

T Á J É K Ö Z Ö D Á S

SZEMLE

Körmendy Kinga: A Knauz-hagyaték kódextörédei és az esztergomi egyház középkori könyvvállományának sorsa.

Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Bp. 1979. 149 l., 5 sztl. kép, XV tábla A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Közleményei. Új sorozat 7/82

A középkori Magyarország könyvvállományának sorsa Európa más országaihoz képest rendkívül szomorú. A magyar nép viszonylag későn lett a keresztény Európa tagja, ezért könyvkultúrája eleve néhány évszázaddal megkésett. A 16. századtól kezdődő török harcok és hódítás idején a magyar egyházszerkezet megbomlott, intézményei, papjai menekülésre, majd hosszú vándorlásra kényszerültek, ennek következtében a gyűjtemények, közöttük a könyvtárak kódexei is elvesztek, vagy megrongálódtak. Hasonlóképpen mentek veszendőbe a világiak könyvtárai is, beleértve a magyar királyok könyvtárát minden bizonnyal magába foglaló Corvina-könyvtárat is. A középkori könyvkultúra emlékeinek fennmaradása szempontjából a protestantizmus magyarországi elterjedése sem volt kedvező. Az elmondottakból következik, hogy a középkori magyar könyvkultúra megismerésében a töredékkutatás döntő jelentőségű lehet a ma fennálló könyvtárak kódexeinek tanulmányozása mellett. A töredékkutatás e jelentőségének felismerése nyomán, a külföldi, elsősorban angol és belga tapasztalatok és módszerek figyelembevételével a 70-es évektől folyik Magyarországon szervezett és átfogó programú töredékfeltáró munka. Az eddigi, részeredményeket, illetve egyes töredékeket monografikusan feldolgozó cikkek után Körmendy Kinga műve az első, mely nagyobb egységet dolgoz fel, könyv formában.

Körmendy kötete az Akadémiai Könyvtár Knauz Nándor hagyatékából származó töredékeit két részben dolgozta fel: a több fejezetből álló tanulmányt katalógus követi. A tanulmány-rész a töredékek utolsó előtti birtokosának tudományos pályájából kiindulva, az esztergomi könyvtárak történetének bonyolult útját végigjárva jut el a kérdéses töredékeknek a legrégebben a 16. században kimutatható possessorához, amit az esztergomi káptalani levéltárban jelöl meg és Nagyszombatra lokalizál. A szerző e feltáró munkája során jó kritikai érzékkel nyúl olyan kérdésekhez, amelyeket az eddigi tudományos közvélemény alapos okkal vagy néha teljesen alaptalanul, lezártak, megoldottnak tekintett. Ezek közé tartozik Perugiai Bernát kódexének 12–14. század közötti birtoklása. A kódex adományozásával közel egykorú, mindenképpen az esztergomi Szent Adalbertnek szóló donációt rögzítő bejegyzésből biztosnak látszott, hogy a székesegyház folyamatosan birtokolta ezt a kódexet. Igaz, hogy már régebben is ismertek voltak azok az adatok, amelyek a könyvtár 16. századi teljes pusztulásáról tájékoztattak, ennek ellenére azonban mindenki arra gondolt, hogy ez a kódex valamilyen szerencsés véletlen folytán átvészelte a pusztulásokat. Körmendy most, több kódex egykori esztergomi birtoklására, onnan való elszármazására, majd újbóli esztergomi feltűnésére példát találva, joggal veti fel egy közbeeső possessor létezését. A jelzett kérdések sorába tartozik az esztergomi könyvtári gyűjtemények és általában más hazai középkori könyvtárak állományi rekonstrukciójának lehetősége a töredékek vizsgálata alapján. A szerző ebben a kérdésben eléggé szkeptikus és kimondatlanul is arra int, hogy a magyar eredetű, de bizonytalan provenienciájú töredékek lokalizálásakor

és a nem magyar töredékek hazai használatának kimondásakor a legnagyobb körültekintés szükséges. A kötetben szó esik Vásári Miklós padovai kódexeiről is. Kérdés, hogy Körmeny helyesen vélekedik-e akkor, amikor a kódexeknek csupán a magyar művelődéstörténetben biztosít helyet. E könyvtől függetlenül is érdemes lenne foglalkozni avval a kérdéssel, hogy mikor tartozik egy kéziratos emlék a magyar könyvtörténet kereteibe. Egyértelmű a felelet akkor, ha a kódexet Magyarországon készítették, őrizték vagy használták. Vitatható akkor, ha a felsorolt kritériumok közül csak egyik-másik jellemző a kódexre, avagy egyik sem. Ezeknek a kritériumoknak a hiányával nem számol a magyar művészettörténetírói gyakorlat, amikor a berni dyptichont és a vatikáni Anjou-legendáriumot helyezi emlékei sorába.

Körmeny Kinga többször használja fel tanulmányában a művészettörténeti irodalom megállapításait, eredményeit. Ez pozitívan értékelhető szándék. Egy konkrét példa azonban óvatosságra int. A pozsonyi misekönyvek elnevezés alatt ismert kódexcsoport egyik darabjának (Ms I. 20) készítési helyét és rítusának jellegét a kodikológia és a liturgiátörténet specialistái nem tudták egyértelműen meghatározni. Körmeny Kinga viszont a művészettörténeti irodalomra hivatkozva megállapítja, hogy a kódex „kétségtelenül” az osztrák hatás alatt álló pozsonyi missálék köréhez köthető. Nem az elriasztás szándékával, hanem a jövőre szolgáló tanulságul jegyezzük meg: 1. A pozsonyi missálék csoportja stílus és kronológia szempontjából művészettörténetileg nem egységes. 2. A 15. század első felében osztrák hatás helyett pontosabb bécsi, salzburgi stb. hatásról beszélni. 3. Az összeköttetés alapja nem mindig a legszorosabban vett földrajzi viszony. Az említett korban valóban élénk összeköttetés mutatható ki Bécs és Magyarország egyes területeinek, városainak művészete között. A szomszédság feltételezi, hogy Pozsonyban sok bécsi művész megfordult, és a pozsonyi mesterek is ismerték a bécsi művészet eredményeit. Emellett azonban máshol is tevékenykedhettek bécsi tanultságú festők. A művészettörténet a jelen kódex kapcsán éppen a szóban forgó tudományok képviselőitől várja az újabb, az eddiginél pontosabb lokalizálási megoldást.

A könyv katalógus-része a töredékek igen pontos, szakszerű meghatározását adja. Kifogást egyedül a díszítések leírása ellen emelhetünk. Ezek ugyanis kissé szegényesek. Lemondanak a forma, a típus megjelöléséről, csupán a jelenlegi színről (és esetenként az anyagról, pl.: „barna tinta”) tájékoztatnak. Igaz, hogy a katalógusnak nem mindegyik formája ad módot a díszítmények részletesebb analizálására. A jelen katalógus azonban a rövid leírások után bővebb magyarázatokat is tartalmaz. Ezek a fejezetek módot adtak volna pl. bizonyos technikai sajátosságokra vonatkozó észrevételek közlésére, vagy az írás és az iniciálétípusok egymáshoz való kronológiai viszonyának elemzésére.

A könyvet illusztrációs anyag teszi teljessé. Az összesen 16 táblával és 5 szövegközti rajzzal természetesen nehezen gazdálkodhatott a szerző. Az pedig valószínű, hogy kiadói szempontok szabták meg a képek számát. Ez sajnálatos. Hiszen egy tucatnál alig több kódexlappal foglalkozott Körmeny. Ebben az esetben – ez felel meg a kiadványtípus nemzetközi gyakorlatának is – érdemes lett volna valamennyit reprodukción bemutatni.

Wehli Tünde

Feuerné Tóth Rózsa: Reneszánsz építészet Magyarországon.

Magyar Helikon – Corvina, Bp. 1977. 244 l., 209 kép, 21 rajz

A kutatás már sokrétűen megvilágította a reneszánsz művészet magyarországi megjelenésének és elterjedésének folyamatait, történeti és művelődéstörténeti hátterét. Mindenekelőtt Balogh Jolán korpuszai, összefoglalásai és részlettanulmányai alapján művészetföldrajzi szempontból is árnyalt részletgazdag összkép bontakozott ki. Az előttünk fekvő munka egyetlen műfaj, az építészet több mint két évszázadot felölelő történetének útját kíséri figyelemmel. Magától értetődően részletesen foglalkozik a kezdetekkel. Ugyanis egész Európában egyedülálló jelenség, hogy Mátyás építkezéseinek uralkodásának második szakaszában a legfrissebb itáliai eredményeket alkalmazzák, és hogy ezek csakhamar széleskörű visszhangra találnak az országban, hogy aztán a század végétől további közép-európai központok (Prága, Krakkó) is innen vegyék át az új stílus elemeit – ez bővebb magyarázatra

szorul. Az előzmények, az Anjou-kor elejéig visszanyúló itáliai kapcsolatok tömör vázolásával és a Mátyás idején fellépő új társadalmi, politikai és szellemi tájékozódás főbb vonásainak ismeretével vázolja a szerző azokat a feltételeket, amelyek a művészeti fejlődésre döntő befolyással voltak. Saját kutatásaira támaszkodik, amikor a firenzei reneszánsz építészeti stílus átvételét építéstechnikai és munkaszervezeti oldalról meggyőző érveléssel világítja meg. Ezzel összefüggésben rámutat arra, hogy a humanista építészettelméleti irodalom számos, a stílus recepciója szempontjából is tanulságos fogalmat körülír. Leon Battista Alberti De re aedificatoria című – Mátyás könyvtárában is meglevő – művében Vitruviusból kiindulva és Brunelleschi építészeti rendszerének tanulmányozása alapján határozott különbséget tesz a falakból és boltzatokból álló épület szerkezete és a nyílásokat illetve falfeületeket keretelő és osztó „all’antica”, azaz a régiek módjára készült önhordó szerkezetek és tagozatok között. Ez a felfogás gyökeresen különbözik az akkor Európában egyeduralgoló gótikus rendszertől, amelyben a falak és a tagozatok osztatlan szerkezeti egységet alkotnak. Az Albertinél kifejezett elméleti kettősségnek a munkaszervezet kettőssége felelt meg. A falak kivitelezését tízes csoportokban dolgozó alacsonyabb képzettségű kőművesek végezték, míg az igényes díszítő faragványokat kisszámú, speciális felkészültségű ornamentator készítette el. A kétféle szervezet tevékenységét, ellentétben a gótikus építőmesterrel, az „architectus”, a tervező építész hangolja össze, de maga már nem vesz részt a kivitelezés munkájában, s ez eltérő társadalmi státuszukban is kifejezésre jut. A változt helyzetnek a továbbiak szempontjából két fontos következménye van. Egyrészt világossá válik a stílus és a munkaszervezet szoros összefüggése, másrészt az ornamentator és az architectus megjelenésével előttünk áll az a két döntő fontosságú foglalkozási ág, amely nélkül reneszánsz épület – legalábbis a toszkán mintákat követő – nem jöhet létre. A reneszánsz stílus átvételének is két jellegzetes útja alakult ki. Az egyik Franciaországban követhető nyomon. Ott, ahogy az több Loire menti kastélynál megfigyelhető, az alaprajzi elrendezésben és a részletképzésben gótikus formákkal keverten feltűnnek az Itáliából származó motívumok, a tagozatok és nyíláskeretek azonban a későgótikus kváderfalazással készülnek. A magyarországi fejlődés a másik utat járja. Mátyás budai építkezéseinek olasz építészek vezetésével kezdettől fogva a toszkán reneszánsz „all’antica” szerkezetei jelennek meg. Abban, hogy az új stílus hamar gyökeret verhetett, a központi hatalom ereje mellett annak is szerepe volt, hogy az építő céhek gyengesége folytán a reneszánsz munkaszervezet kialakulása nem ütközött olyan ellenállásba, mint a sokkal fejlettebb Franciaországban. Az olasz mesterek mellett a magyar kőfaragók fokozatosan elsajátították az új szerkezeti megoldásokat és formakincset. Ebben segítségünkre volt a 12. század végéig visszanyúló vörösmárványfaragási hagyomány is. A magyarországi reneszánsz építészet európai rangú csúcsteljesítménye és fejlődésének pontja a budai királyi palota teljes egészében elpusztult, s egykori megjelenéséről csak az irott források gondos elemzése, a különböző feltárások alkalmával előkerült nagyszámú faragvány beható tanulmányozása, a lehetséges analógiák számbavétele és a régészeti kutatások átfogó értékelése alapján alkothatunk a valóságot megközelítő képet. Tóth Rózsa összefoglalásában jó arányérzékkel, élvezetes előadásmódban eleven és történetileg hiteles képet nyújt e kezdeti időszakról csakúgy, mint az uralkodói központ példaadása nyomán az ország különböző pontjain (Vác, Pécs, Gyula, Esztergom, Gyulafehérvár stb.) gyors egymásutánban feltűnő reneszánsz építészeti törekvések sajátosságairól. A Mátyás- és a Jagelló-kor egyetemes művészettörténeti összefüggésekbe ágyazott eredeti szempontokat érvényesítő lendületes bemutatása mellett azonban elnagyoltnak és túlságosan változatosnak hat a késő reneszánsz fejlődés szinte csak a fontos emlékek és emlékcsoportok felsorolására és a művészeti tendenciák jelzésére szorítkozó ismertetése. Az emléktanyag egészéről viszont igen jó áttekintést ad a képválogatás, és a bevezető tanulmány gondolatmenetét nagymértékben támogatják a bemutatott épületekre vonatkozó legfontosabb ismereteket világosan és tömören összefoglaló magyarázatok.

