

SZEMLE

FALUDY ANIKÓ: Bizánc festészete és mozaikművészete
Corvina, Bp. 1982. 62 l., 48 kép

Magyarországon – többé-kevésbé érthető okokból – ritka témával jelentkezett Faludy Anikó. Kötete a bizánci festészet történetét dolgozza fel a 6. századi kezdetektől körülbelül a 15. század közepéig. A könyv időhatárai indokoltak. Erényei közé tartozik a jó szerkezeti felépítés, a logikus gondolatvezetés, az olvasmányos előadás, a szép és lendületes stílus. A könyv a Corvina Kiadó egy lényegében a táblaképnek szentelt sorozata kereteiben kapott helyet. A sorozat első köteteinél még indokolt volt a táblaképcentríkusság, a későbbi köteteknél a műfaji korlátozottság egyre érezhetőbbé vált. A bizánci festészetről szóló kötet végre feloldotta ezeket a műfaji korlátokat, fal- és könyvfestészet, táblakép és mozaik megfelelő arányban szerepel benne.

A kötet egyik fő erénye az emléanyag esztétikai, stílus oldaláról való megközelítése.

A stílus és a képi elemek feldolgozásában a szerző nagy gondot fordít a keleti, ezen belül főleg a szír és palesztinai előzményekre. Ezeknek a kiemelése, és analógiákat is felsorakoztató bemutatása igen dicséretes. Kifogásolható viszont a görög és római előképek gyakran nagyvonalú, egyszerűen csak klasszikus előképnek tekintett említése.

A festéstechnika és a színek, a színek esztétikai értékének elemzéséhez kitűnően ért Faludy. Ebben a tekintetben csupán az hiányolható, hogy az arany és a fehér fények használatáról bővebben lehetett volna írni. Elsikkad a zöld árnyékok használatának a jelentősége is. Fedőfesték-akvarell tartóssági alapon való szembeállításával találkozunk egy alkalommal. Ez a szembeállítás két okból sem helyes: egyfelől a fedőfestékes kép is igen tartós, másfelől a két festésmód mögött esztétikai különbség áll fenn.

Az esztétikai és stílári feldolgozásmód azonban kissé háttérbe szorította a történeti és a tematikai vonalat. Ezért nem jelentkezik organikusan a téma területi, politikai és egyházi, vagy művészeti – pl. kisugárzás – határa. Elnagyolt például Bulgária vagy a mai Szovjetunió kereteiben levő Grúzia és Örményország, a Törökországhoz tartozó egykori Kappadókia művészete. Arról sem kellett volna megfeleledkezni, hogy a középkori Európa egyes területein időnként ugyancsak beszélhetünk bizánci hatásról. Példaként a 13–14. század Magyarországot idézhetjük (Ják, Szepesdaróc stb.). Tehát Bizánc hatásának kérdése bonyolultabb, mint azt a könyv sejteti.

A könyv egészére vonatkozó észrevételek közé kívánkozok néhány, a könyvfestészetet érintő kifogás. Hasznos lett volna bemutatni a bizánci könyvművészet emlékeinek főbb típusait, azok funkciójával és díszítési szisztemájával együtt. Az udvari és monasztikus kódexek megkülönböztetést a régi irodalom használta. Napjainkban ennek a helytelenségéről szólni indokolatlan, hiszen tudjuk, hogy ízlés- és funkcióbéli eltérés hozta létre a két típust. Véleményem szerint a Corvina e sorozatának egyik fő feladata kell legyen, hogy megismertesse az egyes kötetek keretébe tartozó hazai őrzésű emlékekkel az olvasóit. E szempontból kívánatos lett volna bemutatni kis számú hazai bizánci kódexeket is. Főként az Egyetemi Könyvtár Cod. gr. 1 jelzetű kódexének evangélista ábrázolásait hiányoljuk. Ezek bőven kárpótolnak volna bennünket a könyvben szereplő, hasonló jellegű külföldi könyvekben levő kódex kihagyásáért.

