

kapcsolatra utal egy elveszett, de egy 1452-es leltárban még említett Exultet-tekercs is a spalatói/spliti dómból (ld. 19. o.). A seregszemléről nem hiányozhatott az egyik legelső glagolita missale sem (no. 92), vagy a *Vartal*, a korai horvát szövegek 1573–95 között egy trogiri nemes, Petar Lucić által összeállított gyűjteménye sem (no. 97).

A bemutatott anyag gazdagsága arra hívja fel a figyelmet, hogy magyar vonatkozású emlékek után kutakodni Dalmácia más részein is érdemes volna. Ha nem is az Árpád-korból, melyre a IV. Bélának a tatárok elől menedéket adó Trogirról elsőként asszociálunk, de az Anjouk idejéből a művészeti kapcsolatok rangos emlékei őrződtek meg, és ezek a kapcsolatok szemmel láthatólag a középkor végéig élők maradtak. Horvátország és Magyarország közös Anjou-örökségéről annál inkább aktuális megemlékezni, mivel a velencei bemutatkozással egyidőben Fontevraudban került megrendezésre az Anjouk Európája c. kiállítás (*L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*. Catalogue, Fontevraud, Paris: Somogy, 2001), mely ezt a kérdést tágabb nemzetközi összefüggésben tárgyalta.

Szakács Béla Zsolt

GALAVICS GÉZA – MAROSI ERNŐ – MIKÓ ÁRPÁD – WEHLI TÜNDE: MAGYAR MŰVÉSZET A KEZDETEKTŐL 1800-IG. (Egyetemi Könyvtár) Corvina, Bp. 2001. 507 l. 489 kép.

A magyar – vagy fogalmazzunk gondosabban: magyarországi, erről később – művészet egészét átfogó szintézis megjelenése minden alkalommal örvendetes, annál inkább, mert ritkán kerül sor rá. Az utolsó 1983-ben látott napvilágot (*A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig*, szerk. Aradi Nóra. Budapest, Gondolat), az azelőtti első fele 1956-ban, a második 1960-ban (*A magyarországi művészet története*, szerk. Dercsényi Dezső ill. Zádor Anna, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata); ennek 1974-ig több újabb, jelentősen átdolgozott kiadása is volt (az utóbbiak a Corvina Kiadó gondozásában). Azóta sok mindent gondolunk másként, vagy legalább árnyaltabban, nem kis mértékben az akkori Művészettörténeti Kutató Csoport sajnos csak részben megvalósult feladata, a „kézikönyvek” jóvoltából. Mert bár a három megjelent közül az 1800-ig terjedő évszázadokat csak egyetlen egy tárgyalja, de a kutatást azok is élénkítették, amelyek végül ilyen vagy olyan okból nem láttak napvilágot. Jelentős szerepe volt még a mostanában egyre nagyobb tudományos apparátussal előkészített és utóbb sokáig a téma fontos feldolgozásaként forgatható katalógussal kísért kiállításoknak. A könyv mind a négy szerzőjéről elmondhatjuk, hogy nagy súlyt helyezett az új eredmények közzétételére, tucatnál több 2000-ben megjelent munkát találunk a hivatkozások között. Jelentékeny gazdagodása ugyanis a kiadványnak 1983-as előzményével szemben az a tény, hogy legalább rövid, sommás bibliográfiát közöl, mégpedig a használhatóságot növelve fejezetenkénti bontásban. Ezt a szöveg hosszúságának jelentékeny növekedése tette lehetővé; a Képzőművészeti Alapnál megjelent könyv 1800 előtti része csak a későbbi, bővített kiadások alkalmával érte el a 20 szerzői ívet (ott is volt fejezetenként bibliográfia, mégpedig az ittenivel ellentétben anno-

tált), a Gondolat által kiadottban az idetartozó rész nem egészen 19, a mostani terjedelme viszont valamivel több mint 26 ív.