Végül néhány, a kiadvány műszaki megoldásával kapcsolatos megjegyzés. Amennyire örvendetes, hogy külföldi példák nyomán a magyarországi építészet történetét áttekintő reprezentatív könyvsorozat megindult, annyira sajnálatos, hogy nem kellően mérlegelt kiadói álláspont következtében a szöveg megértéséhez nélkülözhetetlen alaprajzokat nem természetes helyükre, a képmagyarázatok közé tördelve helyezték el, hanem – kétségtelenül sokkal egyszerűbb és bizonyára takarékosabb, de primitív és a könyv használatát megnehezítő módon – egy csomóba gyűjtve a képek és a magya-

rázó szövegek mögé illesztették be. Ez aztán tipográfiai szempontból is igen kedvezőtlenül hat. A kellemetlen összbenyomást pedig fokozza, hogy a rajzok a méreteikhez és a kiadvány által keltett várakozásokhoz képest túlságosan sematikusak és a könyv tükrén való elhelyezésük nehezen áttekinthető, zavaros. Nagy tévedés továbbá azt hinni, hogy a léptékek következetes mellőzése nem csökkenti jelentősen az alaprajzok információs értékét. Ezek a szakszerűtlenségre visszavezethető bosszantó fogyatékok természetesen a sorozat előző két tagját is jellemezték, és bizonyára jelen lesznek az esetleges további kötetekben is. A jövőben viszont feltehetően elkerülhetők az olyan gondatlanságok, mint amit a Bakócz kápolna keresztmetszetén látunk. Itt ugyanis az egyébként meglehetősen hevenyészett átrajzoláson a kupolát körülvevő tetőteret vasok falazott tömegként mutatják be, ami mindenképp szerkesztői felületességről árulkodik.

Entz Géza

Heves megye műemlékei. III. Szerkesztette Dercsényi Dezső–Voit Pál
Akadémiai Kiadó, Bp. 1978. 741 l., 977 kép (Magyarország műemléki topográfiája. IX)

Parturiunt montes. . . Ezúttal arányos a végeredmény. Mintegy évtizedes szünet után, 1969 és 1978 között három hatalmas kötetben jelent meg Heves megye műemléki topográfiája és a kiadó előkészületben levő Szabolcs-Szatmár és Komárom megyei korpuszokkal is biztat.

Kik csinálják a topográfiákat? Az ötvenes években megjelent impozáns kötetek közül az Esztergom műemlékei és a Sopron és környéke öröklött anyagból készült; Budapest műemlékeinek két kötete hatalmas torzó, végül teljesnek mondható Nógrád és Pest megye egy-, illetve kétkötetes feldolgozása. Maguk a megjelent művek jóformán nem is illethetők bírálattal: éppen a fölöttük eljárt idő bizonyította be műfajuk hasznosságát. Óriási apparátussal felgyűjtött anyaguk kitűnő támasz és tananyag, újabb kutatások nélkülözhetetlen kiindulópontja. Egyetlen, de következetesen végigvitt hiányosságuk szinte érthetetlen: méreteket sehol sem közölnek a leírt („felmért”) és gonddal fényképezett műalkotásokról.

A sorozat főszerkesztője Dercsényi Dezső, – személye és a feldolgozások alapvető célkitűzése joggal asszociálja az OMF intézményét, ez a hivatal azonban nem elsősorban foglalkozik a Topográfiák világra segítségével – a kéziratos dokumentációt pl. a Művészettörténeti Kutató Csoport Adattára őrzi. (Igaz, a múzeumoktól sem várja a társadalom, legkevésbé a könyvkiadás a rájuk bízott anyag tudományos feldolgozását – hacsak nem változtat ezen a legutóbb kidolgozott „tárcaszintű kutatási főirány”).

Adott feladatra szerveződő, valójában alkalmi csoportosulások tehát azok a munkaközösségek, amelyek heroikus küzdelmet folytatnak egy-egy földrajzi-közigazgatási egység műemléki feltérképezéséért, igényes tudományos feldolgozásáért és végül az Akadémiai Kiadónál való megjelentetéséért. Voit Pál csapatának ezúttal sikerült. A Heves megye műemlékei harmadik kötetének megjelenésével lezárult az a minden eddiginél nagyobb szabású vállalkozás, amely nemcsak a mennyiségi, de a minőségi tényező révén is különbözik elődeitől.

Mit lehetett a korábbi topográfiák rendszeréhez, módszeréhez még hozzáadni? Már az első kötetben (a szokásos Előszóban) kibontakozott a koncepció. A bevezető tanulmányok száma megsaporodott, korszakok és specialisták szerint differenciálódott – oszlott két-két fejezetre – a régészeti és a művészettörténeti áttekintés. Ezen belül – könyv a könyvben – Voit Pál kandidátusi disszertációja, Eger és Heves megye újkori művészetének számtalan új kutatási eredményt összefoglaló, a művészetföldrajz módszerével új közép-kelet európai távlatokra nyitó, izgalmas, élvezetes, de még a háromkötetes mű kereteit is feszegető, több mint kétszáz oldalas története.

Ujdonság, és a harmadik kötet megjelenéséig eltelt időben már be is vált a Mesterek Adattára, ismét Voit Pál munkája, bevallottan támaszkodva és jelzetekkel hivatkozva mindenütt Soós Imre levéltári feltáró munkájára. A lexikonszerű feldolgozásban bemutatott mesterek névsora a műalkotások készítőinek legszélesebb társadalmi skáláját öleli fel. Monografikus szócikkek foglalkoznak elsősorban az építőmesterek, G. B. Carlone, Francz József kőműves, a Povolniak és a Fasola fivérek vagy a Jüsztl harangöntő család munkásságával, de új adatok segítenek pontosítani Fellner Jakab, Sigrist,

Balkay Pál életművére vonatkozó eddigi ismereteinket is. Kissé esetleges a bemutatott személyek Heves megyén – jobban mondva az egri egyházmegyén – kívül eső tevékenységének felsorolása – érthető a súlyozás, mégis zavaró, amikor egy nagyobb életművel Hevesben szerepelt mester egyéb működését még hiátus sem jelzi.

Bakó Ferenc néprajzi szempontú összefoglalása – Település, népi építkezés – sorrendben az Adattár mögé került, ahogyan nem marad el a helységek történetét, jellegét, művészeti objektumait ismertető tételek végéről sem, a népi építkezés emlékeinek elemző felsorolásával együtt.

Már az első kötet megkezdi a megye községeinek szokásos ABC-rendű feldolgozását. A második kötet nagy részét természetesen Egeré tölti be – itt ismét komoly várostörténeti tanulmányok következnek, majd a vár feldolgozása három szerzőtől. Sommásan bemutatkozik a Vármúzeum is. Majd a város műemlékei utcák szerint – kellemetlen, de nyilván megmászhatóan gyakorlat ez a rendszer, amin talán csak egy visszakereső tárgymutató segíthetne, ilyenformán: Kisröpösti palota → Kossuth L. utca. (Fordítva, tehát a topográfiaiak szisztémája szerint valójában csak az útikalauzok működnek rendeltetészerűen.)

Nyilvánvalóan a barokk-kori építészeti rész feldolgozása a legalaposabb – a jelentős kutatási eredményeket korábbi publikációk már ismertették. Az egri objektumok, de a vidéki épületek műemléki leírásánál is nagy hangsúlyt kaptak a mobiliák, a gyűjtött vagy egykorú berendezési tárgyak; a képek, szobrok szinte katalógusszerű jegyzékét kapjuk pl. az érseki palota esetében. De nem lankadt a felkutató kedv a falusi plébániaházak, padlások, toronyjak kevesebbet ígérő, gyakran mégis érdekes műtárgyraktárakra lelő bejárásánál sem.

A harmadik kötet Gyöngyös bemutatásával indul, műemlékeinek leírása Baranyai Béláné és Bibó István munkája. Az arányos és jól tagolt fejezetben rugalmas kivételként kapott helyet a Szent Bertalan-templom kincstárának katalógusa Héjné Détári Angéltól. Gyöngyös műemlékeit most már a megszokott topográfiai ritmusban követik a kisebb egységek, Zagyvaszántóig, Zaránkig tárgyalva a helységek történetét, műemlékeit. A feldolgozás egyenletesen aprólékos, megbízható voltát leginkább ellenpróbával érzékelhetjük (és értékelhetjük): az egri egyházmegye Heves megyén kívül fekvő, de szomszédos, és művészetföldrajzilag ideillő részeinek művészettörténeti értékeit a rendelkezésre álló szakirodalomból feltérképező, majd csak szűrőpróbaszerűen bejáró kutatót ugyancsak lényeges meg-
lepetések érik – egyúttal a munka ilyen irányú, térbeli kiterjesztésére biztatják.

Az utolsó kötet tartalmazza a Mutatókat – a keresztény ikonográfia ábrázolásait a „mitológiai és egyéb” rövid névsora követi; a mesterek és művészek hosszú listája rendkívül részletező, szakma szerinti lebontásban olvasható. Hiányoljuk azonban a megrendelők, kegyurak, háztulajdonosok stb. – a három kötetben igencsak súlyal szereplő személyek még ikonográfiai is számottevő – névsorát.

Végül, a harmadik kötetet kézbe véve derülnek ki olyan apró hiányosságok, amelyek az anyag rendkívüli terjedelmének, a szerkesztés hosszadalmasságának, időbeli csúszásának tudhatók be. Nem mindig zavartalan az oda-visszacsatolás a háromféle feldolgozás, a művészettörténeti bevezető, az Adattár és a leíró részek információi között, s furcsamód nem a megjelenési sorrendet követte a korrekció. Valóban kisszerű példa a recensens háza tájáról: a Kápolnán megőrzött, jelenleg a Magyar Nemzeti Galériában kiállított Zirckler János-féle oltárkép-vázlatok a III. kötetben mint Kracker-művek, az elsőben, az Adattár Kracker-passzusában mint Zirckler-vázlatok, ez utóbbi mester nevével pedig egyáltalán nem szerepelnek.

Jávor Anna

Nyerges Éva: Ribera

Corvina, Bp. 1978. 29 l., 38 + 5 fekete–fehér, 7 színes kép (A Művészet Kiskönyvtára. 125)

A „Kiskönyvtár”-sorozat sikerült kötete Nyerges Éva könyve José de Riberről, a nápolyi és a spanyol barokk festészet kulcsfontosságú művészeréről. A világos logikájú – tudjuk, szabott terjedelmű – szöveget alcímekkel tagolta a szerző; az életrajzi bevezetőt, amely ötletesen, értékelő-bemutató, forrásértékű idézettel indul, a festő, illetve a grafikus oeuvre-jének elemző áttekintése követi. A forrásokról még annyit: a névsorba szedett irodalomjegyzékben még két, a festővel közel egykorú szerző

műve szerepel, a szövegben rájuk történő hivatkozás azonban szemérmes, többnyire személyük megnevezése nélkül történik. Talán kivívott már A Művészet Kiskönyvtára – legalábbis a régi művészet terén – olyan egyenletes szakmai színvonalat és megbecsülést, hogy nem kellene feladnia az effajta fontos és hitelesítő közléseket a népszerűsítés kedvéért.