Természetes, hogy mindez nem nyerhetett volna kellő feldolgozást a kötetben, de jelzésszerűen utalni kellett volna rájuk. A pontosabb orientáláshoz különböző térképek nyújthatnak volna segítséget. A sorozat kínált már példát a térképek hasznosíthatóságára. A történeti és területi rétegezéshez tartozott volna a főváros, ezen belül az udvar és az azon kívüli, továbbá a vidék és más területek művészetének tagolása. Az ilyen szempontú feldolgozás már önmagában is magával hozta volna az ikonográfiai elemzés szükségességét. Ettől függetlenül is hiányolható néhány nagyobb falfestészeti együttes (pl. a ravennai templomok valamelyike) programjának elemzése. Ide kíváncsozok az is, hogy a fotók között mutatóban sem találunk olyat, mely egy nagyobb falfestészeti együttesről adna képet. Hiányolható az ikon fogalmának elemzése, jelentésének magyarázata. Az ikon templomon belüli helyéről, funkciójáról sem tájékozódhat e kötet alapján az olvasó. Érdeemes lett volna kitérni az emlékek fő témáira. E könyv segítségével kellett volna megismernie az olvasónak a Krisztus- és Mária-képek fő típusait, a keleti szentek ábrázolásait, a krisztológia és az ünnepek nagy ciklusait.

Az eddigi, általános jellegű megjegyzések után néhány próbott észrevételt kívánunk tenni. Sokat szerepel a könyvben a konstantinápolyi „Hagia Sophia”. Legalább egy helyen említeni kellett volna ennek székesegyház rangját, továbbá szerepét. Nem tisztázza a szerző, hogy a Studion kolostorban melyik minusculát alakították ki. A Menologionról szólva elsikkad a lényeg: nem annyira a kalendáriumi hónapok követése, mint inkább a liturgikus év menete jellemzi. A Vlagyimiri Istenanya datálását magyarázat helyett a kicsit kinyilatkoztatásszerűen hangzó „bizonyos” szó segítségével oldja meg a szerző. Dániel tudunkkal nem harcolt az oroszlánnal (a bibliai szövegben éppen a szentségét ismerik el az állatok és meghunyászkodnak előtte). Valószínű Dávidra gondolt ezen a helyen a szerző. A 11. kép nőalakjai szemmel láthatóan korszot, nem pedig vedret visznek a kútra. A 12. képnél az uncialis megmagyarázatlan. A 16. és 17. kép egyazon kódexből, a párizsi Cod. gr. 139-esből mutat be egy-egy lapot. Ettől függetlenül az egyik kép melletti leírás bizáncinak, a másik konstantinápolyinak mondja a kódexet. A 18. kép melletti leírásból nem derül ki, hogy a reprodukció milyen kódexből származik. Erre a makedón reneszánsznak szentelt szövegrész és a képjegyzék sem újít felvilágosítást. A 20. kép evangélistája szerintünk nem filozófus típusú. Igaz, hogy ismerte a bizánci művészetet az auctoroknak az író és filozófuskénti megjelenítését, és az evangélistáknak is volt ilyen típusuk. A filozófus evangélista állt és rotulust tartott. A reprodukált ülő és tollat tartó azonban az író típusba tartozik. Ennek pedig abba a változatába, amelynél a négy evangélista az írás különböző fázisainak megfelelően jelenik meg. Ilyen típusú pl. az Egyetemi Könyvtár idézett kódexe is. E képnél zavaró a „bizánciasság” hangsúlyozása, hiszen ez a bizánci festészetben természetes. A 21. kép leírásában érdekességként szerepel Dávid ifjúkénti ábrázolása. Ez nem érdekes, hanem természetes. Dávid pásztorként, és a Góliáttal vívott harcában mindig ifjúként jelenik meg. Királyá felkenve, avagy zsoltárszerzőként középkorú, míg élete végén Abiság mellett ábrázolva öreg és elesett. A 26. kép foglalkozik a Hagia Sophia székesegyház Piroskát ábrázoló mozaikképével. Az életrajz szerzőtől idézett vonásai véleményünk szerint a korszak királynői–császárnői ideáljának felelnek meg. Hasonló képet rajzoltak a korabeli források a Piroskáéval teljesen ellenkező természetű anyósról, Eirénéről is. A korszak uralkodói vonásai közé tartozott a halál előtti szerzetbe lépés is. Piroška legjellemzőbb vonását a halálban kapott Xené, azaz Idegen női név őrizte meg számunkra. A mozaikon „megrajzolt” arcvonások és kézformálás a korszak realiztikus ábrázolásmódja ellenére is inkább a mai néző belelátása, mintsem a 12. századi művész egyénítő szándékának eredménye. A 30. kép „dolce stil nuovo”-ja nyomdahiba eredménye lenne?