Korunk fokozódó specializálódási hajlandóságának megfelelően az említett kötetek a két világháború közötti magyar művészettörténetekkel szemben (Péter András, Divald Kornél, Hekler Antal tollából) mind többszerzős művek voltak, feltűnő lehet tehát, hogy a most megjelentnél nincs olyan szakmai tekintély, aki köré sorakoznának, csak a kiadói szerkesztő neve van feltüntetve. Minthogy azonban a szerkesztés az előző két vállalkozás esetében sem jelentett érdemi beavatkozást, egy amúgy is formális munkát végző személy nevének elhagyása voltaképp logikus – ám erről is később. Azt se felejtjük el, hogy a szóban forgó kötet bizonyos értelemben új kiadása egy előző könyvnek, a 1983-asnak, amely egyértelműen a Művészettörténeti Kutató Csoport saját vállalkozása volt, mindegyik szerzője onnan került ki. (A most megjelent változat, bár erre semmi nem utal az impreszumban, igazából szintén intézeti vállalkozás, még ha a szerzőgárda ki is egészült egy jeles külső specialistával. Az ő bevonása jó ötletnek bizonyult, a magyar reneszánsznak teljesen új és nagyon önálló képe rajzolódik ki az általa írt fejezetben.) A „második kiadás” meghatározás azonban méltán nincs feltüntetve, sőt a „bizonyos értelemben” is csak idézőjelben írható le, hiszen az öt akkori szerző közül három – írja fájdalmasan Marosi Ernő a bevezetőben – már nincs az élők sorában. A munkába újonnan bevont kollegáknak, Wehli Tündének és Mikó Árpádnak természetesen teljesen új szöveget kellett írniuk. Marosi Ernő témája jócskán lecsökkent, a teljes középkor helyett csak a gótikára korlátozódik, ám a rendelkezésére álló terjedelem valamivel még így is nagyobb lett, tehát egészen más léptékkel, új hangsúlyokkal fogalmazhatta meg mondanivalóját, ennek köszönhetően módja volt az elmúlt két évtized eredményeit beleépíteni írásába. Marosinak a román kori művészetet ismertető szövege az előző alkalommal meglehetősen építészet-centrikus volt, Wehlinél inkább az oltár körüli szolgálatot segítő mestereknek, így a kódexek festőinek és a fémműveseknek a munkájára irányult nagyobb figyelem. Feuerné Tóth Rózsa reneszánsz fejezetében a budai vár faragott kövei voltak a főszereplők, Mikónál ellenben az egykori szobrok és még inkább a kódexek által hordozott eszmei tartalmak.

Galavics Géza az egyetlen, akinek a feladata megmaradt, de a változtatás szándékát órála is elmondhatjuk. Tudományos meggyőződése, a tárgyalandó anyaggal kapcsolatos vélekedései, nézőpontja stb. változatlan, a gondolatmenetet is megtartotta, a fejezetcímek nagyrészt visszaköszönnek. Az azonos stíluskorszak ismételt jellemzéséhez tehát gyakran felhasználta korábbi szövegét; azonos mondatokat, még változatlanul hagyott bekezdéseket is sűrűn találunk, az egész részt mégis jogosan érezzük megújítottnak. A magyarországi barokk kutatása – részben Galavics személyes érdemeként – nagy léptékkel haladt előre. Hogy ezeket az eredményeket a szerző megoszthassa olvasóival, addig kellett változtatnia írásán, annyi mindent kellett betoldania, hogy ami létrejött, végül is teljesen újnak mondható.

A sok változtatás ellenére az előző kiadvány ott volt mind a négyük szeme előtt, és bár az ahhoz való alkalmazkodás sem kiadói feltétel, sem a szerzők belső törekvése nem volt, a képek összeállítása, a traktálás módja mégis valami hasonló megvalósítására ösztönzött. A hasonló létre is jött egy szerkesztő-diktátor mindent egységesíteni vágyó beavatkozásai nélkül, azt azonban egy nem éppen lényegtelen részletből láthatjuk, hogy az 1983-as változat egészében átgondoltabb volt, mint a mostani. Ott

bizony szántak néhány oldalt a Magyarországon álló, illetőleg Magyarországon készült török emlékeknek, innen pedig – nyilván egyik szerző sem kapkodott értük – egyszerűen kimaradtak. Pedig ezek az emlékek mégiscsak a mieink, öncsonkítás lenne, ha kiiktatnánk tudatunkból őket: egy olyan szintézisnek, amely a magyarok beköltözködésétől, sőt pár oldal erejéig még attól is korábbról napjainkig mindent meg akar mutatni, legalább rövidítve, akárcsak emlékeztetőül, fel kellett volna villantania őket. Hasonlóképp hiába keresnénk a habán kerámiát: a reneszánsz rész szerzője bizonyára a barokk feldolgozójának az illetékességi körébe képzelte és vizont. Az iparművészeti alkotások egyébként általában háttérbe szorultak; a középkorban is lehetne több szó róluk, de az utána következő fejezetekből még jobban hiányoznak. Pontosabban szólva jelen vannak, de érdemüknél, jelentőségüknél jóval szerényebb terjedelemben, alighanem szakmánk ezzel kapcsolatos, tájékozottság hiányából adódó tartózkodásáról árulkodva. (A két középkori fejezet szerzője mellesleg szemmel láthatóan kerüli az „iparművészet” kifejezés alkalmazását, ami nem akadályozza meg őket abban, hogy az idetartozó alkotásokat méltassák. Wehli azonban a „liturgia és az uralkodói reprezentáció emlékei” vagy a „templomi felszerelés és a magánáhitat tárgyi emlékei” típusú csoportosítást alkalmazza, a terminológiai különbségből elvi kérdést is csináló Marosi általában az „udvari művészet” kategóriájával operál. Igazuk van, mindkettőjük szóhasználatát jobban megfelel az adott kor felfogásának, mint a mostanában használatos, ám 19. századi fogalom.)