Ami nagyon tetszett: az elemzések egyébként egyetlen, olykor iskolásan pórázon tartott stílusába sikerült belopni és élvezetesen közvetíteni a múzeumi munka során átélt, kitapasztalt „testközeli” kapcsolatot a festményekkel – a festészettel, a művészettel: – a budapesti Szent András-képen „Megfigyelhetjük a jól ismert iberai festésmódot, a festék megszilárdulása előtt vastag serteecsettel még egyszer végigjárta, így plasztikus képfelületek születtek. . .”

Jávor Anna

Szilágyi András: Poussin

Corvina. Bp. 1978. 28 l., 48 + 8 fekete–fehér, 6 színes kép (A Művészet Kiskönyvtára. 122)

Kiegyensúlyozott, érett tanulmány Szilágyi Andrásé Nicolas Poussinról. Sikeresen birkózott meg a francia „siècle classique” Itáliában működött reprezentánsának nehezen megközelíthető életművével és a Kiskönyvtár-sorozat műfaji követelményeivel egyaránt. Ennél egyszerűbben nem is tehette volna a szerző: a művészt körülvevő problémák sokaságát éppen csak felvillantva, a pálya elején kezdi – és a végén fejezi be Poussin karrierjének és életművének időrendi bemutatását. Lezárásként egy kitűnő összeállítás a művészettörténeti következményekből, egészen századunkig, egy picassói parafrázisig.

Az elemzések sorának szilárd alapot nyújt a társadalmi és szellemi – megbízói – kapcsolatok tényszerű bemutatása, Róma kortárs barokk festészetének, antik kultúrájának és táji élményének arányos érzékeltetése.

A meglepően változatos, igen jól válogatott képek elemzésénél mindig kellő mértékű az ikonográfiai felvezetés. Szerencsére sehol sem túlادagolt, túlmagyarázó, de éppen elég ahhoz, hogy a teljesen laikus olvasó is egyenként megfejthesse az enélkül talán unalmasnak tetsző festményeket; a szakmaibb érdeklődő pedig mindenkor megtalálhassa a problémák kristálytisza rezüméjét ebben a kis könyvben.

Jávor Anna

Johann Joachim Winckelmann: Művészeti írások. Ford. Rajnai László, Tímár Árpád; vál. és utószó Tímár Árpád
Magyar Helikon, 1978. 270 l.

Esztétkai, tudománytörténeti és más szemelvényes gyűjtemények után magyarul először jelent meg nagyobb, áttekintésre alkalmas válogatás Winckelmann írásaiból a Magyar Helikon rangrejtett filozófiai zsebkönyv-sorozatában, szép kiállítású, gondosan szerkesztett apró könyvben.

A válogatás és részben a fordítás Tímár Árpád munkája, akárcsak a Winckelmann életpályáját, műveit röviden ismertető és értékelő Utószó. Az értékelés kulcsa Mihail Lifsic kétszer is idézett, 1933-ban írott tanulmánya (Winckelmann és a polgári világnézet három korszaka). Emellett a klasszikus német esztétika nagyjaira és a klasszicizmus alkotó művészeire történő utalások, Goethe, Lessing, Hegel, illetve képzőművészek, Mengs, Angelica Kauffmann, David, Canova, Thorvaldsen neve, hivatkozott életműve vagy idézett véleménye bizonyítja Winckelmannnak a kortársakra és a közeli utókorra tett szemlélet- és művészi gyakorlat-alakító benyomását. Képet kap az olvasó a Winckelmann életművét ért bírálatokról, támadásokról is, s végül érzékenyen vezet el Tímár Árpád a korunkban sem mindig népszerű eszmék megértésének, hasznosításának kulcsához.

A kötetben közölt szövegek mindegyike teljes tanulmány, Winckelmann művészeti tárgyú írásai közül válogatott. Tudományos-elméleti munkásságának kezdetét példázza a kötetet nyitó „Gondo-

latok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban” című tanulmány, majd négy rövid írás képviseli – és egy ilyen kis könyvben szerencsésen helyettesíti – az 1764-ben megjelent összefoglaló nagy munka, Az ókor művészetének története tárgykörét, szemléletét. A régiek építészetéről szóló – némiképp aktualizáló – fejezetek után talán a leginkább közvetlen, élesen polemikus hangú írások közül való Értekezése, amelyben a kortárs művészettel szemben támasztott esztétikai igényeit fejezi ki, ismert reneszánsz és barokk műalkotások szélsőségesen értékelő elemzésével.

A tanulmányokhoz a görög–latin fogalmakat, neveket magyarázó jegyzetapparátus készült, hiányolni csak a hivatkozott Winckelmann-irodalom bibliográfiai adatait lehet.

Jávor Anna

Munkácsy Mihály. Bev., vál. Székely András
Corvina, Bp. 1979. sztl. I., 70 kép

Kitűnő ajándék minden olyan személynek, aki pirulna hálapénzt elfogadni: orvosnak, ügyvédnek, a gyerek osztályfőnökének. . . Kitűnő papíron majdnem kitűnő minőségű reprodukciók (a színek nem mindenütt „helyesek”). Ára 300,- Ft.

A Bevezetőben Székely András megkísérel két és fél oldalon árnyalt képet adni Munkácsyról – akinek egyébként főműveit, s minden korszakának jellemző képeit jól válogatott képanyag mutatja be – de legérdekesebb kérdésére nem ad választ az illusztrációs anyag sem. „Melyik időszakból ismerjük meg az igazi Munkácsyt?” – kérdezi, az olvasó szájából véve ki a szót. „Egy finom megfigyelőkészségű magyar esztéta (legújabb változat Perneczky Géza nevére) a vázlatok, tanulmányok festőjét értette ezen, elhatárolva magát az életmű egészét elemzés nélkül, csupán a sikeres magyar művésznek szóló hódolattal szemlélő tudománytalan népszerűsítéstől, de a modern mozgalmaktól való tartózkodást szigorúan megítélő kritikáktól is.” A két említett szélsőség között maga dönthet az olvasó, aki az albumot végiglapozza, de a „finom megfigyelőkészségű magyar esztéta” álláspontját, sajnos, nem áll módjában megítélni.

f. é.

Szjő Béla: Gulácsy Lajos
Corvina, Bp. 1979. 212 l., 36 színes, 117 fekete–fehér kép

Szerkezetét tekintve példamutató monográfia Szjő Béla könyve: gondosan végigkíséri Gulácsy egész pályáját (életútját és belső zaklatottságait egyaránt), közlésezi az oeuvre-katalógust (ami Gulácsy esetében külön tanulmánykötetre való munka eredménye, hiszen állásfoglalást jelent a hamisított képek tucatjaival kapcsolatban), a művek reprodukcióit, Gulácsy írásait, a Gulácsyról szóló írások bibliográfiáját, sőt, ezek közül a nehezen hozzáférhetőek egy részét is függelékben. Ugyanakkor nem szentelen filológiai mű: Szjő Béla a Gulácsy művészetével való teljes érzelmi azonosulás élményéből írta. Minden sorából érződik, hogy feladatát küldetésként élte át: igazságot szolgáltat a festőnek, akinek művészetét meglátni „érzéketlen és szenttelen kritikuskai képtelenek voltak” (71. l.). Képleírásából és interpretációjából kitűnik, hogy a szerző érzékenyen és kifinomult átélőképességgel közelíti meg Gulácsy világát. Az azonosulásnak és a tárgy fenntartás nélküli vállalásának ez a foka tiszteletet parancsoló az olyan kritikus számára is, aki nem osztja a szerző értékítéleteit, s aki sokkal kritikusabban vélekedik Gulácsy sokszor valóban szuggesztív festészetéről.

Nem az okoz problémát, hogy a beleélés néha túlságosan elragadja a szerzőt (a Látogatás egy magányos házban c. képről írja: „Elképzeltük, miként emelkedett, szárnyalt a művész szíve, amikor a káprázatos jelenést életre hívta.”), hanem arról a Gulácsy művészetében alapvető fontosságúvá váló kérdéstről: Raffaello kéz nélkül is Raffaello volna?

Gulácsy alapvető rajzbeli fogyatékoságát Szíj Béla a monográfia elején tárgyalja, és nagyon határozottan felmenti a festőt. A Francesca da Rimini és Paolo Malatesta c. kép kapcsán írja (a nőalakról): „Túlságosan hosszúra méretezett az alak és a kar is, de ahogyan a két szem a távolba néz, s ahogy a két kar találkozik, az oly harmonikus és magába zárt formai egész, hogy számunkra közzömös az anatómiai pontosság hiánya. Valószínűleg a nő haját is másként festette volna meg egy akadémikus mester, de minket Gulácsy megoldása ragad meg jobban. Így tudunk hitelt adni az egykori krónikáknak. . .”

Hamis kérdésfelvetés lenne, ha választani kényszerülnénk az anatómiai pontatlanság és az akadémizmus között. Nem is arról van szó, hogy Gulácsy festészetén éppen ezt a pontosságot kérnénk számon. Mindössze annak a ténynek az őszinte tárgyalását hiányolom a könyvből, hogy Gulácsy manuális fogyatékoságai *fogyatékoságok* voltak és nem erények. Hogy kitűnő, olykor zseniális karakterérzéke segítette meg legtöbbször, s szuggesztív hangulatfestő képessége képeinek első megpillantásakor eltereli a figyelmet arról, hogy alakjain a fej és a törzs összekötése nem mindig megoldott, hogy a karok a legváratlanabb testmagasságokból „nőnek” ki, és csonttalanul, súlytalanul, sokszor a festő szándékaihoz képest is pontatlanul lebegnek. Ennek tárgyalását azért hiányolom Szíj Béla könyvéből, mert meggyőződésem, hogy Gulácsy festészete nagyságrendekkel jelentősebbé vált volna akkor, ha birtokába jutott volna azoknak a manuális eszközöknek, amelyek segítségével valóban ura lehetett volna mondanivalójának.

Forgács Éva

R. Gellér Katalin: Nagy Sándor
Corvina, Bp. 1978. 24 l., 56 kép (A Művészet Kiskönyvtára. 123)

Gellér Katalin korrekt életrajzot és pályaképet ad Nagy Sándorról, és élete legfontosabb színteréről, a Gödöllői Művésztelepről. Egyik legfőbb erénye a mértéktartás: nem „fedezi fel” Nagy Sándort és művészetét, s a gödöllőiekről is leszögezi: „már nagy sikereik idején is nyilvánvaló volt megkésettégük”. Az illusztrációs anyag meggyőzően támasztja alá a szerző álláspontját, mely szerint Nagy Sándor legmaradandóbb, legjobb művei könyvillusztrációi, s ezek között is az Ady verseihez készített rajzok.

f. é.

Moravánszky Ákos: Antoni Gaudí
Akadémiai, Bp. 1980. 32 l., 54 kép (Architektúra)

„Őrült lángész, zseniális konstruktőr, megkésett középkori építőmester vagy a 'mértéktelen gigantizmus' megszállottja? Célom, hogy bebizonyítsam: Gaudí építészete válasz azokra a kérdésekre, melyek a századforduló táján vetődtek föl a művészetben.” Moravánszky Ákos nem csak a kérdést veti fel pontosan és határozottan: válaszai rendkívül világosak, pontosak és határozottak. A kitűnő kismonográfia tömören exponálja a Gaudí-problémát, majd Gaudí életének és műveinek bemutatása után szakszerűen – s mégis közérthetően – ismerteti technikai újításait, hogy mindezek alapján szabatos Gaudí-értékelést adjon. A könyv további erénye, hogy világosan megfogalmazza Gaudí viszonyát a szecesszióhoz: „Gaudí nem a szecesszió lépett túl, hanem azokon az építészeken, akik számára a szecesszió csupán a falakra applikált ornamenszi jelentette.” Moravánszky Ákos nagy súlyt helyez arra, hogy Gaudít az olvasó ne egy stílus bajnokának lássa, hanem eredetien és mélyen gondolkodó építésznek, akinek legelőször is minden épület statikáját és belső tereit kell megalkotnia. Világosan kimondja, hogy a szecesszió megszületésének előestéjén nem egyszerűen új stílusra volt szükség; jóval többre: új egységes világszemléletből fakadó architektúrára. A maga sajátos útján a kornak erre a kihívására adott Gaudí választ, maga teremtve meg újfajta téralkotásának külső jegeit, élő, organikus, hullámzó tereinek pikkelyes „bőrét”. A könyvet értő tanácsokkal kísért bibliográfia zárja.

