vonásait legalább fele részben szabadon hagyja (az Arlequin fekete maszkja csak a szem környékét takarja, a lisztréteg a bohóc arcán egyszerre fedi és felfedi az érzelmeket, akár a vékony kelme a női testet). Azt hiszem, nem elegendő a téma kitágításának rövid, utólagos indoklása, ha már az előzetes, mélyreható vizsgálat elmaradt. Hasznos lett volna legalább párhuzamként magát a cirkuszi "bohóctörténetet", a hivatásos mulattató művészetét is áttekinteni, e tereletről nem elegendve meg néhány fotó-illusztrációval. Kissé problematikusnak érzem a "forradalmi", "szocialista" bohóc-szerep kijelölését is néhány esetben: Beckmann clownjai ugyan valóban társadalomkritikát gyakorolnak, de hát ezt tette minden jelentős bohóc udvari bolond-gyermekkorá óta – Derkovits lánctépi artistája pedig – nem bohóc.

Számunkra – képzőművészettel foglalkozók számára – különösen zavaró, hogy a szerző témáját minden alaposabb elméleti alátámasztás nélkül jelként tárgyalja. Ezzel csak a terminológiai zűrzavar növekszik: megszoktuk már, hogy akár a bohócot is motívumnak (bizonyos esetekben jelképnek, szimbólumnak, az irodalomban esetleg metaforának, sőt talán allegóriának is) tekintsük – egyik terminus sem zárja ki jelentésrétegeinek felfejtését. Természetesen elfogadhatjuk jelnek is a bohócot, feltéve, hogy szemiotikai jelrendszeren belül tárgyaljuk – ilyen rendszer felállítására azonban Szabolcsi nyilvánvalóan nem törekedett.

Végezetül ismételten hangsúlyozni szeretném, hogy az említett hiányosságok egy feltételezett, de meg nem valósult szisztematikus-tudományos feldolgozás oldaláról nézve lennének valóban számonkérhetőek. Szabolcsi Miklósnak nyilván nem ez volt a célja (kiadói részről a lehetőség sem állt előtte) – könyve tehát figyelemfelhívó, a valóban "levegőben lévő" témát frissen rögzítő, jelentős esszé.

b. l.

VÁMOSSY FERENC: Korunk építésze. Gondolat, Bp. é. n. (1974) 254 l. ill.

Összetett feladat korunk architektúrájáról átfogó képet rajzolni. Adott határokon belül kell relatív teljességet nyújtani egy periódusról, amely egyszerre jelen, múlt és jövő szintézise. Mindezek alapvető metodikai nehézségeket jelenthetnek. Vámosy Ferenc sikerrel hidalta át a téma adta ellentmondásokat és oldotta meg a terjedelmi-metodikai problémákat. Könyve első részében az alapvető elméleti kérdéseket igyekszik tisztázni, az építészeti "fenomenológiai" vizsgálatát végzi el, míg a második részben a jelen egyetemes építészeti tervezését és gyakorlatát elemzi a múlt, azaz az előzmények és a jövő, azaz a jelen fejlődéstendenciáinak összefüggésében. Az első rész logikai módszere harmónikusan ötvöződik a második történeti módszerével.

Az építészet elméleti kérdéseinek elemzése a materiális (anyag - szerkezet) és a spirituális tényezők dialektikájának érvényre juttatásával történik. Érinti, mint lehetséges megoldást a Kurokawa-féle modellt (anyag - szerkezet - funkció - szimbólum = építészeti forma), de nem fogadja el. Nem találkozik új modell-propozícióval: a szerző nem törekszik mindenre érvényes, általános séma konstruálására, hanem az építészeti alapvető tényezőinek belső dialektikáját akarja feltárni és példákon keresztül demonstrálni.

Az építészet legsajátosabb jellemvonása az, hogy teret alkot, és ennyiben a leginkább társadalmi, "az építészet lényege a téralakítás, térszervezés..." (21. l.), amely mindenkor társadalmi igényeket elégít ki. Az igényeknek megfelelés a funkció, "amely a formálás legigényesebb eleme" (29. l.). Nem a "forma követi a funkciót" sémával állunk tehát szemben, a problematika sokkal bonyolultabb. Ezt követően az építészet belső és külső meghatározó tényezőit analizálja a szerző. Így jut el az anyag-szerkezet-struktúra speciális kérdéseitől az építészetnek a természethez, a technikához és a társadalomhoz fűződő viszonyáig. Az elvi megállapításokat az egész tárgyalás folyamán példák igazolják, azaz azt is mondhatjuk, hogy az elemzés deduktív (ez egyébként a könyv második részének módszerére is vonatkozik). Az objektívtól haladunk a szubjektív felé, a térformálás, az anyagok és szerkezeti megoldások társadalmilag-történelmileg determináltak: mindenben van azonban döntési lehetőség és ez a szubjektív komponens. A szemlélet és személyiség sok ellentmondást magában rejtő probléma: technicizmus és művészi invenció, funkció és esztétikum, társadalmi igények és szubjektív döntés, anyag és szerkezet – forma és jelentés. Az építészeti szemlélet legáltalánosabb vonása a társadalmi szerep mindenkor felismerése. Ez oldja fel az objektív szükségzerűségeket és a szubjektív döntések látszólagos ellentmondását. "Az építészet lényege a formaadásban, az új struktúra létrehozásának folyamatában bontakozik ki" (...) "Az alkotó személyiségének vonásai épp itt nyilvánulnak meg, itt bontakozik ki az egyén szerepe a formálásban" – írja Vámosy (93. l.), és ezzel gondolatmenetének logikai ivernygőponthoz érkezik.

A második rész ("Fejlődés és irányzatok" címet viselő) egyes alrészének címei is világosan demonstrálják a jelennek a múlttal illetve a jövővel való összefüggésében történő szemléletét ("Az építészet forradalma", "Korunk törekvései", "A jövő építésze"). Az építészeti és építész-csoportok megítélésénél nem az elméleti megnyilatkozások a mérvadók, hanem praktikus tevékenységükben reprezentatív uralkodó jellegzetességek (a konstruktőrök – Nervi, Candela; az acél-üveg építésze – Mies van der Rohe stb.). A hatalmas anyag azonban ilyen egyszerű szempont segítségével nem rendszerezhető, szükséges más szempontot is bevezetni: földrajzit ("Amerikai forma-gazdagító törekvések", "Európai kísérletek"), nemzetiségit ("Aalto és a finnek") stb.

A súlypont a jelenkor építészetén van, a jelen törekvéseit viszont az előzményekkel összefüggésben ismerjük meg: Aalto és a finn iskola tevékenysége mint a wright-i organikus szemlélet továbbfejlesztése bontakozik ki előttünk stb. Mindenhol következetesen érvényesülni látjuk a könyv első részében megfogalmazott általános elméleti tételeket. A térformálásról elmondottakat például Maekawa és Kenzo Tange építészetében, a szerkezetéről, a formáról, az egyéniség szerepéről elmondottakat többek között Jörn Utzon Sydney-i operaházán és így tovább. Építészet és társadalom bonyolult viszonyának ékes reprezentánsa Brasília építésének története, az eredeti elképzelések kudarcra plasztikusan modellálja az építészetnek a társadalmi struktúrától való elszakíthatatlanságát.

Az urbanisztikai törekvések szervesen illeszkednek az általános építészeti folyamathoz. Az utópiába, a fantasztikumba hajló elképzeléseket Vámosy következetesen és tapintatosan háttérbe szorítja a megvalósított új városok mellett. Csupán a kötet utolsó fejezetében, a jövő felé tett kitekintésben szól részletesebben a jelen urbanisztikai fantazmagóriáiról.

A könyv külön fejezetben tárgyalja a szocialista országok és hazánk jelenkori építészetét. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ez a rész nem alkotja integráns részét az anyagnak. Az elméleti rész "példatárában" éppen úgy szerepelnek Gulyás Zoltán, Jurcsik Károly és Varga Levente épületei és az Erzsébet hid, mint Alvar Aaltóé és mint a Golden Gate hid. . .

Külön kell szólni a képanyagról. A fényképek kifogástalanok, igazi "építész" fotók. A szűkebb értelemben vett építész rajzok mellett Raszler Károly grafikai szerepelnek a kötetben, érzésünk szerint kissé szervesen illeszkednek az egyébként harmónikus kontextusba.

Hajnóczy Gábor

KUBINSZKY MIHÁLY: Györgyi Dénes. Akadémiai, Bp. 1974. 35 l., 50 kép (Architektúra)

Kubinszky Mihály Györgyi Dénesről szóló könyvének bevezetőjében kettős cél tűz ki maga elé. Egyrészt, emléket kíván állítani a magyar művészet mult századi felvirágoztatásában érdemeket szerzett Györgyi család építészarságának, másrészt az ő példájával kívánja megvilágítani a 20. század első felének magyar építészetét.