Marosi fentebb említett bevezetőjében egy fontos alapelvet szögez le, a stílusfejlődés eszményétől való elszakadást, ehelyett a jelenségek kronologikus követését szorgalmazza. Ez az igény a könyvben egyszerre érvényesül a hagyományos tárgyalásmóddal: a szerzők valójában a stílustörténet jól bevált módja szerint mutatják be a folyamatot, legfeljebb nem törekszenek arra, hogy egyes újonnan jelentkező jegyeket egy új stílusra jellemzőnek minősítsenek, illetve nem riadnak vissza attól, hogy egyszerre foglalkozzanak párhuzamos jelenségekkel. Erre minden új stílus jelentkezésénél – és persze elhalásánál – van lehetőség, legkövetkezetesebb alkalmazását a „Gótika” fejezet elején és végén láthatjuk. Ritkán, de például a Nádasdy-féle Mausoleumnál előfordul, hogy ugyanaz a tárgy két fejezetben is szerepel.

A szerzők mindegyike szigorúan kerüli az idegen tollakkal való ékeskedést, nem akar mindenáron hazainak feltüntetni olyan alkotásokat, amelyekről tudjuk, hogy külföldön készültek, mint például az admonti Óriásbiblia, III. András diptichonja, Erzsébet királyné házioltárkája, a corvinák vagy a Pálffy-serleg. Más esetekben arról olvasunk, miért nem tartozik ide olyan, a régebbi szerzők által magyar alkotásnak tekintett mű, mint például a Münchenben őrzött Gizella-kereszt. Ez persze nem jelenti, hogy a hasonló darabokat egyértelműen nem magyar műként meg sem kell említeni, hanem azt, hogy megfelelő kontextusba kell helyezni. Azokat a körülményeket, mondjuk egy királyi udvar ízlését, vagy legalábbis pompaszerezetét, ájtatosságának irányulását szemléltetik immár ezek a tárgyak, amelyeknek keretében megrendelték vagy birtokolták őket. (Az eddigi művészettörténetek, legalábbis a román kori fémművészetet bemutató részük állandó sztár-darabjáról, a Kovács Éva által 19. századnak felismert nagyméretű sárgaréz akvamaniléről viszont már szó sem esik.) A külföldről idekerült tárgyak stílárís elemzése természetesen szülőhelyük összefüggésében történik, a corvinák miniatúráinak megfestése például akár az olasz művészettörténet belügyének is tekinthető, de az, hogy annak

melyik stílusrétegeből rendeltek, mennyiben látták el őket Mátyás-portrékkal, magyar vonatkozású címerekkel, emblémákkal, egyszerűbben: mennyiben szolgálták a magyar uralkodó reprezentációját, már mindenképp ebbe a kötetbe tartozik. (Egyébként leszögezhetjük, hogy a témának szentelt oldalak a Corvina könyvfestészetileg minden eddiginél jobb, leginkább művészettörténeti jellegű feldolgozását is nyújtják.) Ehhez természetesen társul a Budán készült kódexek problematikája, a hasonlóképp itteni bőrkötéseké stb.

Nézzük futólag végig az egyes fejezeteket. Wehli vállalkozott az 1241-ig terjedő legelső időszak megírására. Bevezetőjében elmagyarázza, hogy stílus néven nevezésétől idegenkedik, hiszen akár a „preromanikus”, akár az „Ottó-kori” alkalmazása nálunk nem szerencsés, a „késő román” pedig egészen mást jelent Magyarországon, mint német vagy francia földön. Valóban egyedül önála láthatunk csupán az időhatárokra utaló fejezetcímet – „Művészet a honfoglalástól 1241-ig” –, és annak jelét: menyire zavarja, hogy hosszú időtartamot kell bemutatnia, s ez lehetetlenné teszi az egyes emlékek monografikus tárgyalását. A kronologikus előrehaladás során ugyanannak a templomnak egyik részletét tényleg már jóval előbb kényszerül említeni, egy másikat esetleg csak sokkal később, de szemmel láthatóan törekszik arra, hogy összevonja őket.