Forgács Éva

A bukaresti Kriterion nemzetiségi kiadó magyar nyelvű képzőművészeti könyveinek sora egyenletesen, rohamosan gyarapodik. Balogh Péter, Bene József, Bordi András, Fülöp Antal Andor, Gyárfás Jenő, Ince János, Klein József, Krizsán János, Leon Alex, Mattis-Teutsch János, Nagy Imre, Szervátiusz Jenő és Szolnay Sándor után most Ziffer Sándor (1880–1962) munkásságát bemutató kismonográfia jelent meg, kolozsvári művészettörténész, Borghida István tollából.

Borghida a monográfusok azon fajtájából való, aki már menetközben figyelemmel kíséri a tárgyalandó életmű alakulását, közvetlen kapcsolatba kerül a művésszel, róla személyes benyomásokat gyűjt, megismeri a művek keletkezésének körülményeit. Elbűvölten vigyázó tanúja a zifferi oeuvre formálódásának, példás anyagismerettel, hozzáértéssel végzett munkájának első kézírata még a művész életében, 1957-ben elkészült, de könyvvé – román nyelvű kiadás – csak egy évtized elmúltával lett. A szerző – akinek publikáció-lajstromát egyébként számos Zifferről szóló újság-, ill. folyóirat-cikk gazdagítja – annak ellenére, hogy Románián kívül csak Magyarországon végezhetett kutatómunkát (az általa ismert, felkutatott mintegy 500 tételes oeuvre-jegyzék csupán egyharmada a világon szétszóródott opera completának) gazdag koloritú portrét alkotott egy mozgalmas művészeti korszak nagyjelentőségű mesteréről.

A „Kialakulás kora (1880–1906)” c. fejezetben úgy vázolja fel a hátteret, Nagybányát és a századfordulón Európa-szerzte fellépő festészeti irányzatokat, ahogyan azt – sajnos – csak kevesen tudják, magasszintű ismeretterjesztő előadásban, közérthetően. Igaz, a téma is hálás. Ziffer művészete rendkívül érzékletes példa, miként állt válaszüton a század első éveiben egy önmagával szemben igényes, korszerű piktúrát produkálni akaró festő: egyik oldalon a Hollósy-iskola fegyelme, hagyománytiszttele, a másikon az új áramlatok csábító merészsége. Borghida festészeti irányzatokon, nagy mestereken és a nagybányai művészekén végigpásztázó keresőlámpája élesen világítja meg a „jelentős művészi és elméleti felkészültségű, de aggályos és nehézkes” Zifferre útmutató hatást gyakorló, „már világot járt és tapasztaltabb” Czöbel figuráját csakúgy mint a nagybányai neomodernizmus kibontakozását.

Hogyan környékezi meg a nagybányai neósokat, köztük Ziffert Párizs, a francia művészet – a Salon d’Automne, a Salon des Independants tárlatai, a posztimpreszionisták, Gauguin, a Fauve-ok – erről olvashatunk a „Kitartó kutatások (1906–1918)” c. részben, a számos adattal, információval fűszerezett tájékoztatás a budapesti művészeti életet is bemutatja. Alighanem igaza van Borghidának, amikor megállapítja, Ziffer lényegre törő férfias erejű, szerkezetes művészete beleillik a Nyolcak szellemi és formai törekvéseibe, és figyelemre méltóak sorai a magyar líra és zene gényusainak, Adynak és Bartóknak mesterünk piktúráját motiváló hatásáról, továbbá a Zifferre felnéző festőtársáról, Tihanyi Lajosról.

Miképpen az erdélyi históriában határvonal húzódik századunk harmadik évtizedének nyitányán, aképpen a kismonográfia tárgyalásában is törésvonal mutatkozik a „Művek–események (1919–1939)” c. fejezet kezdeténél. A tartalmas, informatív szöveg itt szaggatottá, helyenként kissé nehezen követhetővé válik. Kivételt képez az 1919-től beindult Nagybányai Szabadiskoláról szóló szakasz, amelyben Ziffer életének fájó mozzanataként esik szó pedagógiai tevékenységéről, amely „rövid életű volt, távolról sem állott arányban pedagógiai képességével és elhivatottságával – a nagybányai művészet kárára és a két világháború között felnőtt erdélyi művésznemzedék vesztéségre.” Talán az éppen tárgyalt periódus, Ziffer művészetének harcokkal, konfliktusokkal teli alakulása is okozza e húszas, harmincas évekről szóló fejezet egyensúlyának megbillenését, ám így is híven tükrözi, hogyan próbálja a nagyfelkészültségű mester függetleníteni magát a természeti látvány korlátot szabó hatásától, előbb az expresszionizmus majd a kubizmus szelétől meg-megcsapva.

A „Ziffer festői stílusa” c. befejezés nagyszerű sommázata ennek a nem egyszer kedvesen szubjektív hangvételű, tartalmas írásnak. A könyv külön értékeként említjük meg a tárgyalt képek árnyalt, világos elemzését: Borghida méltán fordít nagy gondot Ziffer színvilágának pontos leírására. Gazdag a kiegészítő jegyzetapparátus, széles keresztmetszetű a felhasznált – és tételesen jelzett – irodalom.

Nem mehetünk el szó nélkül azonban a kötet szerkesztési, nyomdai hibái mellett: hibás a tartalomjegyzék, a szöveg és a képmelléklet között nincsen semmiféle utaló-mutató kapcsolat, feltűnően kevés a színes reprodukció, s a szövegbeli kiemelések vékonyabb, halványabb betűkkel való szedése sem nevezhető szerencsés tipográfiai megoldásnak.

B. Sz. L.

Moholy-Nagy László: Festészet, fényképészet, film. Otto Stelzer utószavával. Magyar utószó: Bíró Yvette
Corvina, Bp. 1978. 155 l., sztl. kép

Moholy-Nagy László könyvének első kiadása 1925-ben, második, bővített kiadása 1927-ben jelent meg Münchenben, az általa létrehozott és szerkesztett Bauhausbücher sorozat 8. köteteként. A sorozat terve, mint erről az *Ars Hungarica* egy korábbi kötetében (1977/2.) Bakos Katalin által közreadott, Moholy-Nagy László által Rodcsenkóhoz írt levélből értesülünk, 1923-ból kelt. Moholy-Nagy László nagyszabású kiadványsorozatban próbálta megjelentetni a húszas évek művészetének legaktuálisabb szociális, műfaji, technikai problémáit. E sorozatban három kötet megírásában maga is résztvett. A magyar könyvkiadás szakemberei – igen helyesen – fontosnak találták, hogy ezek a kötetek, mivel jelentőségük, gazdag, sokféle mutató tartalmuk napjainkig érvényesnek mondható, magyar nyelven is megjelenjenek. A kiadás alapjául az 1960-as évek második felében a Bauhaus történeti feldolgozásával párhuzamosan megjelenő, forráskiadványként értelmezett Neue Bauhausbücher sorozat szolgált.

Hans Maria Wingler, a Bauhaus monográfusa, Otto Stelzer és Bíró Yvette kommentáló utószavait olvashatjuk a magyar kiadásban, amely 5–137. oldalig, tehát a kommentárokig, Moholy-Nagy László tipográfiai megoldását követi, az eredetinel egy árnyalattal fehérebb és finomabb papíron, amely talán a már klasszikussá érett forrásnak szóló tisztelet jele. „Az anyagtól az építészetig” című, egyik legkésőbbi (1929) Moholy-Nagy László által írt Bauhaus-könyv után a vizuális forradalom egyik első gondolati összefoglalásául szánt, kétszer is átdolgozott, tehát általa is nagyon fontosnak tartott könyv magyar kiadására került sor. A benne közölt gondolatok egy része ugyan a húszas–harmincas években már olvasható volt magyar nyelven a kolozsvári Korunkban, a Kassák által szerkesztett Munkában, e folyóiratok ritkasága azonban szükségessé tette az új kiadást, nem is beszélve az egész könyv formai-tartalmi egységéről. Moholy-Nagy könyve első lapozgatásra kiemelésekre épülő, pedagógiai célzatú tipográfiájával, s izgalmas képanyagával fogja meg az olvasót.

A nagy fotóügynekségek (Atlantic, Zeitbilder, Auriga Verlag stb.) témájához tartozó fényképeit éppen úgy közli Moholy-Nagy, mint a Bauhaus fotóműhelye növendékeinek munkáit, valamint saját fényképeit, „fotóplasztikáit” és 1921–22-től kezdve készülő filmtervének, A nagyváros dinamikájának vázlatát, amely egyszersmind „tipofotó”, vagyis a fénykép és a tipográfia együttes alkalmazásából létrejött, Moholy-Nagy által teremtett műfaj. E műfaj teljes értékű példája, művészi megvalósítása maga a könyv, amely az optikai megformálás különböző hagyományos és új, statikus és kinetikus módzataival foglalkozik, s a fény-tér-idő összefüggéseinek felfedezését ismerteti és elemzi. Az elektrotechnikai ipar mesterséges anyagainak felhasználása a festészetben éppen úgy foglalkoztatja, mint a hangosfilm, vagy a „távolbalátó készülék” (egykori nevén „telehor”) produktív alakítás céljaira való felhasználása. Produktív alakításnak tekint Moholy-Nagy minden olyan közlésformát, művészeti eszközt, amely az ismert és még ismeretlen optikai, akusztikai és más funkcionális jelenségek között új viszonylatokat hív életre. Moholy-Nagy végső célja a látószerv gazdagítása, a fényképezés, a film, a montázs műfajának „mechanikus kiépítése és nagyvonalú továbbfejlesztése.”

Moholy-Nagy könyve, bár csak néhány példányban jutott el a húszas években Magyarországra, nyilvánvalóan gazdagította, új nézőpontok és technikák felé vezette a vizuális művészeteket. Kassák Munka körének fényképezéseire éppen úgy hatással voltak merész kivágatú fényképei, tükör-situációi, mint akár Derkovits Gyula festői látásmódjára. Könyve gazdag, továbbbalkotásra, gondolkodásra készítő lehetőségek sorát nyújtja a ma fényképészettel, filmmel, a vizuális alakítás formáival foglalkozó

alkotója számára. A történeti korszak kutatói pedig elgondolkozhatnak a könyv szándékolt és szándék nélküli mondanivalóinak gazdagságán. Mert az ábrázolás, mozgás, szín, fény tiszta törvényeinek keresésében ugyan korunk racionális világképének dimenziói nyilvánulnak meg, míg a csakis vizuális hatásokra épülő filmvázlat, A nagyváros dinamikája motívumaiban helyet kap a modern kor irracionális, félelmeinek és szorongásainak sora is. A mozgás különböző példái között ismétlődő motívumként jelenik meg a mozgás korlátozottságának kontrasztja, a tigris és ketrecre, a vágóhíd, s az oroszán kínos, nyomasztó érzést keltő váratlan megjelenése.

Moholy-Nagy könyvét sokféle szemmel lehet olvasni, mint századunk dialektikus új érzékenységének kiemelkedő dokumentumát.

Szabó Júlia

Oskar Schlemmer–Moholy-Nagy László–Molnár Farkas: A Bauhaus színháza.

Walter Gropius utószavával. Magyar utószó: Kocsis Rózsa

Corvina, Bp. 1978. 100 l., sztl. kép

A könyv eredetileg a Bauhausbücher sorozat 4. köteteként 1925-ben jelent meg. Újrakiadása idején a Neue Bauhausbücher szerkesztője Hans Maria Wingler, előszót és utószót egyaránt írt hozzá, kicsit túlértékelve saját szerepét, s zavarossá téve a könyv belső, eredeti rendjét. A magyar kiadás még egy utószót közölt, Kocsis Rózsa színháztörténész írását, aki információkban gazdag cikkben mérte fel a Bauhaus színház kísérleteinek színháztörténeti előzményeit s a magyar avantgarde színjátszásra gyakorolt hatását (Bortnyik, Palasovszky színházi kísérleteiben a húszas évek Budapestjén), de láthatóan előnyben részesíti az aktivista expresszionizmus teljes színpad- (Mácsa) elméletét, s a Bauhaus színpadi kísérleteit partikulárisnak ítéli, majd megállapítja, hogy „a Bauhaus színpad, ha teljességében túlhaladott is, több elemével már beépült korunk színházművészetébe, és még számos további ösztönzést adhat.”