A kettős cél egyik része szinte maradéktalanul megvalósult. A szerző alapos munkájának, kutatásainak, levelezéseinek eredményeképpen tartalmas kötetet kap kézhez az olvasó Györgyi életművéről, pályafutásáról, amely valóban jellemző része az immár történetivé távolodott két világháború közötti magyar építészetnek. A kötet külön értéke Györgyi Dénes építészeti műveinek gondosan összeállított lajstroma, mely a kivitelezett műveket és a meg nem valósított tervpályázati alkotásokat, terveket, vázlatokat egyaránt tartalmazza.

A kettős cél másik részének – nevezetesen a 20. sz. első fele magyar építészetének megvilágítása Györgyi Dénes példájával – már nem sikerült eleget tenni. Ugy tűnik mintha kissé sokat akart volna markolni a szerző. Feltétlenül helyesebb lett volna, Györgyi munkásságának ismertetése mellett, ennek tükrében csupán kitekinteni a század első felének magyar építészetére. Egyébként a kismonográfia jelenlegi formájában is inkább ez utóbbi programnak felel meg, semmint a szerző által kitűzött célnak. Tulajdonoson bonyolult, sokirányú, meglehetősen változó a korszak építésze ahhoz, hogy ilyen csekély terjedelemben melléktémaként akárcsak vázlatos képet is kapjon róla az olvasó.

Halványabban sikerültek az építészettörténeti, - elméleti eszmefuttatások, a korszak stílusproblémáinak taglalása. A fogalmazás helyenként nehézkes, néha kissé felületeseznek tűnik. Tudományos- ismeretterjesztő szinten azért mégsem jellemezhető a szecessziós építészettel egyszerűen "hullámvonallal". S ezek a sorok sem sorolhatók a pontos, tiszta értelmű megállapítások közé: "a tervből rokonszenves hangulat árad" ill. "Az eklektika is művészi teljesítménnyé emelkedett a debreceni Déri Múzeum építkezésén (1923-29)", különösen akkor, ha a szerző előzőleg az első világháborút követő időszakot "a meghaladott eklektikába való görcsös kapaszkodás"-ként jellemzi. . . A könyv első részében Kubinszky leszögezi, hogy "a konzervativizmus találó megjelenése az a - helytelenül - eklektikának nevezett építészeti stílus, mely végső fokon az antik formakincs alkalmazás utolsó alkotó fázisának bizonyult". Ezt követően azonban maga is sűrűn használja ezt a "helytelen" stílustermintust, s nem is mindig egyértelműen.

A könyv igazi értékét az építészeti művekkel kapcsolatos szövegrészek, leírások, elemzések, ismertetések és a nem kevésbé jó fotók adják a gazdag adatanyag és a tartalmas jegyzetek mellett.

Barla-Szabó László

GRANASZTÓI PÁL: Az idő és a művek. Magvető, Bp. é. n. (1974) 299 l.

Granasztói legújabb kötetében zömmel az utolsó 10 évben készült urbanisztikai és építészetelméleti tanulmányait, valamint Budapestről szóló szubjektív hangú esszéit adja közre – néhány kifejezetten szépirodalmi írás kíséretében. Többségük másutt már megjelent, így csak néhány reflexiót fűzök hozzájuk. Granasztói tudományos írásaiban is mindig rendkívül egyszerűen és természetesen fejezi

ki magát, aminek valószínűleg az a magyarázata, hogy az építészet és kivált a "városkép" ügyeit a legszemélyesebb gondjának érzi. Hiányzik belőle a "harcosság" – általában a józan ész szerinti mértékletes haladás híve. A sokat kárhözottott szegedi Dóm tér kialakításában is felfedezi az értékeket, de nem itéli el, sőt egyes esetekben sürgeti pl. a konzervatív oldalról támadott magasház-építkezéseket. Nem mintha hiányoznék belőle a kritikai szellem, tanuskodik erről "Művészet-e ma az építészet?" c. tanulmánya (melyben felfigyel arra is, mennyire központi kérdés az ismétlődés elve), azokra az alapvető ellentmondásokra pedig, melyeket ma az új lakótelepeken "teljes pompájukban" tanulmányozhatunk, ő már egy évtizede felhívta a figyelmet. Programadó jelentőségű "Urbanizáció, építészet és a társadalomtudományok" c. 1972-es vitaindító előadása, melyben egy komplex tudományág feladatait körvonalazza.

b. l.

ERNYEY GYULA: Az ipari forma története Magyarországon.
Akadémiai, Bp. 1974. 86 l., 77 kép (Művészettörténeti füzetek 8.)

Az industrial design olyan alkotó tevékenység, melynek célja az ipar által termelt tárgyak formai minőségeinek meghatározása. Ezek a formai minőségek nem csupán külső tulajdonságok, hanem főként azok a strukturális és funkcionális kapcsolatok, melyek egy rendszert koherens egységgé alakítanak mind a gyártó, mind a felhasználó szempontjából (1969, ICSID).

A szerző vizsgálódásának tárgyköre a fenti tág és pozitív értelemben rugalmas fogalom meghatározás szempontjából itélve is leszűkített: a magyar ipari formatervezés történetéből főként a gépipar, híradástechnika, közelekedési eszközök néhány kiemelt területe, műszeripar, illetve műszer jellegű speciális használati tárgyak (ventillátor, telefon, fényképezőgép) körére épített. Elhatárolását két oldalról is indokolja. Egyrészt arra hivatkozik, hogy a különböző használati értékkel rendelkező termékeknek csak egy részét," a használat által meghatározott, elsődlegesen munkaeszköz jellegű gyártmányok tervezését nevezik ipari formatervezésnek – másrészt a fogalom értelmezésének általános tudományos vizsgálati hiányaira hivatkozva hártja el szélesebb tárgykör elemzésének jelenlegi lehetőségét: "Addig azonban, míg az iparművészet, művészeti érték stb. fogalmak sem formálódtak ki megnyugtató módon, illuzórikus volna elvárni, hogy az industrial design hozzájuk való viszonyát tisztázzák... a tudományos technikai forradalom révén olyan hatalmas minőségi változások várhatók, melyekben a tudomány és a művészet mintegy egyenrangú kooperációja válsól meg, hiszen a társadalmi tudományos fejlettség mai fokán igen sok az olyan kérdés, melynek megválaszolása csak komplex vizsgálattal lehet eredményes."

A témakör leszűkítésével részben azért nem érthetünk egyet, mert az utóbbi megállapítás realitását nem csupán hazai viszonyaink között kell elfogadnunk. Miután a fogalom: design tartalmához és gyakorlatához hű meghatározása és értelmezése változatlanul kettős megközelítéssel igaz, a folyamat és a folyamat eredménye foglaltatik ebben. Az ipari termékek szépség törvényei szerinti alakítása valóban a használati rendszer folyamatára és végeredményére érvényes, tehát az emberi környezet minden olyan objektumára, mely jellegénél fogva csakis ipari előállításban készülhet el. Ez utóbbi magától értetődően tételezi fel a minőség-mennyiség dialektikus jelenlétét, különösen a téma történeti feldolgozásában. Észrevételünk másik része éppen ezért az, hogy a design folyamatának történeti indoklásainál nem hiányozhatnak azok a közgazdasági indokolások, melyek az egyes formák adott szituációban megtörtént kialakítását indokolták, illetve kölcsönhatást idéztek elő. A design nagyipari terméktervezési léte csakis ezzel a kettős elemzéssel nyerhet valódi, a képzőművészeti esztétikai értékelésektől ezáltal minőségileg eltérő, de azzal egyenértékű értelmezést. A szerző lehatárolt témafeldolgozásának keretei különösen kínálták ezt a lehetőséget, miután ő is elsősorban azokban az iparágakban talált elég szép számú korábbi irodalmi forrást magyarországi viszonylatban, melyek épp a gazdasági fejlődéssel ritmikus együttlétben alakultak ki. Részben a témakör leszűkítésével, részben az elemzett tárgyak változatlanul a külső, a formai, a képzőművészeti esztétikához közelebb álló leíró jellegű elemzésével (lásd különösen azokat a részeket, ahol korábbi forrásanyag szerzői nem találhatók, vagy maguk idején sem ezzel a megközelítéssel dolgozták fel témáikat, és különösen a második világháború utáni időszak jelenre épített részét!) a szerző nem nyújtott szakszerűségében kifogás nélküli eredményt. Miután a szerző maga is ipari formatervező, követelményünket jogosabbnak érezzük. Másrészt a hivatkozott szerzők, Bogdan Czekaluk, Georg Klaus, Herbert Begenau, Szunyagin, Fjodorov, Taszalov éppen a 60-as évek közepén megjelent írásaikban, ha nem is statisztikai értelemben bizonyító erővel, de valamennyien a design és a közgazdaság konkrét összefüggéseivel foglalkoznak. Az idézett ICSID megfogalmazás nyitottságára

épvilve pedig éppen a 70-es évek elején már követhetővé vált ennek az esztétikai-közgazdasági összefüggésnek társadalomszociológiai hatása éppúgy, mint az esztétikai formaképzésre gyakorolt, új, illetve más, a művészi alkotásra is, a design-re is pozitív értelmű hatása: a tervezés helyének megtalálása a modern társadalmakban.