A könyv szövegét elemezve végül néhány üres közhelyet, áthidaló formulát sorolnánk fel, a textust követve; A Chora-templom „talán a legnagyobb alkotás a bizánci festészet történetében” – az ilyenfajta értékelés önmagában semmi. Egyébként, ha ilyen magasra mérjük a dekoráció értékét, legalább a fényképét is közölni kellett volna. Az eredeti felvétel hiányát reprodukcióval is lehetne pótolni! A „világtól elzárt monostor” (19. l.) képe hamis. A 10–11. századi bizánci ábrázolásokat indokolatlan 15. századi nyugat-európai fametszetekhez hasonlítani (10. kép). A 25. kép Pantokratora mint „legkifejezőbb” szerepel a kötetben. Csak azt nem tudjuk meg a szövegből, hogy mit fejez ki. A 38. kép „meglepően helyes perspektívá”-jáért veregeti vállon a szerző a középkori festőt. Legalább annyit még a magyarázathoz és értékeléshez lehetett volna fűzni, hogy a térábrázolás mely szabályainak felel meg leginkább ez a perspektíva. Eddig ugyanis alig esett szó térfelfogásról, térábrázolásról.

A művészeti könyvnek a szöveggel egyenlő értékű része kell hogy legyen, a reprodukció. Ebben a

kiadványban a képek azonban kevés kivétellel rosszak. A kép minősége főleg a 30. kép esetében szaró, ahol is a szöveg és a kép színei egyeztetetlenek, és a leírásban szereplő donátornak a halvány körvonalai sem látszanak.

A fenti megjegyzések nem akarják csökkenteni a kötet értékét. Inkább a részletekre is jobban odafigyelő munkára kívánják felhívni az író és a lektorok figyelmét, továbbá igényesebb munkára a színes képeket készítő nyomdát.

WT

RUZSA GYÖRGY: Ikonok könyve. A nemzeti és a helyi iskolák a bizánci és a posztbizánci ikonfestészetben.

Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1981. 264 l., 155 színes tábla

Nemzeti műveltségünk egyetemes művészeti tájékozottsága szempontjából is jelentékeny és rég várt gyarapodás ez az imponáló kép- és szöveganyagú összefoglaló mű; az első korszerű, magyar nyelvű áttekintés a keleti kereszténység egyházművészetének egy kiemelkedő fontosságú műfajáról, a fára festett táblaképek világáról. A könyv egyben a patinás multú magyar bizantinológiának is új korszakot nyitó, jelentős állomása. Moravcsik Gyula középgörög filológiai munkásságához, avagy Kádár Zoltán ikonográfiai kutatásainak eredményeihez mérhető teljesítmény annak a tudományos tényanyagának az összegyűjtése, melyet Ruzsa kötete a másfél ezredéves táblakép-műfaj fejlődéstörténetének és lokális iskoláinak bemutatásával élénk tár.

Korán ébredő érdeklődés, kitűnő mesterek, szívós kitartás és szerencsésnek mondható körülmények egyaránt közrejátszottak a ritka szépségű könyv megszületésében. A nagy tradíciójú orosz ikonfestő iskolák helyszíni ismerete, a pazar gazdagságú szovjet közgyűjtemények és magánkollekciók több éves tanulmányozása képezte azt a szilárd kiindulópontot, amelyre Ruzsa ráépíthette a görögországi, bulgáriai és nyugat-európai tanulmányútjai során megismert emlékek tanulságait, valamint a hazai posztbizánci ikonkincs feltárásának tapasztalatait. A szovjet és a görögországi kutatás új eredményeinek „naprakész” adaptálása, valamint a – jórészt feldolgozatlan – regionális emlékcsoportok újabban felbukkant anyagainak bevonása a vizsgálatba – nemzetközi érdeklődésre is joggal számot tartó erényei Ruzsa teljességre törekvő összefoglalásának. Ritka eset, hogy egy – elsődlegesen a hazai olvasóközönség tájékoztatását szolgáló – reprezentatív kézikönyv a vizsgált szakterület egyetemes feltárásának ügyét is ily sok ponton előbbre viszi.

Mint minden úttörő szintézis, Ruzsa összefoglalása is több tekintetben egyenetlen, elsősorban a különböző fejezetek eltérő mélységű és részletességű tárgyalása terén. Ily hatalmas terület áttekintésekor persze aligha léphetünk föl a kronológiai és a topográfiai arányok mértani pontosságú tükrözésének maximalista igényével, mégis az az érzés fogalmazódik meg az olvasóban a könyvet lapozva, hogy a szerző – a historiográfiai indítékú, kényszerű torzulásokon túl is – indokolatlan előnyben részesíti némely kedvelt kutatási részterületét.