Ez a kicsit vállonveregető értékelés nem idézi fel az olvasó számára a Bauhaus emlékezésekből és modellekből egyaránt rekonstruálható mozgalmas színpadi világot.

Wingler is csupán úgy tudta ezt elérni, hogy hosszan idézi a Bauhaus „táncairól”, színpadának mozgás, szín, fény- és hanghatásairól egy egykori szemtanú Bauhaus-növendék leírását. Aki járt a nyugat-berlini Bauhausarchívumban, s eredetiben láthatta Oskar Schlemmer aranyra–ezüstre, vagy kék–piros, fekete–fehérre festett kosztümjeinek, vagy monumentális, s mégis emberi közelségű mechanikus balettfiguráinak modelljeit, vázlatait, az sokkal többet érezhet meg a Bauhaus színházának valódi szenvedélyektől és konfliktusoktól mozgatott, bár sokszorosan metaforikus, feszes formájú világából, mint aki csak ezeket az értékeléseket, vagy történeti áttekintéseket olvassa.

Szerencsére maga a könyv is sokfajta élményt nyújt, bár mivel három szerző, három külön problémamassorra fűzött tanulmánykötetét nyújtja, kevésbé tiszta, egységes felépítésű, mint Moholy-Nagy László önálló könyvei.

Oskar Schlemmer Ember és műfigura című tanulmánya nem elsősorban túlbonyolított és szemléltetett, színháztípusokkal foglalkozó bevezető részeivel, hanem az ember és a színpadter viszonyával foglalkozó mozgás-rajzaival és leírásaival fogja meg az olvasót. Az ember mint eleven architektúra, mint működési törvényei és főformái szerint tipizált test, mint metafizikai objektum jelenik meg Schlemmer „műfigura” típusaiban. A Bauhaus színházának tervezője 19. századi hagyományokat idéz: Heinrich von Kleist és E. T. A. Hoffmann nyomdokain haladva teremt meg színpadi hőst, a természeti határok fölé emelkedő embert.

A metafizikus absztrakt emberformájú alakja helyett a kötet második szerzőjét, Moholy-Nagy Lászlót a színpadra varázsolható mozgások sokaságának lehetősége foglalkoztatja. Különböző vetítőszerkezetek segítségével színpad és film, szín, hang és fény összefüggéseinek, totális összhatásának bemutatását szeretné elérni. A korszerű színházi forma előzményének a futuristák, expresszionisták és dadaisták kísérleteit tekinti, de a korszerű színházat már nem ezekben látja, hanem a technika minden eszközt felhasználó, totális színházban. A színpadi cselekmény hang, szín, fény akciók sokaságát jelenti, az irodalmi dráma előadása másodlagos, vagy hanyagolható Moholy-Nagy elképzelései szerint. A nézőt cselekvésre indító, dinamikus színház kimondatlanul is a középkor vásári játékaival

örököse, csupán spektakulárhoz több technikai kelléket vonultat fel. Célja, mint Moholy-Nagy írásában egy helyütt meg is mondja: a megváltó extázis, amely a nézőt legmagasabb fokán a színpadi cselekvés részévé teszi. Moholy-Nagy a színpad mozgalmasságára, technikai és rendezői szervezettségére figyel elsősorban, az egyszerű eszközökkel való vagy hagyományos közlés formái nem érdeklík. Mint ez tanulmánya befejező mondataiból kiderül, vizuális érdeklődése a színpadi építészet, a színházi konstrukció új formái felé fordul, a színpadon mozgó ember alakja kevésbé foglalkoztatja.

A kötet harmadik tanulmánya Molnár Farkas U-színház-tervéhez fűzött leírása. Mint a Neue Bauhausbücher szerkesztője jól látta, – s a kötetet némiképp ki is egészítette – ez a színházterv csupán egy a Bauhausban vagy környékén létrejött színháztervek közül, amelyekhez még hozzásorolhatták volna Weininger Andor gömbszínház-tervét, mint a kötetben közölt Walter Gropius által Piscator számára tervezett totális színházat is.

Walter Gropius hármast színpadot alkotó színháza Molnár Farkas U-színházának változata.

Molnár Farkas épületének funkcionális lényege a közönség és színpad(ok) közeli kapcsolata.

Az első színpadon az események három oldalból láthatók; a cél, hogy a közönség bekapcsolódjék a cselekménybe. A második színpad előre és hátra tolnak, süllyeszthető és emelhető felület, a harmadik színpad oldalra és hátra tolnak. Mindezek felett függőszínpad, felvonóberendezések találhatóak, s a mechanikus berendezések, zenei készülékek helye. A nézőtér, mint Molnár Farkas is írja, amfiteátrum-szerű, s számos bejáratot és utat képez a színpadokhoz. Az átalakítható színpadokat Gropius terve tovább variálja.

Molnár Farkas egzaktszínháztervét fotómontázsra követi, amely az U-színházat működés közben mutatja be. Ez a montázs éppen a feivonószervezet működését jelzi, a következő montázson azonban Moholy-Nagy színpadi jelenete tárgyául a hangosbeszélőt teszi, majd cirkusz- és varieté-jeleneteket bemutató, irracionális és racionális elemeket egyaránt tartalmazó montázsok következnek. A jóakarató úr című cirkuszi jelenet a Festészet, fényképészet, film kötetében plakát formájában jelent meg. Az új színházat propagáló plakátok sorának foghatók fel a könyv befejező részének montázsai: Moholy-Nagy, Breuer Marcell, Kurt Schmidt, F. W. Bogler és Georg Teltscher művei, amelyeknek egy része a Bauhaus színházának előadott jeleneteit idézik. A Bauhaus színháza című könyv átmenet történeti bemutatón és jövőbetekintő tervezés között. Nyitott műfajú könyv, mint a Bauhausbücher legtöbb kötete.

Kiadása nagy feladatok előtt álló színházépítészetünk számára sem tanulságok nélküli.

Szabó Júlia

Moholy-Nagy László munkássága. Az életrajzot írta Beke László
Corvina, Bp. 1980. 16 l., 64 kép

Ha lassan is, de szisztematikusan ismert meg a könyvkiadás Moholy-Naggyal: húszas évekbeli írásai után most a húszas évekből származó fotóival. A kitűnő válogatás sokoldalúan mutatja be Moholy-Nagy Lászlót, a fotográfust: méghozzá az ő szempontjai szerint, illusztrálva „a fotografikus látás nyolc fajtáját”. Moholy-Nagy olyan felvételeit és fotogramjait láthatjuk, amelyek markánsan képviselik az *absztrakt látást, pontos látást, gyors látást, lassú látást, felfokozott látást, többet-látást, szimultán-látást és másképpen-látást*, s egyúttal közvetítik szemléletének azt a ma is érződő frissességét, amellyel ezeket a „látásokat” felfedezte. Az a világkép, amely ezekből a képekből árad, nem a képtémákban jelentkezik, hanem éppen a *látásban*. A látás módjában, szögében, gyorsaságában vagy lassúságában. 1925-ben például „Moholy-Nagy szinte kizárólag csak alul- és felülnézetben volt hajlandó fényképezni” – mint Liszickij és Rodcsenko is. Nem egyszerűen a fényképezés lehetőségeinek a felfedezéséről volt szó, – noha természetesen arról is – s ez világosan ki is derül Beke László Moholy-Nagy életrajzából.

Amilyen túlméretezett a könyv címe (hiszen Moholy-Nagy munkásságát a kis kötet nem foghatja át), annyira szerény – látszatra – Beke vállalkozása. Moholy-Nagy-életrajza azonban jóval több

puszta biográfiánál: tömör pályakép, amely még a fotóval kapcsolatos elméleti fejtegetéseket is magába foglalja. Egyúttal világosan megfogalmaz egy alapvető fontosságú körülményt: „Moholy-Nagy olyan időszakban élt, amikor a művész különösen hitt a technikai fejlődésen alapuló társadalmi haladásban, s az ezt irányítani képes új embertípusban, akinek szemléletmódját a technikai művészetek új lehetőségeinek felismerése alakítja ki.” Azért emelem ki ezt a kézenfekvőnek tűnő megállapítást, mert a Moholy-Nagy-irodalomban még nem egészen megszokott józan hangot jelez: Beke nem Moholy-Nagy technikai zsenialitására, a fotózás területén kétségbevonható úttörő szerepére helyezi a hangsúlyt, hanem a minél korrektebb, minél sokoldalúbb bemutatásra. (A fotógramról szólva le is szögezi, hogy „nem Moholy-Nagy találta ki. Maga ismeri be, hogy az eljárás egyidős a fényképezéssel.”) Így viszont sikerül kiemelni azt, ami valóban új és lényeges Moholy-Nagy munkásságában: hogy autentikus kifejezője volt egy olyan korszaknak, amely hitt – hihetett – a világ technika általi megjobbításában, elsőnek látott poézist a technikában és elsőnek talált rá azokra a gesztusokra, amelyek később a század második harmadának művészetét meghatározták.

Forgács Éva

Passuth Krisztina: Schwitters

Corvina, Bp. 1978. 26 l., 54 kép (A Művészet Kiskönyvtára. 126)

Passuth Krisztina mindent elmond Kurt Schwittersről, ami az adott terjedelemben elmondható: színesen és olyasfajta kedéllyel, amit maga a tárgy sugároz. Nem könnyű, és mégis hálás feladat Schwitters nyárspolgári és avantgarde arcát bemutatni. Passuth Krisztina kitűnően érzékelteti azt a komolyságot, ami Schwitters tréfáinak mélyén rejlik, és azt a derűs humort, amely minden komoly művéből és megnyilatkozásából árad. Pontosan érezte meg, hogy a leglényegesebb, amit Schwittersről közölni kell, éppen az a kiegyensúlyozottság, amely végletes ellentmondások, egymást élesen tagadó szemléletek és életfelfogások eredője. Ugyanakkor azt is megmutatja, hogyan találkozik Schwitters művészetében a dada és a konstruktivista képkalkotás. A kismonográfia egy sor olyan kérdést érint – a hulladékok szerepe a képekben, Doesburg és a Stijl-mozgalom szellemi kapcsolata a dadaizmussal, a kép anyagának fontossága vagy jelentéktelensége, stb. – amelyekre nincs „ideje” válaszolni; de amelyek pusztá felvillantása olyan tágas és plasztikus világot tár fel Schwitters körül, hogy a könyvet a további ismerete utáni vágyakozás ritka jó érzésével teheti le az olvasó.

f. é.

Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom

Akadémiai, Bp. 1977. 158 l. (Modern Filológiai Füzetek. 29)

Bojtár Endre: A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban

Akadémiai, Bp. 1978. 144 l. (Opus. Irodalomelméleti Tanulmányok. 4)

Érdekes módon tart igényt a művészettörténész érdeklődésére mindkét kötet: Bojtár Endre – mellesleg bizonyítva a hazai irodalomtudomány nagykorúságát – az általánosításnak azon a szintjén foglalkozik tárgyával, hogy ez (apró módosításokkal) általános művészettudományi kérdésfeltevésnek is tekinthető. Képzőművészeti kiindulású művészettudomány („Kunstwissenschaft” értelemben) pedig Magyarországon tudásunk szerint jelenleg nincs. Másfelől a kelet-európai avantgarde olyan képződmény, melynek vizsgálata szinte elképzelhetetlen (lenne) az irodalom és a képzőművészet együttes tárgyalása nélkül.

Nem kevésbé érdekes, ahogy e két könyv a szerző eddigi munkásságának vonatkozásában egymással összefügg. Bojtár, aki imponáns nyelv- és anyagismeretével hazánkban egyedülálló módon kombinálja a szlavisztikát a modern irodalomelmélettel és -történettel, a kelet-európai, elsősorban szláv

nyelveken papírra került avantgarde irodalmat a módszerrel közelíti meg, melyet ennek az irodalomnak egyik markáns kísérőjelenségéből, a szláv strukturalizmusból formált a maga képére. Így érthető, hogy két munkája, a „történeti” és az „elméleti” annyira összefügg, hogy egyes részeiben át is fedi egymást.