A szerző vállalkozása – néhány a részletesebb elemzésre vonatkozó kritikai észrevétel ellenére – rendkívül hasznos és időszerű tett volt. Elfelejtett hazai eredményeink és az azokról szóló egykorú forrásanyag összegyűjtése nélkül jónéhány terület hagyomány nélkülinek tűnhetne még a szakembereknek is. A téma aktualitása ismert, hazai problémái talán kevésbé. A könyvben, a terjedelem adta keretekben, ezekre is találunk utalásokat.

Dvorszky Hedvig

PATAKY DÉNES: Csontváry, Corvina, Bp. 1975. 31 l., ill., 61 kép (A Művészet Kiskönyvtára 92.)

Átfogó képet adni egy Csontváry-dimenziójú festőről a kiskönyvtári sorozatban nemcsak a terjedelem korlátai miatt nehéz, hanem azért is, mert megszületett a nagy monográfia, nem is régen, és új koncepciót felvetni korai és elhamarkodott lenne, filológiailag is lehetetlen új tényeket, adalékokat prezentálni, a Német Lajos-féle feldolgozást nem lehet egy ivre összezsugorítani. A szerző ezt a nehéz problémát úgy vélte megoldani, hogy a pályaképet rajzolta fel, ahol a művek genezise szolgálatja egyúttal az elemzés is. Ez a megoldás korlátokat jelent: a művek kvalitása nem következik keletkezés-történetükből és általa nem is válhatnak átélhetővé.

A festő patológiája bevallottan nagyobb helyet kap, mint a képkalkálás kérdései. A Csontváry-képek speciális jelentéstartalmaira vonatkozólag kevés támpontot kap az olvasó és a színes reprodukciók rossz minőségük miatt nem segítenek az olvasónak Csontváry megismerésében és megértésében.

h. á.

CSONTVÁRY. Irta és válogatta NÉMETH LAJOS. Corvina, Bp. 1974. 11 l., 84 kép.

Németh Lajos Csontváryról írott monográfiájának két kiadása után a Corvina kiadó most csupán Csontváry legfontosabb képeinek – többségében igen jó minőségű színes – reprodukcióit adta közre, rövid bevezetővel és néhány oldalnyi dokumentációval.

t. á.

PASSUTH KRISZTINA: Magyar művészek az európai avantgarde-ban.

A kubizmustól a konstruktivizmusig. 1919–1925. Corvina, Bp. 1974. 203 l., 119 kép

Első ízben került az olvasó kezébe mű, mely ily részletesen, a kor áramlatainak ily gazdag és sokoldalú bemutatásában tárgyalja a magyar avantgarde mozgalmat.

Passuth kiváló erudícióval szerkesztett könyve végigvezeti olvasóját a magyar avantgarde útján, a fel-felbukkanó kubista kísérletektől a Kassák-csoport expresszionista korszakán át a kitelezésedőig, a húszas évek konstruktivizmusáig. Mint azt a publikáció címe is jelzi, átfogó képet kíván nyújtani a kor jelentős – főként a magyar képzőművészet evolúciója szempontjából lényeges – képzőművészeti áramlatairól, központjairól, csoportosulásairól. Ezek viszonylatában tárgyalja a magyar avantgarde fejlődését.

Maga a szerző is megállapítja, nem befejezett mű került az olvasó kezébe, mégis széles képet nyújt a téma magyar vonatkozású bibliográfiájáról, gazdag, nagy gondjai összegyűjtött krónikai adattára számos eddig hiányzó láncszemet pótol.

A szerző adatgyűjtésre koncentrált energiáját, ami alapvetően meghatározza munkájának típusosan pozitívista jellegét. Nem tagadható a törekvés szükségessége és hasznossága, mégis sajnálattal kell elkönyvelni, hogy nem szentelt figyelmet a témában rejlik s mindmáig elhallgatott vagy meggyőződen le nem zárt problémáknak.

Kutatásainak kiindulási pontjában nem a magyar avantgarde anyagban és szóban fogalmazott megnyilatkozásai, sem pedig a hazai intellektuális talaj, hanem az európai avantgarde egyes közép-pontjai állnak. E választás háttérében a közvetlen magyar kapcsolatok kutatásának vitatható problémája áll. A már ismert, vagy újonnan gyűjtött adatok ugyanis nem a művészettörténet számára lényeges problémák megoldását szolgálják Passuth könyvében.

Feltehetően elgondolkoztató az a mélyszéles hallgatás, mely az avantgarde hazai gyökereit a felismerhetetlenségig homályba burkolja. (Itt nem a közvetlen képzőművészeti előzményekre gondolok.) A külföldi hatások döntő preferenciája kétértelmű következtetéseknek ad szabad teret. Ennek a helytelen viszonynak a következménye, hogy mindmáig nem próbáltunk választ adni, sőt fel se tettük a kérdést: miért nem jött létre Magyarországon európai, egyetemes értékű képzőművészeti avantgarde mozgalom sem 1919 előtt, sem azután. Nem lehet a véletlen műve, hogy a 20. század avantgarde művészetének alakulásában jelentős szerepet vállaló magyar művészek csak hazájuk határain túl tudták kibontakoztatni tehetségüket, s akik hazatértek, már képtelenek voltak előző korszakukhoz képest jelentős alkotásokkal gazdagítani oeuvre-jüket. Ebből a szempontból a magyar aktivizmus politikai elkötelezettsége (és annak következményei) csupán részletkérdés marad, nem adhat még csak megközelítő választ sem kérdésünkre. Mindaddig, míg a fent elmondottak nem tisztázódnak egyértelműen, nem alkothatunk tiszta képet avantgarde mozgalmunkról, sőt úgy tűnik, az azt követő időszak képzőművészetének történetéről sem.

Passuth bevezetőjében írja: "... Kelet- és Nyugat-Európa közös művészeti törekvéseit, egymásra gyakorolt hatását tartottuk szem előtt", továbbá: "A kötet főként az 1919-1925 közti hat évvel, de ezen belül is elsődlegesen az 1920-23 közti három évvel foglalkozik."

Az idézett program alapfeltétele, a magyar avantgarde kutatásainak, megnyilatkozásainak analízise sok esetben elmaradt, hasonlóan, mint az említett szempontból döntő jelentőségű orosz konstruktivizmus beható s nem csupán a felületen átsikló ismertetése. Bizonyára érdemes itt megjegyezni, hogy Passuth egyáltalán nem szentelt figyelmet Moholy-Nagy konstruktivista festészetének, bár az megközelítően egyidőben (1920-tól) jelentkezik a művész – Passuth szerint talán túlzottan – dadaistának minősített korszakával. Nem esik szó a művész különösképpen kiemelkedő jelentőségű "Lichtrekvizitjéről" sem. A szóban forgó művek közül pedig egy sem került az illusztrációk sorába! (Hasonlóan indokolatlanok tűnik Passuth Krisztina válogatása a kubizmust tárgyaló fejezetben, ahol nem tesz említést Szobotkáról, nem elemzi Galimberti és Dénes munkásságát.)

Elmaradt Kállai részletes és beható értelmezése, hasonlóan, mint Moholy-Nagy korai publikációinak, manifestumának mélyebb analízise. Nem próbálkozott meg Passuth Moholy-Nagy konstruktivista, művészeti elméletének művei alapján történő rekonstrukciójával sem, ami természetesen következménye a tárgyalt korszak mellőzésének. Az elmondottak, ha nem is oly mértékben mint az említett személyek esetében, helyenként érvényesek a Kassákra vonatkozó fejezetekre is. Lévéen itt szó a magyar konstruktivizmus három legkiválóbb képviselőjéről, vitatható, hogy választ adott-e a szerző a maga által kijelölt programban felvetett kérdésekre. (Ezen megállapításokon nem változtat a tény, hogy az avantgarde szempontjából másodrendű, sőt teljesen jelentéktelen festők bemutatásával próbált meg a szerző kimerítő képet formálni a magyar avantgarde multjáról.) E recenzió szűk keretei nem nyújtanak lehetőséget a monográfia részletes elemzésére, így nem is tűzhettem ki azt céljálul. A benne felvetett észrevételeket e sorok írója a téma mindaddig megoldatlan s egyben kulcskérdéseinek tartja, azokat a közeljövő vitalehetőségének reményében publikálja.

Brendel János

DÉNES ZSÓFIA: Tegnapi ujművészek. Kozmosz (Móra), Bp. 1974. 168 l., ill.