A „Pannóniai örökség” és „A Honfoglaláskor művészeti hagyatéka” címmel ismertetett előzményekre ugyan csupán hat oldal jutott a rendelkezésére álló nyolcvanegyből, de sikerült a valóban lényeges jelenségeket kiemelnie. A korai időszak emlékeinek hiányos, töredezett voltát az ideiglenes anyagok szükségszerűen elterjedt használatával indokolja. A pécsi dombormű-sorozatot egy szentélyrekesztő mellvédlapjáról származónak képzei el. Az uralkodói jelvényegyüttest III. Béla idejéhez kapcsolva tárgyalja, a király esztergomi építkezéseivel kapcsolatban már felmerülő kora gótikus stílusjegyekre nem mutat rá nyomatékosan. Különös érdeklődését keltette fel a ciszterciek művészete, építőtevékenységüket egységesebbnek kezeli, mint bármely más szerzetesrendét, közös rendi műhely létezését azonban kizárja. A nemzeti kolostorok virágkorának mondott 13. században azonban a bencések és premontreiek nagyobb szerephez jutnak, minthogy ők nem elleneztek olyan hevesen a magánegyházak intézményét, mint a ciszterciek; a hozzájuk kapcsolódó művek közül a jáki templom kapott feltűnően nagy hangsúlyt.

Az emléktanyag töredékességének, hiányosságának ellensúlyozására Wehli gyakran – szerzőtársainál gyakrabban – szólaltat meg forrásokat, például okleveleket vagy Rogeriust. Nyilván ezért foglalkozik az eddigi szintetikus írásoknál sokkal többször pecsétekkel és pénzekkel, mint művészeti alkotásokkal. Felismerhető szándéka, hogy minél informatívabb legyen, a négy szerző közül talán ő veszi a legkomolyabban a kötet sorozatcímében kifejezett szándékát, hogy az egyetemi oktatásban legyen használható. Mindenképpen sok emlékről akart írni, köztük valóban mádár láttának nevezhetőkről, ritkán tárgyaltokról – a kevésbé fontosakról esetleg csak egy-két mondattal –, de azt szerencsésen elkerüli, hogy egy típus jellemzése után egyszerűen felsorolja az odatarozó alkotásokat. A kelyhek, körmeneti keresztetek, kódexek esetében nagy súlyt helyez a liturgikus szempontokra. Gyakorlott kódexforgatóról árulkodik egyik megállapítása: „a 13. század elejétől a *scriptura longior* elegáns, nyújtott betűformái mellett a tollrajzdíszes kezdőbetűk ünnepélyesebb külsőt biztosítanak a dokumentumoknak” – a művészettörténészek leg-többje csak a rajzokkal foglalkozott volna.

Marosi ugyan leszögezi, hogy a gótika Magyarországon nem a tatárjárás pusztítását követő építkezési hullámnak köszönhető, hanem már III. Béla megbízásai óta jelen van, de a következő oldalon az emlékek, zömmel épületek ismertetését 13. század közepi alkotásokkal kezdi. Módszere a kronológia szigorú betartása; meglehetősen kicsiny időbeli metszetekkel operál, hogy az egy időben készült művekről, az éppen azokat meghatározó igényekről, az akkori ízlésről minél világosabb fogalmunk legyen. Ilyen módon lassan előrehaladó, a gótikus ideálok teljességét csak a 14. században elért fejlődés rajzolódik ki szemünk előtt, melynek koronája Károly Róbert udvari művészete. A szerző itt is, később is szívesen mond ellent egyes, a köztudatba beleivódott téveszméknek, például annak, hogy ezzel az olasz trecento beáramlása kezdődött volna. Ekkoriban – szögezi le – még egyértelműen IX. Lajos Párizsának kecses gótikája volt az eszménykép. Egyes ez időben készült falképekkel kapcsolatban pedig Bizánc változatlanul figyelembe veendő példakép szerepét hangsúlyozza.

A Nagy Lajos alatti virágzást a „Magyarország, a közép-európai gótikus művészet egyik központja” fejezetcímmel kívánja kiemelni. Ebben a közegben értelmezhetők a magyar uralkodó és a német császár közötti vetélkedés eszközének az aacheni magyar kápolnának adományozott ötvöstárgyak. Marosi feltűnően sok helyen érzi a prágai és a bécsi művészet közvetlen hatását, utóbbit többek között egy részletesebben nemrég publikált kő, a siklósi Garai-sírlap esetében. (Az újonnan napvilágra került siklósi freskókról is itt olvashatjuk az első konkrét stílárís meghatározást: Tommaso da Modena és az általa befolyásolt észak-olasz festészet kisugárzási köre.) Az olasz trecento falfestészet magyarországi hatását amúgy inkább a 15. század elejéről keltezi. A budavári szoborleletet mostani tudása szerint a 15. század harmadik évtizedére datálja, és két csoportra osztja, az egyiket a Grosslobmingi Mesterrel hozza kapcsolatba, a másik csoport stílusának gyökereit Németalföld déli részéig vezeti vissza, a Beauneveau stílusát követő brabanti szobrászokig.