A kettő közül az első az egyenetlenebb. A bevezető fejezetekben Bojtár az „irányzat” terminussal kapcsolatos módszertani megfontolásokról a saját irodalomelméleti felfogására tér rá. Ennek itt egyetlen, rendkívül rokonszenves maximáját érdemes kiemelni: a szerző szerint az irányzat és az irányzatot alkotó művek viszonyát vizsgálva az utóbbiakból kell kiindulni, mégpedig a mű és olvasója, az ún. „egyszerű olvasás” szituációját feltételezve. Ezért is sajnálatos, hogy a következő részben, a gondosan tipologizált dadaista, futurista, expresszionista, konstruktivista és szürrealista irányzatok jellemzésénél többször elsikkad az egyedi művekre hivatkozás, hogy átadja helyét a száraz eseménytörténetnek és névsoroknak. Mégis nagy érdeme ennek a felsorolásnak, hogy óriási anyagot szabadít fel, legalább a tájékoztatás szintjén, a korszakkal foglalkozó, de a nyelvi nehézségek miatt a szlovák, szerb-horvát, litván stb. rokon jelenségek előtt tanácsatosan álló kutató számára. (Magyar vonatkozásban egyetlen pozitív ellenpéldát ismerünk: Szabó Júliáét, aki „A magyar aktivizmus története” c. 1971-ben megjelent munkájában már hozzáfogott mind a szomszéd országok, mind pedig a képzőművészeti és irodalmi analóg jelenségek összehasonlításához.) A befejező részek az avantgarde irodalom és a l’art pour l’art kapcsolatának, valamint a „természetesség” – vagy a „jel” – felfogásának változásait helyezik új megvilágításba.

„A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban” c. kötetben már jóval koherensebben rajzolódi ki Bojtár irodalomelméleti kísérletének lényege – amellet, hogy jó áttekintést kapunk mindezekelőtt Jan Mukařovský és Roman Ingarden életművéről. Bojtár abban látja a strukturalizmus tudománytörténeti érdemét, hogy az irodalomtudomány pozitivista, majd pszichologista időszakát meghaladva, vele jutott el tulajdonképpeni kiindulási alapjához, magához az irodalmi műhöz. Mukařovský „a funkció, a jel szintjére emelte fel a norma, a struktúra kérdéseit, s ezáltal egy mindenestől szociológiai elméletet hozott létre”. . . , azonban nem tudott továbbjutni az esztétikai érték tartalmát illetően. Ezt a hiányosságot Bojtár rendkívül lendületes okfejtéssel a szabadság, illetve az esztétikai szabadság – szépség kategóriáinak bevezetésével oldja fel. A fenomenológus Roman Ingarden „ontológiai strukturalizmusa” az irodalmi művet intencionális tárgynak fogja fel – létalapja nem önmagában, hanem az író tudataktusáiban, továbbá a nyelv konkrét anyagában és az „ideális fogalmakban” van. Ennek megfelelően a műalkotás rétegzett (s tegyük hozzá, hasonló struktúráltság kimutatásán fáradozik Ingardennel közel egyidőben két művészettörténész is: Hans Sedlmayr és Erwin Panofsky – akikről viszont a *mi* tudományunk mindeddig nem vett kellőképpen tudomást). A mű konkretizáció – az egyes olvasatok – voltaképpen elszakadnak Ingardennél a mű állandó struktúrájától. Ezen a ponton próbálja Bojtár – véleményünk szerint szerencsés módon – megőrizve meghaladni Ingardent és magát a szláv strukturalizmust, a történetiség és a társadalmiság irányában, amelyben a mű létezőmódját egyértelműen a szubjektív olvasatok összességéhez utalja.

Beke László

Tüskés Tibor: A Krónika (1920–1921) repertórium

Baranya Megyei Könyvtár, Pécs 1978. 77 l., sztl. kép

Ez a kitűnő forráspublikáció és elemzés Közép-Európa egyik legkisebb 20. századi progresszív államának, a Baranyai Köztársaságnak a művészeti életét, ezen belül az aktivizmus és általában az avantgarde művészet pécsi hatását mutatja be. Az 1910-es évektől Pécsen rendszeres olvasói voltak az avantgarde művészeti lapoknak; a Tanácsköztársaság bukása után különösen fellendült a művészeti élet 1921 augusztusáig, amikor Horthy csapatai bevonultak a Baranyai Köztársaságba. Két fontos avantgarde kiadvány jelent meg Pécsen: Az „1920” című aktivista röpirat (szerk. Haraszti Sándor és Garai Károly) és az 1920. október–1921. június 15. között megjelenő *Krónika* (szerk. Kardos László). A füzet pontos bibliográfiát közöl a lapokban megjelent írásokról, elemzi történetüket, feltárja a Pécsről a Bauhausba kerülő fiatal tervezők, építészek (Molnár Farkas, Breuer Marcell, Forbáth Alfréd, Weininger Andor, Stefán Henrik) ifjúkori munkásságának néhány fontos mozzanatát.

Sz. J.

Kernács Gabriella: Farkas István

Corvina, Bp. 1980. 18 l., 24 színes, 7 fekete–fehér kép

Szép – talán túlságosan is – Kernács Gabriella rövid Farkas István-monográfiája: empátikus, a festő személyiségét, egyéniségét keresi. Olyannyira, hogy képeiről is Farkas karakterét olvassa le, illetve rejtett, bensőséges élményeit kutatja bennük. Nem alaptalanul – és mégis hiányérzetet hagy. Művelt és kellemes; ezek a jelzők illenek az albumok bevezető „tanulmányai”-ra. A formátum és a műfaj szinte kötelezi a szerzőt: ne vegye túlságosan igénybe a szép képeket lapozgató olvasót. Pedig Farkas István különös festészete komolyabb, szakszerűbb tárgyalást is elbír. A „Borzongó, remegő fák hajolnak össze. . .” (15 l.), „A kávé illata leng az áttetsző üveglombok fölött” (16 l.) jellegű képleírások érzékenysége nem pótolhatja annak feltárását: *milyen* voltaképpen Farkas István festészete? Mit őriz meg mestere, Mednyánszky finom festőiségéből, s miben áll különös, önálló festői stílusa? Kár, hogy a képek között nincs egyetlen rajz sem, amely mindig a legközvetlenebb, legintimebb információ; s különösen az volna Farkas esetében, aki közismerten rendkívül sokat rajzolt.

f. é.

Bálint Endre: Montázsok. Bev. Szabadi Judit

Corvina, Bp. 1979. sztl. l., 12 kép

Szabadi Judit a beleézés módszerével közelíti meg Bálint Endre művészetét, s így néha a kívülállót zavarba ejti. „Bálint Endre sziréntermészetű művészete csaknem két évtizede állandó szellemi vibrációban tartja a művészeti közvéleményt” – kezdi írását. Bárcsak lenne művészeti (vagy bármilyen!) közvélemény, amelyet műalkotásokkal akár egy pillanatra is (nemhogy két évtizedre) vibrációban – sőt, szellemi vibrációban – lehetne tartani! – sóhajt fel az olvasó. Ami a sziréntermészetet illeti. . . a szerző a néhol túl messzire futó lírai megállapítások mellett mégis alapvetően meggyőző megközelítést ajánl fel Bálint montázsaihoz.

Egy – talán nyomdai – szépséghiba: a szöveg a képjegyzék után közli, hogy „valamennyi mű 1959-ben készült.” A műveken azonban ott a jól olvasható felirat: „Bálint 1958”.

f. é.





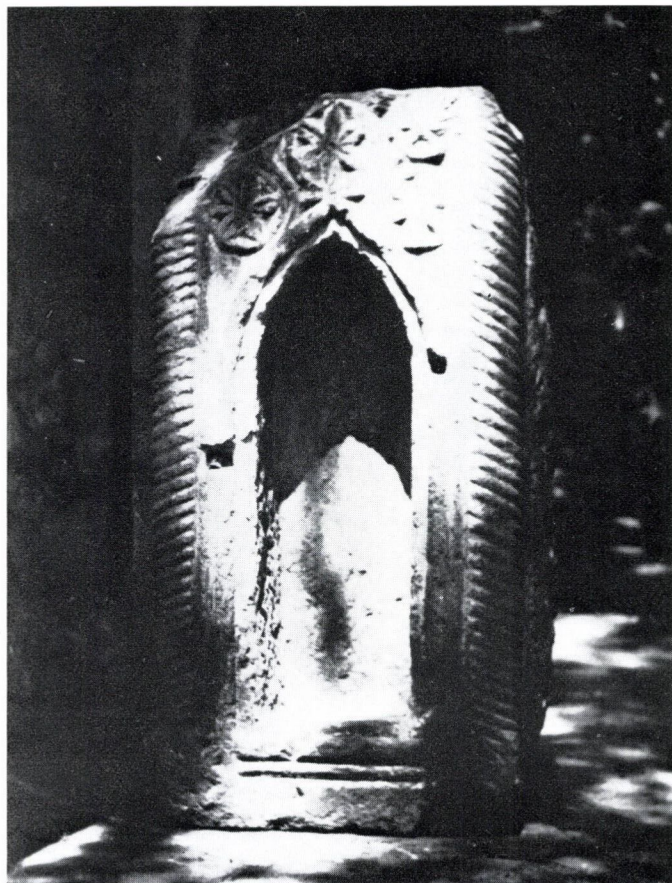
1. Nagyalambfalva, a templom déli kapuja



2. Nagyalambfalva, a déli hajófal részlete



3. Nagygalmabfalva, a szentély részlete délkelet felől



4. Szentségtartó Nagyalambfalváról (Sepsiszentgyörgy, Múzeum)



5. Nagyalambfalva, boltzárókő másodlagos beépítésben



6. Nagyalambfalva, freskó az északi hajófalon



7. Nagyalambfalva, a freskó baloldali része



8. Nagyalambfalva, a freskó középső része



9. Nagyalambfalva, boltozatháló rajza a hajó déli falán



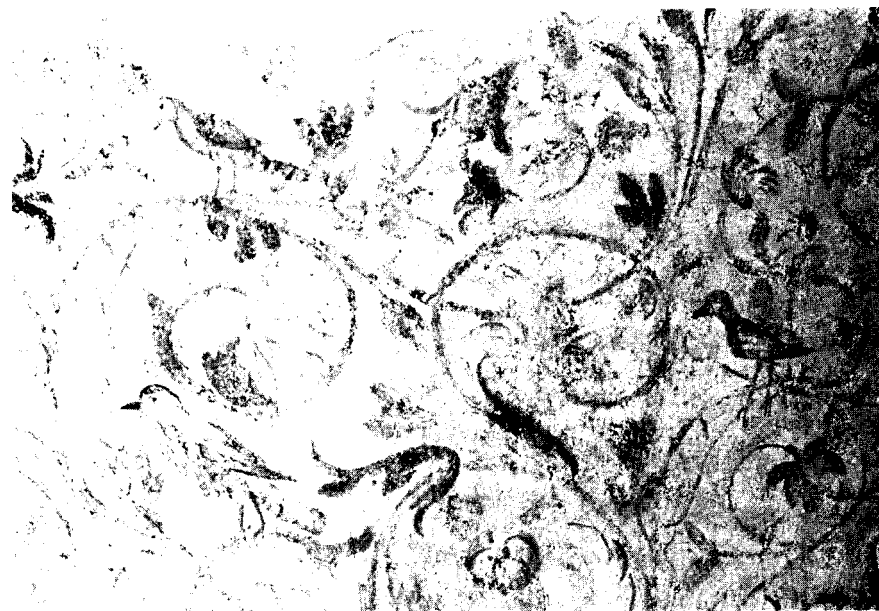
10. Nagyalambfalva, reneszánsz pillérfejezet másodlagos beépítésben