Szokatlanul hangzik az "ujművész", "ujművészet" megjelölés, Dénes Zsófia neológizmusa. Az avantgarde-ot érti rajta, melyről az emlékeit most, 50-60 év után közreadja. Réth Alfréd, a Salon des Indépendants, Apollinaire, Picasso, Kahnweiler, Kokoschka, Schönberg, Galimbertiék, Farkas István, Rilke, a Gyagilev-balet, Ady, Bartók, Berényi, Tihanyi, Kassák, Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Uitz, Moholy-Nagy, Bortnyik. Dénes Zsófia érzelmi oldalról közelít a művészethez, de nincs is szüksége tudós analízisre, mert éli a művészeti ujat. Élményeiről – "Az élmény az, amit arra a rövid örökkévalóságra, ami az életünk, elraktározhatunk" – lenyűgöző frisséggel számol be, annak ellenére, hogy a nyelvezetbe századeleji izek keverednek. Irigylésre és tiszteletre méltó ez az idő asszony, amiért egész életében természetesen vehette, hogy mindig az "ujművészet" mellé kell állnia. A 156. oldalon Moholy-Nagy nevének ismét újabb magyarázatát olvashatjuk (nem Moholy-pusztá, hanem Mohol alföldi falu). – Nem szerzői figyelmetlenség, hanem szerkesztői vétség, hogy (ki tudja, hányadszor már) egy nem létező művészcsoporthal is találkozhatunk: "a Blaue Reiter" ugyanis nem volt sohasem, legfeljebb "Der Blaue Reiter" vagy "a Blauer Reiter"!

b. l.

Látszatra a kismonográfia tartalmi tagolása tul didaktikus (élete, művei, helye, hatása), ez azonban csak segít az olasz mester műveinek megértésében és nem válik annak gátjává. A szerzőnek ezen a tagoláson belül sikerül közel kerülnie a művekhez, és precíz elemzésekkel bebizonyítja, hogy igazi festői értékek jöttek létre a futurizmuson belül Boccioninál, ha ellentmondásokon keresztül is. Nagyon pontosan vezet végig azt a folyamatot, ahogyan Boccioni eljut a korszerű eszmékhez, részint a futurista ideológia, részint saját szellemi fejlődése révén. Művészete az első alkotói periódusban még elméleti felkészültsége után kullog (ne feledjük, hogy egy művészetileg minden oldalról prekoncepiált korban vagyunk!): a régi értékrend tagadása nem válik nyilvánvalóvá a képeken annak ellenére, hogy a futurista elképzelések fokról fokra épülnek be mind tematikusan, mind a festői technikában és modusban. Rövid életének következtében, nagyon rövid szakaszában szinkronba kerül alkotás és elvi közelítés, hogy aztán pályája végén véglegesen elszakadjon egymástól idea és alkotás – a művek javára. Ezt a "két Boccioni" vázolja fel a szerző nagyon plasztikusan, és teszi még gazdagabbá a kis könyvet a futurista mozgalom jellegzetességeinek az európai avantgarde-dal való összevetésével, az olasz szellemi és társadalmi létbe helyezésével. Izeltőt kapunk a magyarországi fogadtatásból és visszhangból is.

h. á.

BAJKAY ÉVA: Uitz Béla. Gondolat, Bp. 1974. 275 l., sztl. kép (Szemtől szemben)

Uitz Béla életutja jellegzetesen 20. századi magyar életut: itthon lendületes, dinamikus indulás – majd 1919 után emigráció. Kettébe tört pálya, kettétört életforma, többszörös ujrakezdés felnőtt-korban, kísérletek, meg nem valósult álmok, mindig változó körülmények. Uitz Béla munkásságának első szakasza 1919-ig a magyar aktivizmus történetének, s avval együtt a korszak festészetének kiemelkedő, és viszonylag feldolgozott szakasza. Bajkay Éva monográfiája erre az időszakra vonatkozólag is új forrásokat, s főként új szempontokat, új összefüggéseket tárt fel. De ennél a hazai periódusnál még sokkal izgalmasabb Uitz Béla emigrációban eltöltött több mint öt évtizedének ismertetése. Uitz Béla alkotói utjának elemzéséhez nemcsak a korabeli magyar, hanem a korabeli francia, s főként szovjet viszonylatok részletekbe menő ismerete szükséges – anélkül Uitz egészen sajátos, csonkán maradt oeuvre-je sem ismerhető meg. Bajkay Éva rendkívüli alaposággal, minden részletre kiterjedően dolgozta fel azt a hányatott életutat, annak legkülönbözőbb buktatóit és eredményeit. A monográfiát különösen értékesé teszik az eddig még sehol nem publikált Uitz kéziratok, Uitz visszaemlékezései, s olyan cikkeknek, kritikáknak a közlése, amelyek esetleg csak kéziratban, vagy nehezen hozzáférhető külföldi folyóiratokban léteztek. Bajkay nem törekszik arra, hogy erről az egész korszakról – az 1910-es évektől 1970-ig – bármiféle összképet adjon, vagy akár csak egyes irányzatokat részletesebben elemezzen. Logikusan, következetesen csak olyan problémákkal foglalkozik, amelyek Uitz életét vagy művészetét érintik. Ilyen módon, a nem tulságosan nagy (14 iv) terjedelem ellenére is, a festő igen hosszú és meglehetősen ellentmondásos fejlődését a maga teljességében feldolgozza. A magyar művészettörténeti irodalomból sajnos mindmáig – néhány kiemelkedő kivételtől eltekintve – hiányoznak a valóban igényes művész-monográfiák, így egy-egy adott korszakról is lehetetlen ugy képet adni, hogy ne maradjon számtalan fehér folt. Az aktivizmus, és a külföldi és magyar művészet kapcsolatainak feltárásához Bajkay Éva éppen azzal járult hozzá, hogy szorosan megmaradt Uitz életművének tárgyalásánál –, s így azt viszonylag teljes mélységben tudta bemutatni.

A könyvnek egyetlen hiányossága – ami viszont részben az adott sorozat jellegéből következik –, hogy bizonyos kérdéseket érint, de azokat nem élezi ki, inkább továbbsiklik felettük. Ilyen Uitz rendkívül furcsa, ambivalens egyénisége, ami alkotásainak ambivalens jellegében is tükröződik. Uitz magyar viszonylatban szinte egyedülálló, valóban megszállottan forradalmár egyéniség, annak minden konzekvenciájával együtt. Éppen az ő kirobbanó dinamizmusa ölt formát korai, felülmúlhatatlan szépségű fekete-fehér kompozícióiban. Viszont lényének másik felével ugyancsak megszállottan kutat valamilyen megfogalmazható, lerögzíthető szabály- vagy sémarendszer után, amibe a társadalmi és művészi fejlődés összes szakaszai, eredményei és lehetőségei beleférnek. Ugyanez a törekvés vonzza a reneszánsz művészekhez, s ebből fakad örök nosztalgijája a monumentális freskófestés iránt. Ez az ambivalencia, és a sokszor kedvezőtlen feltételek együtt okozzák, hogy Uitz váltakozva alkot átütő erejű, lendületesen megkomponált rajzokat, diszletterveket, plakátokat –

és elkínzott, agyonszerkesztett, naturalisztikus csoportképeket, portrékat. Uitz igazán szép alkotásai csak akkor válnak ki a gyengébbek közül, ha azokat nem értékeljük túl. A monográfiának természetesen az a feladata, hogy a teljes oeuvre-t feldolgozza, elemezze, s Bajkay Éva legfőbb érdeme, hogy ezt hiánytalanul megteszi. Tárgyilagossága, tényszerűsége és a képek analízisei egyaránt az utóbbi években megjelent magyar művész-életrajzok sorában kiemelkedő helyet biztosítanak neki.

Passuth Krisztina

Bokros Birman Dezső önéletrajza, levelezése, művei. Sajtó alá rendezte KONTHA SÁNDOR. Akadémiai, Bp. 1974. 295 l., 100 kép

Bokros Birman Dezső modern szobrászatunk legszuggesztívebb egyénisége. Műveinek fanyar tragikomikuma, tompán groteszk expresszivitása hazai művészetünk klasszikus eredményei közé tartozik. Amilyen egyéltelmű Bokros alkotásainak megbecsülése, olyan ellentmondásos személyiségének értékelése. A kortájsi közelségből is adódóan emléké a rosszindulatú híresztelések és kávéházi pletykák szövevénye kíséri. Ezért rendkívül pozitív állomás a Bokros-kép alakulása szempontjából Kontha Sándor kötetének megjelenése. Ugyanakkor, mint minden forráskiadvány, amelynek megjelenése megelőzi az értékelő-méltató monográfia megszületését, fokozott felelősséget hordoz, hiszen a szakmai köztudat formálása szempontjából monográfia-pótló szerepet tölt be. Ebből a szempontból – és csakis ebből – kell kritikával fogadnunk az önmagában nagyon értékes és sokrétű dokumentumválogatást. A kitűnően összeállított és eddig legteljesebb képanyag tükrében különösen fájó, hogy a dokumentumanyagból pont a legérdekesebb alkotóperiódusokat – a berlini, pozsonyi évek, a Szocialista Művészcsoport korszaka – értelmező emlékek hiányoznak. Ha a művész hagyatékában nem is maradtak meg ezek, a levelező-partnerek és intézmények iratanyagából bizonyára össze lehetett volna gyűjteni számos értékes adalékot. Ez azért lett volna különösen fontos, mert az utolsó husz év dokumentumaiban – elsősorban a művész biológiai elfáradása következtében – túlzott hangsúlyt kapnak az abnormis elemek, az előzmények és motiváció ismeretének hiányában megmagyarázhatatlan furcsaságok. Néha már-már az az érzése az olvasónak, hogy egy patográfiai feldolgozás mellékletét olvassa. Némelyik írás ugyanakkor méltatlanul egyoldalú, sőt hamis képet fest állami mecenatúránk minden fogyatékosága ellenére is messzemenően nagylelkű és humánus szervezetéről. Kossuth-díjas művész vergődése a téritésmentesen kiutalt korszerű műteremlakásban – ez a hihetetlennek tűnő, bizarr helyzet az ezerszínű valóság eleme, ám nehezen érthető Bokros pszichikumának szeretetteljes és az alkotói erőfeszítések forrásvidékének megelézésére koncentráció felboncolása nélkül, anélkül, hogy az évtizedek egymásra rétegződött hordalékának homokjából az arany szemcséket gondosan kiszűrjük.