Részletesen ír a szárnyasoltárok művészetéről, az idetartozó festményekről és szobrokról, sok kompozíciós előkép-ötlettel; ezek sohasem teljesen konkrétak, nem egy meghatározott rézmetsző megfelelő grafikai lapját nevezik meg, de egy-egy ilyen kiindulóponttal jól jellemezte az adott művészt. Azt a táblaképcsoportot, amelyet Genthon óta a Szmrecsányi Mester munkáiként tartunk számon, a szükségnevet elhagyva, de a műhelykapcsolatot fenntartva – tehát a Divald-féle szóhasználathoz visszatérve –, „kisvárosi és falusi Mária-oltárok” néven foglalja össze, minthogy azonban huszonöt évvel ezelőtt Herman Kotrba a lőcsei Szent Katalin-oltáron egy „i h a n n e s” szignatúrát talált, a mesternévről nem lenne célszerű lemondani. (Más kérdés, hogy nem okvetlenül egyetlen festő ecsetjétől származik mindegyik tábla minden egyes négyzetcentimétere; Marosi is nyilván erre akart utalni a névvaltoztatással.) A 183–185. oldalon érdekes példát látunk arra, hogyan lehet a Mátyás-féle reneszánsz építkezések helyét kijelölni az akkor még zömmel késő gótikus hazai művészetben, anélkül hogy a következő fejezetbe illő emlékeket részletesen ismertette volna.

A reneszánszról szóló fejezet, Mikó Árpád munkája, némileg más hangvételű, kevésbé az egyes műveket ismerteti iskolák, műhelyek szerint rendezve, inkább a vállalt másfél-kétszáz év légkörét, a kortársak gondolkodását igyekszik megragadni a művészeti alkotásokban, erősen támaszkodva a humanisták működésére.

Ennek megfelelően fontos témája a Bibliotheca Corvina, amelyre az 1983-as változatban mindössze egyetlen bekezdés jutott. A 15. századról írottak szinte teljes egészében Mátyásnak és udvarának mentalitását próbálják megközelíteni az általa megrendelt művek segítségével. (Mikónak itt egy egészen új, ám nagyon meggyőző Mátyás-képet sikerült felvázolnia.) A gondolatmenetek feltűnően az uralkodói reprezentációra, a heraldikai mondanivalóra irányulnak. A szerző érdeklődésére jellemzőek – persze az olvasónak is nagyon hasznosak – az olyan típusú megállapítások, hogy az all'antica fényűzésnek a vörös márványt, nagyméretű bronz betűket alkalmazó megoldásai Bonfini tanúsága szerint már az udvaroncok többsége számára is szokatlanok, sőt érthetetlenek voltak (222. old.). Ezeknek a vizsgálatoknak alapja a korból bőven rendelkezésünkre álló források értő felhasználása, melyeket Mikó jó filológusként művészettörténészek között szokatlan biztonsággal kezel, és szívesen mutat rá újra meg újra, hogy egyik-másik írásmű igazából panegyricus vagy ekphrasis volt, csak éppen egyes korábbi kutatók preconcepciójuknak megfelelően ténynek tekintették az ott olvasottakat.

II. Ulászló uralkodását a reneszánsz művészet szempontjából korántsem tekinti annyira terméketlen időszaknak, mint régebben szokás volt, bár a királynak a humanizmus iránti fogékonyságát – az udvarában jelen lévő humanisták viszonylag nagy száma ellenére – csekélynek véli, sőt éppen ezzel a ténnyel magyarázza a Mátyás korába való visszavagyódás megnyilvánulásaként a Mátyás-hagyomány legkorábbi felbukkanásait éppen a 16. század első éveiben. Az új, all'antica formanyelv tisztább vagy vulgárisabb változatainak terjedése szempontjából három helyet talál kiemelkedően fontosnak, Esztergomot, Zágrábot és Gyulafehérvárt, és mind az ezekkel a központokkal kapcsolatos fejtegetéseiben, mind az utánuk következőkben érdeklődését főként a miniatúrafestészet és a síremlékszobrászat kötötte le.