11. Nagyalambfalva, a templom képe nyugatról



12. Radvány (Radvan). Mennyezetfestmények az egykori Radvánszky kastélyból (ma levéltár). 17. század közepe



13. Radvány (Radvan). Mennyezetfestmény részlet az egykori Radvánszky kastélyból (ma levéltár). 17. század közepe



14. Radvány (Radvan). Mennyezetfestmény részlet az egykori Radvanszky kastélyból (ma levéltár). 17. század közepe



15. Radvány (Radvan). Az egykori Radvanszky kastély falfestménye. Királyok imádása (?) részlet, 17. század közepe



16. Radvány (Radvan). Az egykori Radvanszky kastély falfestménye. Angyali üdvözlés részlete. 17. század közepe



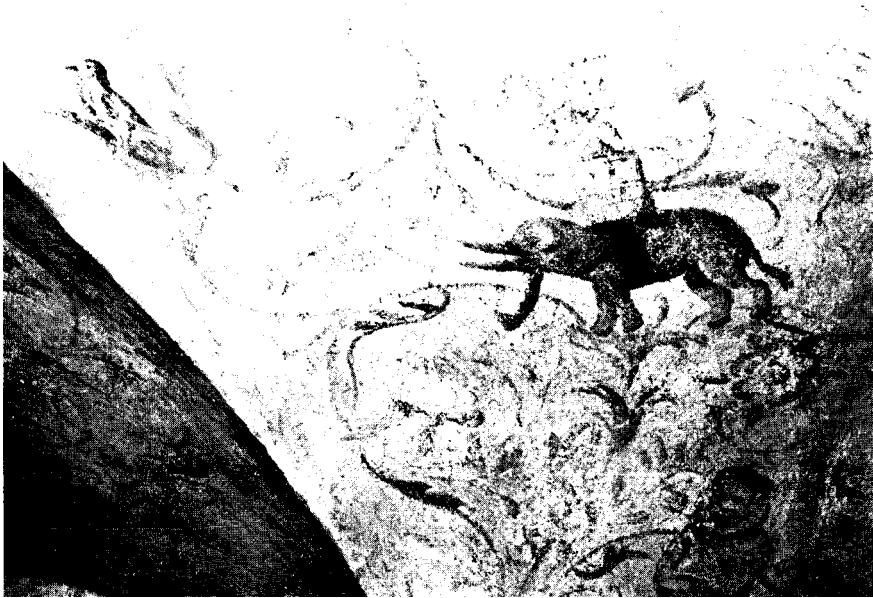
17. Radvány (Radvan). Az egykori Radvánszky kastély falfestménye. Feltámadt Krisztus és Purgatórium ábrázolás. 17. század közepe



18. Radvány (Radvan). Az egykori Radvánszky kastély falfestménye (részlet) Purgatórium ábrázolás. 17. század közepe.



19. Radvány (Radvan). Az egykori Radvánszky kastély falfestménye (részlet). A feltámadt lelkeket angyal kíséri. 17. század közepe



20. Radvány (Radvan). Az egykori Radvánszky kastély mennyezetfestményének részlete. 17. század közepéről való, 17. század végi vagy 18. század eleji ráfestéssel. (Elefánt és lantos alakja)



21. Radvány (Radvan). Az egykori Radvánszky kastély mennyezetfestményének részlete. 17. század közepéről való, 17. század végi vagy 18. század eleji ráfestéssel. (Lantos figurája.)



22. Radvány (Radvan). Az egykori Radvánszky kastély mennyezetfestményének részlete. 17. század közepéről való, 17. század végi vagy 18. század eleji ráfestéssel. (Lantos figurája)



23. Radvány (Radvan). Az egykori Radvánszky kastély falfestménye. Párka (?) alakja.
17. század vége vagy 18. század eleje



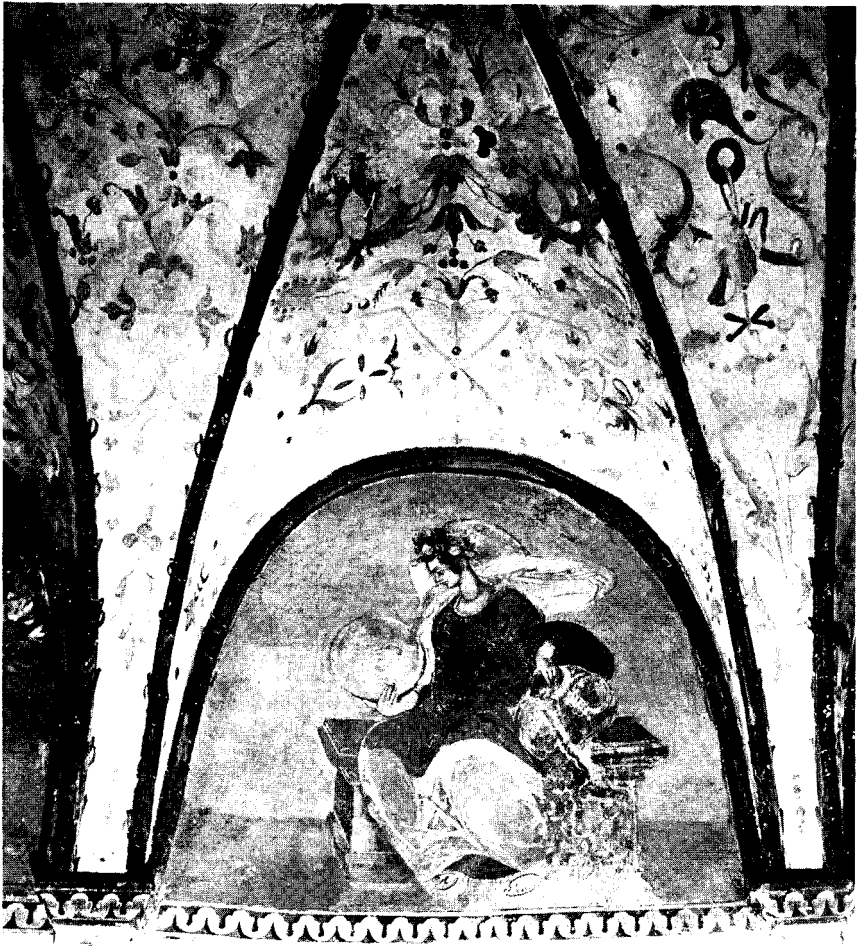
24. Radvány (Radvan). Az egykori Radvánszky kastély falfestménye. Spes alakja.
17. század vége vagy 18. század eleje



25. Radvány (Radvan). Az egykori Radvánszky kastély falfestménye. Glória alakja. 17. század vége vagy 18. század eleje



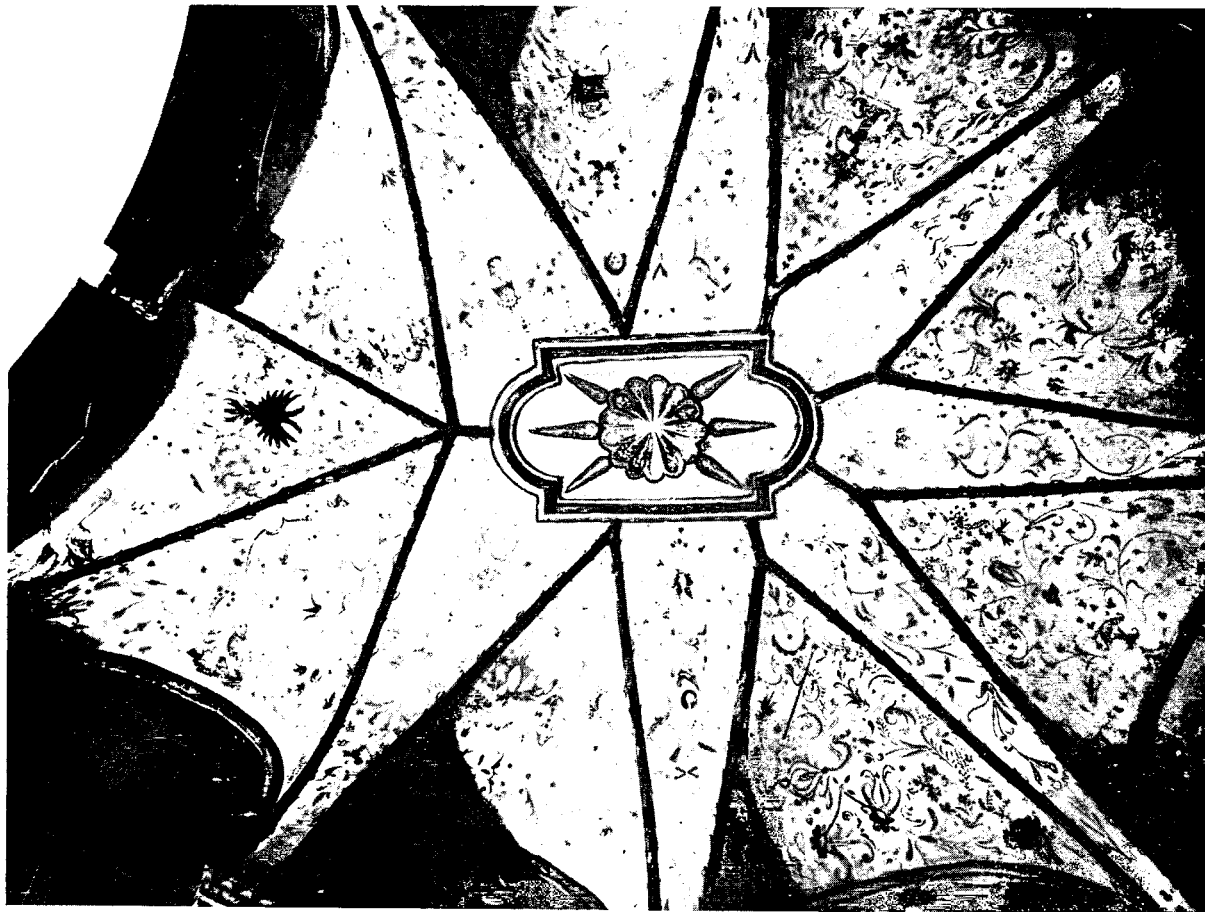
26. Sárospatak. A vár Sub rosa erkélyének falfestményei. 17. század közepe, későbbi befestésekkel



27. Sárospatak. A vár Sub rosa erkélyének falfestménye. (részlet). Prudentia ábrázolása. 17. század közepe, későbbi belefestéssel



28. Sárospatak. A vár Sub rosa erkélyének falfestménye (részlet). „In delectu copia” szimbóluma. 17. század közepe, későbbi belefestéssel



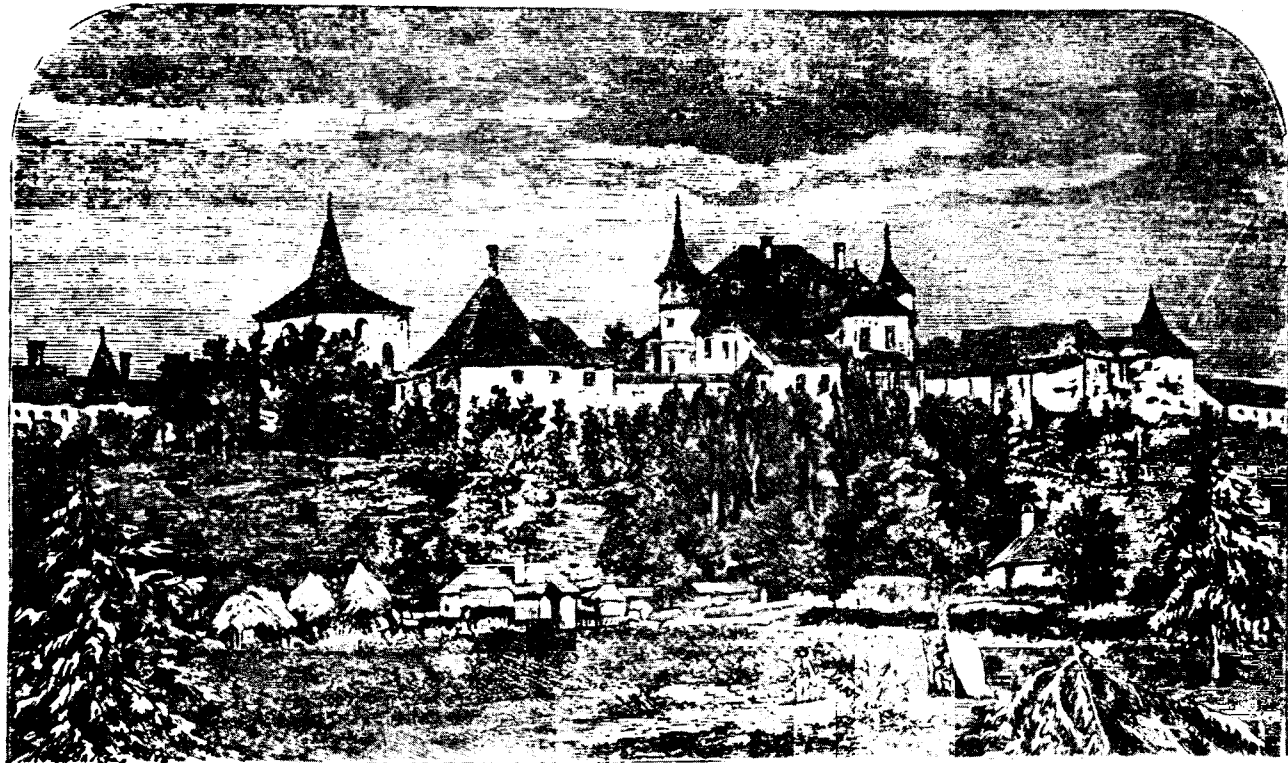
29. Sárosszék. A vár Sub rosa erkélyének mennyezete. 17. század közepe, későbbi befestésekkel.