E fenntartások mellett is az utóbbi évek legsikerültebb és legtöbb információt adó forráskiadványának tekinthetjük Kontha Sándor munkáját, mely külön is kitűnik a szerző tartozkodó személytelenségével, szerénységében is kitűnően eligazító bevezető tanulmányával és pazar szépségű képanyagával.

Theisler György

DÉSI HUBER ISTVÁN: Művészeti írások. Szerk., utószót írta, jegyzeteket összeállította TIMÁR ÁRPÁD. Kosuth, Bp. 1975. 278 l. 8 tábla (Esztétikai Kiskönyvtár)

Ha a most megjelent teljes Dési Huber kötetet és az 1959-ben megjelent, válogatott írásait tartalmazó összehasonlítjuk, szinte érthetetlen, miért kellett korábban Dési Huber írásaiból szelektálni? Minden sora forrásértékű, minden írása a magyar művészet fontos alakjai és központi problémái körül köröz, mégis hiányzott a köztudatból. Jóllehet Dési Huber autodidakta volt, gondolatai, elvi megjegyzései éppoly szerves részét képezik a magyar művészetnek (és művésztörténetnek) mint művei. Derkovits és József Attila zsenialitásának biztos felismerése világosan jelzi nércéjét és ítéleteinek irányát, s ennek fényében még különösebbnek tűnik fel az, hogy rólok szóló írásai olyan sokáig ismeretlenek voltak. Ez a rövid ismertetés nem Dési Huber, hanem összes írásai kiadásának érdemét kívánja elismerni, s a szerkesztő Timár Árpádot, aki gondos filológiai munkával a nyomtatásban megjelent Dési Huber írásokat teljesebb, kéziratos változatuk alapján kiegészítve bocsátotta közre. Azt a szerkesztői koncepciót is csak helyeselhetjük, amely a levelezést leválaszt-

totta az elméleti írásokról, s annak önálló publikálását tartja célszerűnek. A Művészeti írások megjelenéséhez csak azt tűzhetjük hozzá, hogy minden jelentős művészeti írónk műveinek hasonlóan teljes, pontos és filológiai szempontból tökéletes kiadását várjuk.

Forgács Éva

A szocialista művészetért! A művészek és a művészeti dolgozók szakmai szervezeteinek történetéhez. Összeáll., bev. SÖMJÉNI SÁNDOR. Táncsics, Bp. 1974. 491 l.

A kötet részletes bevezető tanulmányban tárgyalja, és az 1904 – 1971 közti időszakot felölelő válogatott anyaggal dokumentálja a művészek modern, főként szakszervezeti jellegű egyesüléseinek történetét. Az érdemi tárgyalás az 1872-es ipartörvénnyel utolsó fékjeitől is megszabadult kapitalista fejlődés idején keletkezett szervezetektől indul; az első oldalak felületes "áttekintése" több mint tizennyolc század un. "művészeinek" helyzetéről ugyanis nem igen gazdagítja ismereteinket. A "színház és látványossági dolgozók" századeleji szervezkedéséről a mai napig követi nyomon tárgyalás és dokumentumanyag a szakszervezeti tevékenység alakulását a művészek körében, képet adva közben a művészek egyéb szocialista jellegű csoportosulásáról is, mint pl. a Szocialista Képzőművészek Csoportjának tevékenysége. Annak ellenére, hogy történetileg nem eléggé árnyaltan követi az eseményeket – erre talán a terjedelem sem adott módot –, pl. a Ma körül tömörülő művészek eltérő állásfoglalásainak vizsgálatakor, s néhány kronológiai tévedés is található (pl. a MIÉNK nem 1906-ban, hanem 1907-ben alakult), egészében hasznos kézikönyvvül szolgál a korszak kutatói számára.

1. s.

HEITLER LÁSZLÓ: Goldman. Corvina, Bp. 1975. 24 l., ill., 42 kép (A Művészet Kiskönyvtára 98.)

Nehéz feladatra vállalkozott Heitler László Goldman György kismonográfiájával. Torzó életműből kellett esztétikai tanulságokat levonni, töredékes pályaképet kellett a korba illesztve értelmezni. Az egy ivnyi terjedelem ezuttal különösen kevésnek bizonyult. E könyvecske ugyanis nem a nagy-monográfiák népszerű összefoglalására vállalkozott – mint a sorozat legtöbb darabja –, hanem az alapok lerakására. Talán a problémák összetettsége miatt nem térhetett ki a szerző azokra a jellemző részletekre, amelyek plasztikusabbá tették volna a nagyközönség előtt az eddig kevésbé ismert művész stílusának alakulását. Nyilván ezért maradt el a 20-as évek Párizsának ellentmondásos képe és Despiu kortárs művészetet formáló szobrászatának jellemzése.

Am a stílusra szabott terjedelem is módot nyújthatott volna néhány fontosabb jelenség megvilágítására. A 20-as évek második felében például Goldman is a Donatellót újraelfedzők körébe került, és ezzel a vonzalommal korántsem állt egyedül a kor európai és magyar művészetében. Itt kellett volna megemlíteni a neoklasszicizmus iránti rövid ideig tartott vonzalmat, amely a sokkal későbbi Widder Félix siremlék kapcsán csupán erőltetett féligazság. A Donatello-vonzalom meghaladásánál pedig nemcsak stílusfejlődésről kellett volna beszélni, hanem a kor munkásmozgalmának és a mozgalomhoz kapcsolódó elkötelezett művészetnek a szükségszerű egymásra utaltságára is. Heitler László könyvében azonban nem áll össze szerves egységgé a pártmunka és a művészi munka bemutatása. Világos, helyenként érzékletes műelemzések váltakoznak pontos életrajzi adatokkal, anélkül, hogy felvillannának a művekben rejlő mélyebb társadalmi jelenségekre.

P. Sz. J.

HAULISCH LENKE: Pap Gyula. Corvina, Bp. 1974. 29 l., 52 kép. (A Művészet Kiskönyvtára 97.)

"Kárpáti Aurél a magyar géniuszt két arculatát különböztette meg: egy borus keletit, erdélyi-alföldit, és egy derűs nyugatit, dunántúlit" – így kezdődik Haulisch Lenke kismonográfiája, és nem is lép túl ezen a színvonalon. Végül soron "mindent" megtudunk Pap Gyuláról, amit az egy íves tanulmány – ismeretterjesztő célú monográfia – keretei között megtudhatunk, azonban zavaros megállapítások, feleslegesen távolra utaló megjegyzések (10. l., J. Ittenről: "Az alkotás lényege azonban nála nem az eszközökben, hanem az átélésben rejlett... Később Klee és Kandinszki

is Itten nyomán dolgozták ki, saját festői világuknak megfelelően, új festői módszertanukat"), és nem túl sikeresen idézett kritikák utvesztői közt kell fellelnünk azt, ami valóban Pap Gyula művész-egyénségére és pályájára vonatkozik. (Sikertelen idézésnek tartom Kállai Ernő Pap Gyuláról írt, távolról sem elismerő sorainak kihagyásos, bár a cikk eredeti szellemét meghamisítani így sem tudó beillesztését a kismonográfiába.) Végül: a merész váltásokkal teli művészpálya vázlatos ismertetését az elmondottakkal inadekvát megállapítás zárja le, mely szerint Pap Gyula művészete "meghökkenően következetes".

Fulgács Éva

PETÉNYI KATALIN: Barcsay. Corvina, h. n., é. n. (Bp. 1974) 28 l., 9 ill., 26 színes kép

Petényi a képes album elé írt tartalmas bevezetőjében vállalkozhatott volna arra is, hogy a szintézisnek tekintett szentendrei mozaiktól visszatekintve, átértékelje Barcsay életművét. Megelégedett azonban annyival, hogy egy fegyelmezett, minden jelzőt gondosan mérlegelő írással – és frissebb szemmel – összefoglalja a már tudottat, s e gondolatmenet meghosszabbításaként értékelje az újabb műveket. A szerző interpretációjában tovább erősödik az irodalomban már kialakult "konstruktivista Barcsay"-kép – ha ez továbbra sem teljesen meggyőző, akkor annak a következménye, hogy a számos Malevics-, Mondrian- és Kassák-hivatkozás évtizedekkel korábbi, mint az érintett Barcsay-kompozíciók. (Analogiáknak Klee-t is észre kellene már vennünk, vö. a "Dombos táj – hullámszó vonalak" c. ceruzarajzzal.) Néhány apró pontatlanságot kell még megemlítenem – kérdés, hogy a Kassák-féle "tárgytalan forma" csakugyan deduktív módszer-e (10. l.), hogy a figurális és konstruktív képek váltakozását célszerű-e Bach-fugához hasonlítani (12. l.), hogy valóban "egymáshoz láncoltak"-e a mozaik asszonyai (14. l.) –, mindezért azonban bőségesen kárpótol a biztos kézzel válogatott, jó minőségű színes képanyag.

b. l.