A mohácsi csatavesztést és Buda elestét nemcsak a művészet, de a tudományos feldolgozás szempontjából is egészen új időszak kezdetének nevezi, mert az alkotások számának zuhanása ellenére az írásos források száma nagy. Ezekről még fontos ismereteket remélhetünk, Erdély korabeli művészetéről alkotható képünk-ről például azt írja, hogy az utóbbi tíz esztendő eredményeként teljesen átalakult. Erdélyben főként a fejedelmi, a királyi Magyarországon a főpapi mecenatúrát előtérbe állítva tart szemlét az emlékeken. Ennek logikus megnyilvánulása, hogy Náprágyi püspök műpártolásáról írva – ami újdonság a hazai művészettörténetet folyamatában bemutató könyvben – nemcsak megemlíti, de az illusztrációk között is szerepeltet egy brüsszeli falikárpitot (327. kép), amint az Anjou udvar ragyogását Marosi is egy párizsi ötvösmű, Erzsébet királyné házioltárának reprodukálásával tette nyomatékosabbá (131. kép – igaz azonban, hogy azt valószínűleg a magyar királyné megrendelésére készítették, míg a kárpithoz a püspök már készen jutott hozzá). A vége felé egyébként megváltozik Mikó előadásmódja: sokkal gyakoribb lesz a felsorolás, egy-egy bekezdésben tucatnyi művet említ meg (néha egyetlen mondatban is többet), és immár sokkal kevésbé igyekszik a megrendelők gondolkozásának tükröztetésére.

Galavics ismét a műtárgyak mentén halad előre, és a négy szerző közül egyetlenként alfejezetei előtt – összesen tehát négy alkalommal – röviden, de figyelemreméltóan összefoglalja a társadalmi helyzet alakulását, a vallásos gondolkozásnak a művészetekre olyan fontos hatást gyakorló változásait. A királyi, majd főúri mecenatúra eredményeit nyomozva (az előbbi során elsősorban Carpofofo Tencala

tevékenységének tulajdonít nagy szerepet) hamar eljut néhány mostanában nagyon aktuális témához, az ősgalériákhoz, a portréábrázoláshoz, a történeti festészethez. A képmások között méltatja az utóbbi idők nagy felfedezését, Zrínyi Miklós metaszetekről már régóta ismert „hosszú hajú” arcképének Jan Thomas által festett eredetijét. Részletekbe menően ír az oltárművészet sokféleségéről a nagyszombati jezsuita templomban megteremtett négyemeletes monumentális típusú oltárai és epitáfiumaiig (amelyek a fülkagyló elhelyezése révén az évszázadokkal azelőtti késő gótikus oltárszárnyak emlékét őrzik). Nyomatékosan mutatott rá a Rákóczi-szabadságharcra kapcsolatban Warou érdemeire, aki a köztudatban a művészet szempontjából ritkán szerepel, valamint Mányokiéra. A Magyarországon Rákóczi szolgálatában dolgozó svéd éremkészítő és a pályája nagyobb részében külföldön tevékeny magyar festő ellentéte jól jellemzi a kor művészeti viszonyait.

Az új stílus virágkorát a városképek és a kastélyok barokká válásával kezdi. Itt alkalom adódik arra, hogy Galavics kifejtse az éppen ő maga által kezdeményezett és legfőképpen általa művelt új diszciplínának, a történeti kertek kutatásának számos eredményét. Lippay primás „pozsonyi kert”-jétől a franciás fertődin át az angol stílusú körmendi, hédervári parkig számtalan részletről értesülünk, mégpedig sokkal bővebben, mint az 1983-as könyvben. A 18. század előrehaladtával, az ellenreformáció diadalával az alkotások legfontosabb megrendelője a katolikus egyház lesz, sokszor a legjelentősebb osztrák művészek bevonásával; Pilgram, Donner, Troger, Maulbertsch neve és művei váltakoznak a lapokon szerényebb tehetségű vagy éppen névtelen hazai pályatársaikkal. Az emlékanyag megszaprodásával itt is előfordul felsorolás. A rokokó kastélyépítészetéhez a legnagyobb példa Eszterháza, szobrászok közül osztrákokat is taglal, mint Straubot és Krausst, de a festőknél inkább a kevésbé ismert, vidékiesebb milióból valókat találja jellemzőnek Pétervásáráról Tóketerebesig, ide sorolva a drávaiványi fatemplom kazettás mennyezetét. (A Dél-Dunántúl legszebb rokokó együttesét, a balatonkeresztúri templom freskóit festő mester nevét – Johann Pöckel – itt teszi közzé először.)