30. Lőcse (Levoča). A Szent Jakab templom északi hajójának az oldalbejárat melletti reneszánsz boltívén levő falfestményei a templom belsejéből nézve. 17. század második évtizede.



31. Lőcse (Levoča) A Szent Jakab templom északi hajójának az oldalbejárat melletti reneszánsz boltívén levő falfestményei a bejárat felől nézve, 17. század második évtizede



32. Szentbenedek, Ó-kastély
Fametszet 1877-ből

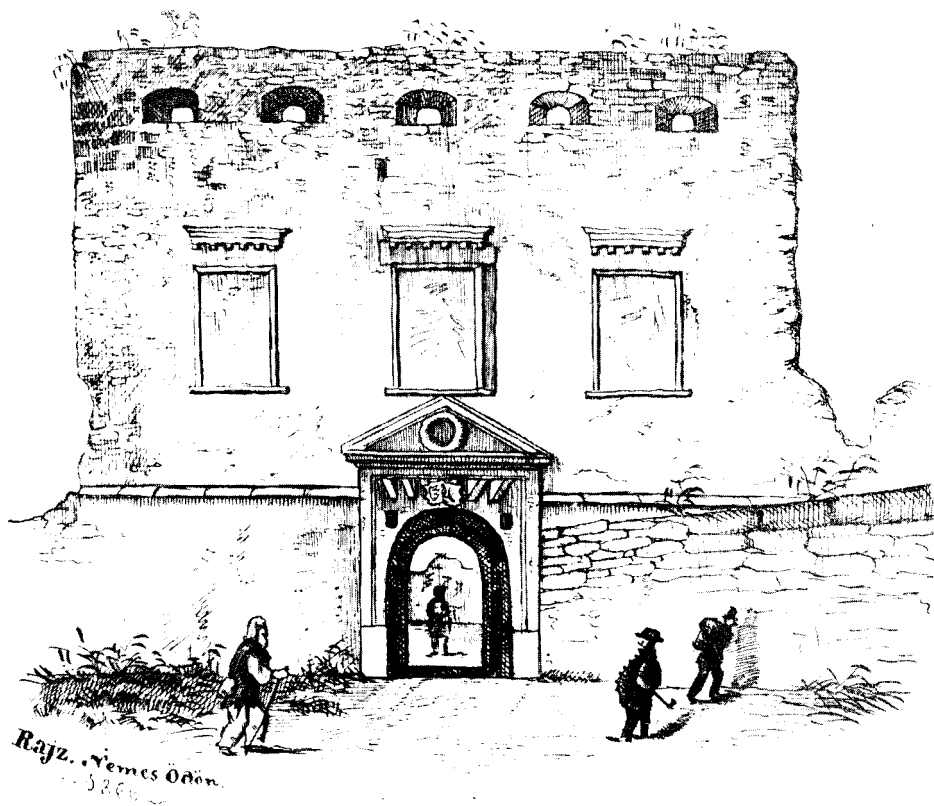


33. Báthory István fejedelem oklevele, melyben címert adományoz Kereszthury Kristófnak. 1573
 Magy. Orsz. Levéltár, Rhédey Levéltár

N O S **M** A R I A **Q**

D i g r a t i a **E** u s s u l a u i a **M** o l d a u i a

Regina Hungariz Domina, & Siculorum Comes. &c. Nata Archidux & Sicilia, Dux Burgundia,
erga Principes & Dominos suos seruitorum fynceritas, qua fideliter in omnibus necessitatibus, con-
Dominorum gratia ac benecudentia digna est ex homijs, qui perspecta seruitorum suorum industria ac
de Zent Benedek Capirance arcis Keomar, Comes Comitatus Culosiensis, & Aula nostra
& orientatibus, tam in expeditionibus bellicis, quam alijs plurimis ac arduis negotijs per frigora, per aestus, per gelu, ac
unam senectam transegit. Prout & nuper tempore factiois Regnicolarum Serenissimum Principem Sigismundum regno a
cum eum saluum retinisti, ac nutantium animos plurimorum tuo consilio erga eum reuocasti, nec minimus in eo, Reg
quibus sicli & ac Principes preclarissimum virtutis tue specimen cognoscentes, ut & posteritas tua se a tali ta
tue fynceritatis ac fidelitatis non immemor & nobis ex quo in hoc Regnum appulimus ultra triennium summam i
genij, in omnibus commodis nostris promouendis sagacitatem ac industriam plurimis testatam rationibus reliqui
dicauimus, qui gratiam nostram, quantacumq; tibi conferre possemus merearis. Vnde nos ne presertim fideliter ha
presentes literas nostras, manus nostre proprię subscriptione, ac pendentis sigilli nostri munimine roborata
mandis parasangis antecessisti tibi heredibusq; tuis dandas clementer duximus, & concedendas. Presentibu
Assumptionis Beatissimę virginis. M. A. R. I. E. Anno Domini Millesimo, Quingentesimo Nona
Mara Christierna



A szilágy-somlyói vár kapubástya.

35. Szilágy-somlyó, a vár kapubástyája. 1592.
Nemes Ödön rajza 1866-ból. Orsz. Műemléki Felügyelőség, Tervtár.



36. Danhauser, J.: Anyai szeretet
A Műegyleti katalógusban 222. szám



37. Danhauser, J.: Liszt a zongoránál (Liszt párizsi barátai körében)
o. fa, 119×167 cm. Jelzés: b. l. „In Auftrag Conr. Graf's zur Erinnerung an Liszt gemalt Danhauser 1840”
A Műegyleti katalógusban 278. szám



38. Schmidt József: Hunyadi János búcsúztatása
o. v. 60 × 75 cm. Jelzés: b. l. „Schmidt pinx 1830” A Műegyleti katalógusban 46. szám



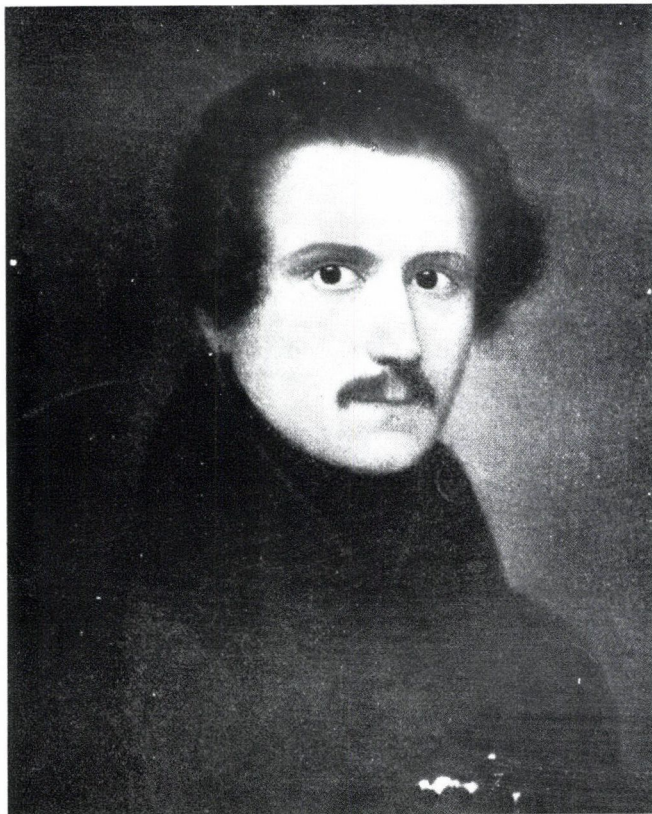
39. Tikos Albert: Leány barlangban (Fürdő előtt)
o. v. 114 × 99 cm jelzés: b. l. „A Tikos 839”
A Műgyeleti katalógusban 105. szám



40. Barabás Miklós: Galambposta
o. v. 100,5 × 82,5 cm. J. n. Bpi magántulajdon
A Műegyleti katalógusban 93. szám



41. Marastoni Jakab: Anya gyermekeivel (Szapáry grófnő)
o. v. 39×48 cm Jelzés: b. l. „J Marastoni Pinxit/Pestini 1837”
(Az elveszett eredeti kisméretű másolata. Nem tudni melyik példány szerepelt
a kiállításon) A Műegyleti katalógusban 163. szám



42. Marastoni Jakab: Önarckép
o. v. 46×37 cm Jelzés: l. j. „Marastoni p. in Vienna 1833”
katalógusszáma nem azonosítható



43. Rombauer János: Fessler Ignác Aurél a pétervári evang. egyh.
szuperintendensének arcképe
o. v. 77×66 cm Jelzés: „Joh. Rombauer pinxit St. Petersbourg 1824”
A Műegyleti katalógusban nem szerepelt



44. Markó Károly: Kígyóölő (Asszonyok a kútnál)
o. v. 63,5 × 84,5 cm. Jelzés: b. l. „C. Markó 1836” A Műegyleti katalógusban 132. szám



45. Waldmüller, F. G.: Egy perzsa
o. fa, 57,5 × 45 cm Jelzés: l. j. „Waldmüller 1839”
A Műegyleti katalógusban 155. szám



46. Barabás Miklós: Olasz rabló
kréta 487 × 372
A Műegyleti katalógusban 1. szám.



47. Markó Károly: Szüret (Tarantella)
o. v. 64 × 84 cm. Jelzés: b. l. „C. Markó Róma 1835” A Műegyleti katalógusban 133. szám



48. Markó Károly: Tivoli vidéke (Olaszhoni tájkép arató személyekkel)
o. v. 63 × 84,5 cm Jelzés: l. j. „C. Markó 1839 Pisis”
A Műegyleti katalógusban 173. szám



49. Waldmüller, F. G.: Dachstein hegye
o. fa 45,5 × 57,5 cm. Jelzés: k. l. „Waldmüller 1838”
A Műegyleti katalógus 156. szám



50. Marastoni Jakab: Álom
o. v. 74 × 93 cm. Jelzés: b. l. Marastoni Pesten 1840 A Műegyleti katalógusban 158. szám



51. Casagrande: Szt. János a pusztában, márvány
A Műegyleti katalógusban I. terem, 1. szám



52. Casagrande: Pyrker János László mellszobra
A Műegyleti katalógusban I. terem, 3. szám



53. Casagrande: Kis férfi mellszobor, 19 cm
A Műegyleti katalógusban 1. terem, 5. szám



54. Casagrande: Férfi mellszobra
A Műegyleti katalógusban 1. terem, 4. szám



55. Marastoni Jakab: Velencei vízfordó leányok o. fa 76×60 cm
(Az elveszett eredeti 1845-ben készített másolata)
A Műegyleti katalógusban 181. szám



56. Gallasz Nándor: Akt. bronz, 40 cm. Bánsági Megyei Múzeum,
Temesvár



57. Gallasz Nándor: Groteszk táncosnő, 1927. patinázott gipsz, 42,5×27,5×26,2 cm. Bácsági Megyei Múzeum, Temesvár



58. Gallasz Nándor: Madonna, patinázott gipsz, 41 cm. Bánsági Megyei Múzeum,
Temesvár



59. Gallasz Nándor: Anyaság, fa, 36 × 18,5 × 20 cm. Kolozsvár-Napocai Művészeti Múzeum



60. Gallasz Nándor: Kövező, bronz. Bánsági Megyei Múzeum, Temesvár



61. Gallasz Nándor: Ima, fa, 45 cm. Bácsági Megyei Múzeum,
Temesvár