GEREVICH ÉVA: Makrisz Agamemnon három szobra.

Képzőművészeti Alap. h. n. é. n. (Bp. 1974) 53 l. 29 képtábla (Műelemzés)

A Műelemzés sorozat legújabb kötete Makrisz Agamemnon Feleségem portréja, Mauthauseni emlékmű és Uszás című alkotásainak elemzését tartalmazza. A három mű három funkciót "képvisel": portré, emlékmű és köztéri szobor más-más igényeinek kell, hogy megfeleljen. A kötet bevezetőjében Gerevich Éva ezek sajátosságait jellemzi, tömören, összefogottan, s ezután tér át a művekre. A két állandó nyilvánosságra szánt szoborkompozíció elemzése jól sikerült: ezeknél abból indul ki, milyen térbe kapcsolódnak, és hogyan. Képet ad a többalakos kompozíciók ritmusáról, a figurák elhelyezéséről, mintázásáról; amiről azonban megfélekedezik, az szoborcsoport esetében nagyon lényeges, és különösen nagy szerepet játszik a mauthauseni együttesben: a negatív térről, mely jelen esetben a szétterpesztett lábak, a széttárt, magasba emelt öklök esetén a ritmusváltást szolgálja. A portré elemzésénél az az érzésünk, mintha nem szobrot, hanem képet vizsgálna; megfélekedezik ugyanis a szobor tömegéről, a szimmetrikus tömegelosztásról, a mell-haj tömeg-ellenpontozásról, az összefogott sikokról. Ha pedig mindenáron hatást keresünk, nem lehet nem szólni Marcel Gimondról, akinek munkássága nagy hatással volt Makrisz szobrászatára. A kötet reprodukciói egyenrangúak a szöveggel, a fotóművészek neve nagyobb nyilvánosságot érdemelne ez esetben, mint a szennyoldal belső felén tömör felsorolást.

l. s.

ARADI NÓRA – FUKÁSZ GYÖRGY: Technika és művészet. Gondolat, 1974. 286 l. 32 ill.

Ágazati esztétikai irodalmunk értékes eredménye a két szerző munkája, mely egyaránt alkalmas oktatási segédkönyvnek, népszerűsítő összefoglalásnak, és további kutatások gondolatébresztő kiindulópontjává is válhat.

Az első három elméleti fejezet az alapvető fogalmak tisztázásán és a közgondolkodásban elterjedt szimplifikáló nézetek áttekintésén túl a legfontosabb polgári esztéták elméleteinek értékelő-bíráli elemzését nyújtja. E részben az esszeterjedelemhez képest néha tultengenek az idézetek, a tanulmány

léptékét szétfeszítő és ebből adódóan a gondolatmenet gördülékeny követhetőségének rovására menő "betétekkel" találkozunk. Ilyen például a Lewis Mumford felfogásával vitatkozó fejezet.

A kötet legsikerültebb része az egyes művészeti ágak problematikájával foglalkozó három összefoglaló fejezet. Ezek gondolatmenete az önálló kutatás élményszerűségével és frissességével hat az olvasóra, és a szűkebb célkitűzésen túlmenően is közel jut századunk művészetének lényegéhez. A technikai haladás tükröződése a képzőművészetben, befolyása a témavilág gazdagodására nagylélegzetű történeti áttekintéssel és a jelenségek gyökereinek érzékeny differenciálásával kerül felfejtőre. Kevésbé élményszerű a "Technika - művészet helyett" c. fejezet, amelyben a negatív tendenciák bírálata mellett erőteljesebben lehetett volna hangoztatni, hogy külső megjelenésében "par excellence" technikai közeg is válhat művészi tartalom hordozójává, még ha az eddigi kísérletek nem is eredményeztek maradandó értékeket. Hiányzik az ismertetett, vagy bírált tendenciák prognosztikus kivetítése a jövőbe, és a kibontakozás perspektívájában értékesnek tűnő kezdeményezések elhatárolása az improvizatív, konjunktúra-szülte próbálkozásoktól.

A zeneművészet problematikáját tárgyaló fejezet a rendelkezésre álló összterjedelemhez képest túl sokat foglalkozik századunk nagy zenei alkotóinak nyilatkozataival, melyek személyes dokumentum-értékükön túl kevés támpontot nyújtanak az esztétikai elemzés számára. Érdekesítőbb az új technikai lehetőségek áttekintése a hangképzés területén, melyek a zenei nyelvezet jelentős gazdagodását eredményezik, azonban fokozott felhasználásuk nem automatikusan vonja maga után a zenei tükrözés tárgyának, a tartalmi-tematikai szférának a kitágulását.

A filmművészet teljes egészében századunk tudományos-technikai forradalmának szülötte. A felmerülő problémák mélyebb filmtörténeti és filmelméleti elemzése külön kötet tárgya lehetne. Ezért természetes, hogy ez a könyv legelnagyobb fejezete, a gondolatmenet montázs-szerű zsufolt-ságot mutat. Ennek ellenére sok a továbbfejlesztésre érdemes kérdésfeltevés.

A kötetet kiegészítő illusztrációs anyag érdekesítő válogatás a tizes-huszas évek hazai és nemzetközi avantgarde művészeti terméséből, hiányoljuk azonban a jelzett tendenciák továbbkövetését a következő negyven év eredményeinek figyelembevételével.

Theisler György

3 évtized 30 grafika. Képzőművészeti Alap, Bp. 1975. 4 l. bev. szöveg, 30 különálló reprodukció

A jubileumi kiadványok szép sorozatába illeszkedik a 3 évtized 30 grafika című album, amelyet a szerkesztők a Magyar Nemzeti Galéria anyagából válogattak. A névsor meggyőző, a kiragadott sokszorosított grafikák reprodukciói is általában szerencsésen reprezentálják alkotójukat. A könyv információ értékét viszont csökkenti a harminc név tetszőlegesen ható sorrendje, amely nem a művek feltüntetett keletkezése, hanem a művészek fel nem tüntetett születési évszáma szerint alakult ki. Ám a könyv elsődleges funkcióját, a kiváló minőségű, albumból kiemelhető reprodukciók népszerűsítését magas szinten oldotta meg.

P. Sz. J.

UNGVÁRI TAMÁS: A rock mesterei. Zeneműkiadó, Bp. 1974. 343 l.

Nem foglalkoznánk a könyvvel, ha nem lenne alcíme "Az ellenkultura kulturtörténete". Ez a mozgalom – mint ismeretes – esztétikájában igen sokat köszönhet az avantgarde képzőművészetnek, több megnyilvánulása pedig kifejezetten képzőművészeti jellegű. Ungvári a zene mellett, ha nem is kellő mértékben, de számos alkalommal kitér a képzőművészeti-vizuális vonatkozásokra. A szerző stílusa szellemesen hatásvadászó – imponáló pongyolasága különösen akkor lenne rokon-szenves, ha a mozgalom történetét nem félig "kivülről", félig "belülről" próbálná megírni. Így azonban bosszantó, ha a könnyed ironia teljes félreértést takar, mint pl. Yoko Ono "Grapefruit"-ja vagy a happening esetében. A szerzőnek egyetlen kézikönyvet kellett volna csak felütnie ahhoz, hogy ne írhasse le: "A happening önálló műfajként 1966-ban született Amerikában" (ekkor már Magyarországon rendeztek happeninget – Kaprow 1959-ben mutatta be a "18 Happenings In 6 Parts"-ot), és ne állapítsa meg ezután, hogy Antonin Artaud "a mozgalom teoretikusa". Edward Kienholz valószínűleg csak legyintene, ha megtudná, hogy ő a "szupernaturalista iskola" vezetője, négerkasztrációt bemutató háromdimenziós, életnagyságu jelenete egy "kép", s ráadásul ki sem derül, hogy ezt ő csinálta...

Ungvári több nevet következetesen helytelenül ír: a Rolling Stones csak az együttesre illik, a lapot "s" nélkül írják, Tuli Kupfenberg helyesen Kupferberg. A londoni Institute of Contemporary (és nem Contemporal!) Art-ról pedig nehéz elhinnünk, hogy "új műalkotások és új divat létrehozásával" kísérletezik.

b.1.

Interpressgrafik 1974/4.

KUCZKA, PETER: Things did not start with the Martians.
The graphic sediment of science fiction in the press.