A klasszicizáló késő barokkot saját korábbi vélekedésével ellentétben nem viszi át a 19. századba mondván, hogy az új század ilyen címen felsorolható jegyei már alig tartalmaznak barokknak mondható ismérveket. Ezek az évtizedek mindenütt a klasszicizmus előretörését hozták. Galavics az építészek közül az olyanokat kíséri leginkább figyelemmel, akik nem idegenkedtek a korszerű francia megoldásoktól, mint Canevale és Hefele. A barokk festészet utolsó nagyszabású emlékei közül azokat a Maulbertsch- és Dorffmaister-freskókat tartja a legfontosabbaknak, amelyek a hagyományos programokat a modern szellemi áramlatnak számító történelemmel kapcsolják össze, néha Savaria ókori ragyogásáig visszanyúlva, gyakrabban azonban Szent István egyházpártolását vagy a török elleni dicsőséges harcokat örökítve meg. A népi témák iránti érdeklődést is kielégítő sokszorosító grafikát és az embereket nem reprezentatív méltóságukban, hanem közvetlenül, esetleg érzelmesen szemünk elé állító arcképfestészetet egyenesen jövőbe mutató műfajnak nevezi.

A továbbiakban néhány olyan észrevétel, amely nem annyira a tartalomra, a szerzők szellemi teljesítményére vonatkozik, hanem annak elrendezésére (megszerkesztésére) illetőleg megjelenésére (tipografizálására és kinyomatására). Mint már szó volt róla, külső szerkesztő nem működött közre a kötet elkészítésében, és a kéz-

iratok leadása vagy nagyon hektikusan történhetett, vagy a szerkesztőség nem merészkedett a szerzőkkel szembeszállni, tőlük változtatásokat kérni. A képalírásokban például egyes szerzők a művésznevet tették előre és a mű címét eztán, mások a helységnévvel kezdték, a templom megnevezésével folytatták, és csak eztán helyezték oda a művész nevét. Évszám hol van, hol nincs. (Egy kötet végi képjegyzék mindezt tartalmazza, de attól a képek alatti szöveg lehetett volna egységes.) Ezeket elnézve bizony úgy tűnik, hogy mégiscsak jó lett volna egy határozott szerkesztő. A kapkodó kéziratleadásokról, talán az utolsó pillanatban (korrektúra során?) eszközölt javítások valószínűségéről egy szemléletes példa: a 288. oldalon egy bizonyos Gianmichele Bruto nevű történetíróról olvasunk, akire a következő mondatban (!) „Brutus”-ként látunk utalást. A 254. képen pedig Nagy Constantinus „redukált follis” nevű pénzének a reprodukcióját látjuk, egy „Magyar művészet” címet viselő kötetben! A kép persze valóban alátámaszt egy a szövegben olvasható megállapítást (hogyan próbálta Bonfini Mátyás király címerének csőrében gyűrűt tartó hollójával Erdélyben talált római pénzekre hivatkozva a Hunyadi család ókori eredetét bizonyítani), de ide akkor sem való. Jó helye a „Történelem – kép” katalógus megfelelő tanulmányában volt, amelyre itt hivatkozni nehéz, de szerepel a bibliográfiában.

A kötet kiállítása hangsúlyozottan szerényebb az 1983-asnál, nincs kemény kő-tésta, nincs színes kép, még egész oldalt betöltő illusztráció sem. Ez nyilvánvalóan elsősorban a megfizethetőbb árat szolgálja, ám nem árt az összképnek sem: távolodik az albumszerű luxuskönyvtől, inkább komoly benyomást tesz, az egyetemisták tanulmányainak kíván kisegítő eszköze lenni. Az azonban, hogy az egyes szerzők által írt nagyobb részekben belül egyetlen fejezet sem indul új oldalon – bár szintén jelentett csekély helymegtakarítást –, zsúfoltságot eredményezett. Az előző változatban a képek méretezése gyakran öncélú volt, egyes épületeket, műtárgyakat indokolatlanul megnöveltek, másokat összezsugorítottak. Itt nyomát sem látjuk az efféle öncélú tipografizálásnak, a nyomatok pedig élesebbre sikerültek. A 489 képből mintegy 180 új – a számot nem könnyű meghatározni, mert néha csak az a különbség, hogy ugyanannak a tárgynak más nézete, új alaprajza, esetleg restaurálás utáni állapota látható –, a legtöbb (69) a román, a legkevesebb (16) a gótikus fejezetben. A reneszánszban és barokkban a számuk majdnem azonos (52 illetőleg 53).