A szerző a maga nemében egyedülálló válogatást publikál: több mint 200 illusztrációt és könyvborítót a szocialista országok sci-fi terméséből. Bevezetőjében megállapítja a sci-fi képzőművészeti vetületének forrásait (fantasztikus művészet, tudományos illusztrációk, maga a sci-fi irodalom), beszél a "műfaj" egyik jellegzetességéről, ami a fantasztikum realitásként való ábrázolása. A válogatás kvalitásait illetően azonban – tekintve, hogy első kísérletről van szó – elhárítja magáról a felelősséget. Ennek megfelelően az anyag rendkívül heterogén. Még a magyar munkákon belül is (összesen 30 szerzőtől) megtaláljuk a "mindenevő" illusztrátorok rutinos semmiségeit, az alkalmilag sci-finek kinevezett absztrakcióit, a felhígított szürrealizmust és az ürgiccsét. Ennek ellenére is megérdemelné a válogatás az alaposabb szociológiai, ikonográfiai és stiluselemzést. Akiknek egy-egy munkáját mind sci-fi, mind képzőművészeti szempontból maradéktalanul korszerűnek ítéltük: E. Binder, R. Peschel, K. Eniksat – mindhárman az NDK-ból –, valamint a magyar Panner László.

b.1.

GERŐ ZSUZSA: A gyermekrajzok esztétikuma. Akadémiai, Bp. 1974. 165 l., 61 ábra

Végre egy olyan könyv, melynek a nosztalgikus-sznob elragadtatás és az ártatlan lelkeket megrontó rajztanárok kötelelesszerű csepülése helyett új és lényeges mondanivalója van a gyermekrajzról! A szerző a pszichológia módszereivel vizsgálja azt a meglepő jelenséget, hogy 5-7 éves korban kulminál, utána csökken a gyermek grafikai tevékenységének színvonala. A hipotézis szerint a rajzok szépsége "az emocionális csomópontok grafikus megfelelője", e csomópontok fölfejtése – részben a gyerek kapcsolódó játéktevékenységének elemzése révén – adhatja meg a választ, "miként válik a grafikus átfordításban az emocionális tartalom esztétikumává". Gerő Zsuzsa vizsgálatainak legnagyobb eredménye, hogy elkülöníthetővé válnak a rajzolásban érvényesülő "elaborációs mechanizmusok" (feszültségredukció, a társas elszigetelődés kompenzálása, a lebegő fantázia mobilizálása stb.), a formanyelv kialakulásának egyes mozzanatai (ábrázolási sablonok rögződése, sürítés, az analagon grafikus ötvöződése pl. az "arc-udvar" rajzon stb.). Az egységes grafikus világ 8-10 éves korban bekövetkező felbomlásának nem az az oka, hogy az iskola elrontja a gyermeket, hanem a gondolkodásmód, az elaborációs mechanizmusok változása, vagyis szükségszerű fejlődési stádium.

A könyv címe bizonyos mértékig félrevezető, hiszen a szerző tulajdonképpen nem a gyermekrajzok esztétikumát vizsgálja, hanem jelentéseit: az esztétikumnak megfelelően a létrejöttéhez vezető pszichológiai folyamatokat, ez utóbbiak analizisét végzi el a rajzokból kiindulva. A rajzok kvalitásainak, "szépségének" megítélésénél (látszólag) teljesen a "válogató csoport" – művészettörténészek, festők, műértők – véleményére hagyatkozik, (látszólag) figyelmen kívül hagyva, hogy a szakértők, sőt az egész 20. századi művészet ízlése prekoncipiált szépségfogalommal közelít a gyermekrajzhoz (pl. az elrajzolásokat, ügytelenségeket tekinti "szépnek" egy akadémikus szabályosság vagy hű naturalista leképezés ideáljával szemben). "Olyan, mint egy Klee" – hangzik el az egyik szakértői vélemény, amihez viszont figyelembe kell venni, hogy először Klee volt "olyan, mint egy gyermekrajz", ő volt az egyik legelső, aki a gyermekrajz mai értelemben vett esztétikumát festészetével definiálta. Ezért különösen érdekes és bonyolult az a gyermekrajz, melyben Gerő Zsuzsa Miró-hatást fedez fel, hiszen Miró ugyancsak "gyermekrajzfestő".

A szerző valószínűleg tisztában is van mindezzel – bizonyíték rá, ahogy találó párhuzamokat mutat ki az "analagon grafikus ötvöződése" és a szürrealizmus meg Chagall képalkotó módszere, vagy az "utalásháttér" és a Bálint Endre-képek egymáshoz kapcsolódása között, vagy ahogy könyve

végén igen óvatosan felveti a kérdést: "a művészetben a stílusnak nincs-e fantáziásort legalizáló szerepe? Nem a kivetítő produkció teszi-e elfogadhatóvá a (...) haszontalan fantáziavilágot?" Gerő Zsuzsa mégis jobbnak látja megmaradni a saját tudományága viszonylag megbízható talaján, nem merészkedik a számára (de a művészettudomány számára is) ingoványos területre. Pedig úgy vélem, az a módszer, amit a gyermekrajzok vizsgálatánál alkalmazott, a művészetre is kiválóan adaptálható. S ha nem is a festmények esztétikumát határoznánk meg ily módon, de – a festményből vissza következtetve az alkotói élményfeldolgozás sajátosságaira – elvégeznénk magának a festménynek egy fajta megbízható interpretációját.

Beke László

Izlés és kultúra. Tanulmánygyűjtemény. Szerk. SZERDAHELYI ISTVÁN. Kossuth, Bp. 1974. 489 l.

A 24 szerző tanulmánya együttesen a 60-as évektől kezdődő "izlés-viták" dokumentációját alkotja – legtöbbjük a Budapesti Pártbizottság 1963-ban induló munkás-izlés felmérése illetve az Alföld 1967-es évfolyamában lezajló vita alkalmából született. A kötetben kevés a publikálatlan írás, a másodközlések között kevés az olyan, mely a maga idejében aktuális általánosításokon túl a mai olvasó számára konkrét eligazítást tud nyújtani, s végül a várhatónál sokkal kevesebb a képzőművészeti izlés kérdéseivel foglalkozó gondolatmenet. Ezekre a "kevesekre" hívom itt fel a figyelmet.

Természetesen az első kérdés az izlés mibenlétére vonatkozik. A kötet szerkesztője terjedelmes előszavában figyelmeztet arra, hogy csaknem minden tanulmányíró megpróbálkozik az izlés definiálásával. Voigt Vilmos a "kultúraizlés" fogalmát körvonalazza (a kultúra és az izlés kapcsolatában az etnikus tényező és a tradíció hangsúlyozása figyelhető meg), és a néprajzi kultúraelméletekkel foglalkozik, a többiek azonban az izlést egybehangzóan az esztétikai izléssel azonosítják. Hogy milyen eltérő értelemben, arra álljon itt csak két példa: Zoltai Dénes szerint a "közizlés" csak a művészettel kapcsolatban létezik, míg Mérei Ferenc "műveletrendszerrel" beszél. Maga Szerdahelyi többnyire senkivel sem ért egyet, s a saját definícióját szavankénti bővítéssel állítja elő, míg végül el nem jut egy féloldalas meghatározáshoz, melynek összetevői közé tartozik az "értékelő képesség", "intuício", "érzelmi ítélet", "esztétikum", de minden olyan tényező is, mely az izlést determinálja. Ugyanő állítja fel az esztétikai élmény és az izlésítélet-alkotás összefonódó folyamatának árnyalt modelljét is. Poszler György "A művészeti nevelés néhány alapkérdéséről" szólva olyan normát állít fel, amit csak ma kezd pedagógiánk érvényesíteni: az izlésfejlesztésnek a műalkotás megértéséből kell kiindulnia, az esztétikai nevelésnek az egyik legfontosabb eszköze tehát a műelemzés. Bánszki Pál 1966-os képzőművészeti izlésfelmérésének metodikája felett már eljárt az idő, tanulságai az izlés szintjének többé-kevésbé amugyis ismert mutatóit rögzítették csupán, azonban a vizsgálat színhelyének szerencsés megválasztásával (Hódmezővásárhely) sikerült a híres "Szántó-Kovács vitához" nagymennyiségű reprezentatív adalékokat dokumentálnia. Művészetszociológiánk ugyancsak túllépett már az olyan megfigyeléseken – mint Szántó Miklós tanulmányában olvasható –, hogy a munkásság a képzőművészettől a valósághoz hű, sőt természetes ábrázolását várja, amennyiben az újabb vizsgálatok jelentős mértékben differenciálták egyes társadalmi rétegek izlésszintjeit, és ismeretlen összefüggésekre is rámutattak.

A kötet kiemelkedő tanulmánya Mérei Ferenc től származik (Az izlésélmény elemzése). A szerző az izlés-aktus interpszichikus közegét, vagyis azokat az asszociációs folyamatokat vizsgálja, melyek a műalkotás – jelen esetben mindössze egy Picasso- festmény és egy műkénéi női fej reprodukciója – befogadása során fellépnek. A kísérleti személyek kikérdezése folyamán jól elkülöníthetően jelennek meg az izlés-élmény tényezői: az ismereti elemek, mindennapi tapasztalatok, az intim szféra (élmények, gyermekkori emlékek, vágyak), az elvárás és a látvány konfliktusa, s végül az élmény aktív többleteként a kiegészítések és álomszerű sűrítések.

b. l.

DEME TAMÁS: Az esztétikai-művészeti nevelés alapkérdései. Bp. 1974. 49 l. ÚJ: Komplex esztétikai-művészeti nevelési kísérlet. Bp. 1974. 87 l. S. NAGY KATALIN: Muzeumlátogatási szokások és a festészeti izlés. Bp. 1974. 159 l. ORCI JÓZSEF: A fotó helye, szerepe és lehetőségei a rajztanításban. Bp. 1975. 40 l. HORVÁTH DÉNES - MÉRÉSZ IGNÁC: Kép és zene - komplex auditív és vizuális nevelési lehetőségek. Bp. 1975. 104 l.

A Népművelési Intézetben folyó elméleti munka az utóbbi években három, művészettel kapcsolatos területen élénkült meg. Az amatőrmozgalomtól eltekintve, most néhány művészet-szociológiai és művészetpedagógiai tanulmányt ismertetek. S. Nagy Katalin ötéves munka eredményét adja közre - egy hazai viszonylatban alig kutatott témakörből. A "közönség" izléséről, a művészet "fogyasztásának" természetéről minden szakembernek van többé-kevésbé találó szubjektív véleménye, a tudományos-empirikus vizsgálatok azonban nálunk valóban hiányoztak. (A képzőművészet-szociológia egészére vonatkozóan - melynek szakbibliográfiájáról a szerző nem tud - itt hívom fel a figyelmet a következő munkára, annak is "Soziologie der Bildenden Kunst" c. fejezetére: A. Silbermann: Empirische Kunstsoziologie - Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie. Stuttgart 1973.) S. Nagy mindenképp két kísérleti kiállítással kapcsolatban végzett reprezentatív közönségfelmérést. Meglehetősen borúlátó - de sajnos, bizonyított - következtetéseiből a következőket kell kiemelni: a magyar parasztság egyáltalán nem, és a munkásság is csak elenyésző százalékban muzeumlátogató, másrészt a tömegkommunikáció nálunk (szemben az izlést manipulatíve változtató külföldivel) izlés-konzerváló hatáshoz vezet. Utóbbi különösen érvényes a művészi reprodukciókra. További érdekes megállapítások: a nők képzőművészeti izlése elmaradottabb, de nyitottabb, mint a férfiaké, ill. a nők az iparművészet - a férfiak a festészet kérdéseiben otthonosabbak; Az el nem fogadott művészeti új jelentkezése - bizonyos mértékben - felfelé hozza időben az "elfogadás limeszét". A szerző előfeltételezései közül néhány vitatható: amennyire helyes szociológiai nézőpontból, hogy nemcsak a kiemelkedő művekkel kell foglalkozni, annyira nem fogadható el képzőművészet-fogalma (melybe jószerevel minden láthatót beleért), az sem valószínű, hogy "míg regényt, verset nem mindenki olvas, de vizuális törvényeknek (...) engedelmessé tette magát (...) mindenki lát" (hiszen ha szépirodalmi művet nem is, de írott szöveget mindenki "fogyaszt"). Kétséges az is, hogy valódi "muzeumi környezetet" tudott-e teremteni S. Nagy a "kísérleti kiállításokkal", hiszen olyan összeállítású képanyag, mint a 2. kiállításé, jelenleg muzeumainkban (és különösen a Nemzeti Galériában) elképzelhetetlen. Ugy érzem tehát, hogy a felmérés nem annyira a "muzeumlátogatási szokások", hanem a "a festészeti izlés" vagy a "tárlatlátogatási szokások" vizsgálata volt. Ezért is főleg a bevezetőben adott muzeumtörténeti áttekintés. Mindennek ellenére, mert a hiányosságok egy kezdeményező jellegű munka hiányosságai, bizalommal várhatjuk S. Nagy Katalin következő, még átfogóbb vizsgálatának, a lakáskultúra-felmérésnek eredményeit.

Deme Tamás két tanulmányát az általános tantervi reform teszi időszertűvé. Az alapkérdésekben igen helyesen lefektetett művészetpedagógiai elveket olvashatunk (ismeretanyag-bővítés helyett komplexitás, vizuális-auditív-kinetikus nevelés egysége, generativitás, szinkronitás-diakronia egysége), a szerző ezeket fejti ki és fejleszti tovább másik írásában: egy konkrét nevelési kísérlet tervében. (A kísérletnek az 1974/75-ös tanévben kellett lezajlania, kimeneteléről azonban egyelőre semmit sem tudunk.) Deme "az egyes esztétikai-művészeti tárgyak szemléleti elveit" ismertetve számtalan jó ötlettel szolgál. Közülük csak a vizuális nevelésre vonatkozókat emelem ki: gyakorlati alkotás elsődlegessége a nevelésben, kiindulás a vizuális környezet egészéből, anyagi-technikai jellemzők megismertetése a gyakorlatból (s nem a kész műalkotásból), fotó és film hasznosítása stb. Ugyancsak hasznos gondolatokkal van tele a konkrét tanmenetvázlat. A terv problematikusságát mindössze abban látom, hogy a szerző, miközben a nevelés komplexitása mellett száll síkra, kidolgozatlanul hagyja az egyes területek közti összefüggéseket. A komplexitás nála csupán az egyes ágak közti analógiák keresését jelenti, a minden művészet nyelvén közös törvények, a művészet-történet és az esztétika szintjén. Az "integráció" azonban véleményem szerint hatékonyabbá válna, ha a terv az analógiák keresése helyett a közös területek kimunkálását célozná, "közös törvények" helyett az interdiszciplináris területeken várható újra irányítaná figyelmét. Az újra, az ismeretlenre felkészítés teljesen hiányzik Deme aspektusai közül, annak ellenére, hogy - helyesen - hangsúlyozza a kortárs kultúra elsődlegességét a nevelésben. Ugyanakkor, más oldalról, a történeti szemlélet kérdése (hogyan és mit használjunk fel a művészettörténet nagy alkotásaiból) nyitva marad - egy vonatkozás kivételével: ez a szerző szerinti "vizuális anyanyelv" vagyis a nép-

művészet. Eltekintve attól, hogy a "Kodály-módszer" átvitele a vizuális területre önmagában is kérdéses, a magyar népművészetnek a (mindmáig csak legfeljebb hipotézisként elfogadható) "vizuális anyanyelvvel" azonosítását különösen megalapozatlannak tartom.

Orci József ügyes példákat, "szisztematikus konstruktív feladatokat" sorol fel a vizuális oktatásban is használható fotó-grafika (ill. a fotóanyagok grafikai felhasználása) köréből. Csupán az nem érthető, miért volt mindehhez szükség bevezetésként a tartalomról és formáról szóló eszmefuttatásokra. Horváth és Mérész logikusan felépített tanulmányukban sorra veszik a "zenei hangok viszonylatosztályait", majd ennek megfelelően a kép alkotóelemének tekintett "tónusfolt"-viszonylatosztályokat. (Utóbbiakat a tónusfoltot jellemző világosság, faktura, térbeli elhelyezkedés – helyzet, forma, nagyság, irány – szerint, a szintől praktikus okok miatt eltekintve.) Mégsem láthatjuk azonban megnyugtató módon igazolva "a két terület strukturális felépítettségének (...) meg-egyező vonásait", mert a kísérletben egy jól elkülöníthető alapegységekből álló rendszer (a zene) került szembe önkényesen kijelölt alapegységek ("tónusfolt") rendszerével. A szerzők modellje jól használható egy permutációs festő számára, ez az eset azonban távolról sem meríti ki a képalkotás – nagy többségben nem kitüntetett alapelemekkel operáló – módozatait.

b. l.

INTÉZETI HÍREK

1975. február 25-én megvitatásra kerültek a kézikönyv 6-8. köteteihez készült operatív tanulmányok. Ezt követően május 19-én az 1-2. kötetekhez írott operatív tanulmányok, majd október 13-án az 5. kötet első részének tervezete került vitára.

Az elkészült operatív tanulmányok szélesebb szakmai közvélemény előtti publikálása a Művészettörténeti Értesítő 1975. évi számaiban megkezdődött.

1975. december 12-én került sor Kovács Éva A párizsi ronde-bosse zománc fénykora és a Mátyás-kálvária c. kandidátusi disszertációjának előzetes munkahelyi vitájára. December 19-én Bobrovsky Ida bocsátotta előzetes munkahelyi vitára kandidátusi értekezését A XVII. századi mezővárosok iparművészete (Nagykőrös, Kecskemét, Debrecen) címmel. Mindkét vitán nagy számban vettek részt külső szakemberek, közöttük a társtudományok képviselői is.

KIADVÁNYOK

Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok, Szerkesztette: Galavics Géza

MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának Forráskiadványai X. Documenta Artis Paulinorum I. füzet. (A - M) Szerkesztette: Tóth Melinda.