Végezetül még egy-két olyan hiányosságról, amelyeknek nagyobb a súlya. Fülep Lajos meggyőző megállapításainak megfelelően a magyar művészettörténet jó ideje következetesen ragaszkodik ahhoz, hogy a nemzeti művészet 19. századi kialakulása előtti korszakban *magyarországi* művészetről beszéljen. Itt-ott a szövegben stílárís megfontolásból vagy egyszerű pongyolaságként előfordul ennek áthágása, de képalírásban, fejezet, folyóiratcikk vagy éppen könyv címében nem. Ezt a lassanként fél évszázados gyakorlatot rúgta fel a könyvcím, és az bizonyosan nem származhat a kötet szerzőitől, hiszen az egyikük által írt előszóban – ami mint mindig, úgy most is a kész kézirat leadásával körülbelül egy időben keletkezett, így tehát a mindent meggondolt, mindent megfontolt szerző(k) utolsó szó jogán tett állásfoglalásának tekintendő –, magától értetődően a *magyarországi* fordulat található. Szeretném remélni, hogy itt nem a „nemzeti önérzet” mostanában sajnos nem egyszer tetten érhető szerencsétlen megnövekedéséről van szó, inkább csak egy az utolsó pillanatban bekövetkezett beavatkozás következményét látjuk,

bár az eredmény szempontjából ez szinte mindegy. Mert egyrészt biztosan visszaveti azt a józan önértékelést, a helyes magyarságtudatot munkálni kívánó fejlődést, amit az eddigi gyakorlat jobban szolgált, másrészt súlyosan diszkreditálhatja szakmánkat nemzeti kérésekben amúgy is érzékeny szomszédainknál.

Annál veszélyesebb ez, mert a könyvben azoknak a helységeknek a neve, amelyek az érzékeny szomszédoknak az országában található, csak magyarul vannak feltüntetve. Az persze lehetséges, hogy ez inkább a szerzők – vagy egy részüknek –, mint a kiadónak a hibája. Ha ők minden helységnév első előfordulása után beleírták volna a mai hivatalos neveket, vagy mindnyájan jegyzéket mellékelnek a fejezetükben szereplő helységnevek mindkét változatáról, a Corvina nyilván nem vonakodott volna ezt kinyomtatni. Minthogy ezt túlterheltségből, feledékenységből, körültekintés hiányában elmulasztották – és az a bizonyos koncepciózus szerkesztő sem noszogatta őket –, várhatjuk a következményeket.

Örömmel láttam, hogy a kiadó utólag elhatározta egy olyan pótfüzet kinyomtatását, amely tartalmazza a határokon túli helységek magyar és ott használatos nevét. Nem valószínű ugyan, hogy ez utoléri a már eladott könyveket, és az ezután eladandókkal való párosítás is körülményes, de tüneti kezelésnek, a jó szándék kifejezésre juttatásának mindenképp hasznos.

Végh János

JOHANN NEPOMUK ENDER(1793–1854) THOMAS ENDER (1793–1875) EM-LÉKKIÁLLÍTÁS. Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete Budapest, 2001 (163 oldal, 108 kép, magyar és német nyelven)

A Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteményének 2001. február 9 – május 31 közötti kiállításához készült katalógus a bécsi Ender testvérek magyar vonatkozású munkásságának első tudományos összegzése. Valójában az ausztriai kutatás sem fordított eddig elegendő figyelmet akadémiai mestereire. Viszonylag későn fedezte fel és publikálta Walter Koschatzky, a bécsi Albertina korábbi igazgatója Thomas Ender munkásságát, gondoljunk az 1964-es bécsi kiállításra és az 1982-ben Grácban megjelent monográfiára. Kutatásából azonban hiányzott a magyarországi gyűjtemények ismerete. Saját bevallása szerint a vasfüggöny riasztotta el az itteni kutatástól. Magyarországon a Szépművészeti Múzeumban megrendezett 1922-es tájkéпкиállítás után a Magyar Nemzeti Galériában *Id. Markó Károly* (rend.: Bajkay Éva, Hessky Orsolya) 1991-es, illetve a *Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században* (rend.: Szabó Júlia, Majoros Valéria) címmel 1992-ben megrendezett tárlatokon kerültek Ender művek bemutatásra.

A jelen kötet az ikertestvérek munkásságának párhuzamos tárgyalására vállalkozott. Gonda Zsuzsa kiadványt indító, alapvető tanulmánya „A bécsi Dioszkuroszok” August Schaeffertől kölcsönzött címével kifejezetten törekszik a szakirodalom kiegyensúlyozására. Ebből magyarázható Johann Nepomuk Ender előtérbe állítása. A hiánypótló kutatások elvégzésében, illetve a Széchényi családhoz és így a Magyar Tudományos Akadémiához fűződő szorosabb kapcsolatai révén Johann Enderre való koncentrálás e kötetben talán indokolható. Johann nagyobb bécsi akadémiai