A legaprólékosabb filológiai mélységekig taglalt kezdetekhez képest, például jóval „soványabb” a közép-bizánci periódus oroszföldi ikonfestő iskoláinak bemutatása. Viszonylag egyenletesebb a Paleologosz-kor emlékműanyagának térbeli „szóródását” érzékeltető fejezet. A 15. század közepétől számítható „posztbizánci” korszak tárgyalásakor kissé túlméretezettnek érezzük a görög nyelvterület lokális alkotóműhelyeinek bemutatását – a bolgár, a szerb és a romániai nemzeti iskolák eredményeinek taglalásával egybevetve. Ugyanakkor teljesen érthető, s a felmerülő kérdések érdekfeszítő voltával arányos az ukrán és a kárpáti ikonfestő centrumok problematikájának részletesebb tárgyalása, mivel ez a régió volt a mindenkori nyugati hatások befogadásának egyik kulcsterülete. Végül a kötet legkiegyensúlyozottabb és legarányosabb beosztású fejezete a 15–18. századi orosz iskolák tevékenységének bemutatása, melynek során a szerző a leginkább támaszkodhatott a jelenkori szovjet kutatás legfrissebb eredményeire.

Bár a könyv alcíme világosan jelzi azt, hogy Ruzsa nem törekedett a pravoszláv ikonfestészet művészettörténeti problematikájának mindenoldalú bemutatására, mégis úgy véljük, hogy az alapvető topográfiai-kronológiai „vázszerkezet” felrajzolásán túl valamivel több teret is szentelhetett volna a tradícióit oly szívósan őrző műgyakorlat tán legjellegzetesebb specifikumának – az újabb és újabb ikonográfiai fő- és altípusok születésének, virágzásának és elhalásának – legalább jelzészzerű felvillantására. Ennek híján ugyanis Ruzsa írása – főcímeivel ellentétben – mégsem az ikonok könyve, hanem

„csak” az ikonfestészeti praxis térbeli és időbeli elterjedésének – keletkezésének, fejlődésének, s hanyatlásának – kontúrait érzékeltető, kötetű duzzasztott szinopszis; a szerteágazó téma olyan szerkezeti váza csupán, melynek „felöltöztetése” még sok-sok további részterület kidolgozását igényli.

A 155 pazar szépségű színes táblával illusztrált – e tekintetben csaknem bizonyosan hazai rekordot döntő – kötet a jelzett hiányosságok ellenére is maradandó értékű gyarapodása örvendetesen gazdagodó egyetemes művészeti szakirodalmunknak.

Theisler György

DOMANOVSZKY GYÖRGY: A kerámiaművészet kezdetei

Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1981. 278 l., 128 kép (Képzőművészeti Zsebkönyvtár)

Sokoldalú érdeklődésű, tágas műveltséganyagú tudós imponáló adatgazdagságú tanulmányának megjelentetésére vállalkozott a szép könyv kiadója. Domanovszky „titka” az, hogy az iparművészet egy területét a művelődéstörténet komplex apparátusával megközelítő kutató szükségképpen kényszerül arra, hogy a köztudatban régészeti kultúrákként, avagy etnográfiai jelenségekként számon tartott területek szerteágazó emlékéanyagát is bevonja vizsgálatai körébe. A jeles iparművész–történész így módon legutóbb a magyar népi díszítőművészet történeti összefoglalásának kísérletével jelentkezett, most pedig az agyagművesség – az egész emberi művelődés szempontjából is kulcsfontosságú – kezdeteinek, az egész lakott világra kiterjedő, áttekintésére vállalkozik.

A terrakotta – a tűzön kiegészített agyag – az emberiség történetének legeslegelső „kémiai nyersanyaga”, az első aktív beavatkozással létrehozott „műanyag”, s egyben az első árutermelő szériaipar anyaga, amelynek tömeges alkalmazása évezredekkel előzte meg a fémek felhasználását. Ez a rangos prioritás feltétlenül indokolja azt, hogy különös figyelmet szenteljünk e szerteágazó funkciójú tevékenység művészettörténeti szempontból is érdekfeszítő kezdeteinek. Korántsem köztudott ugyanis, hogy a kései mezolitikumban és a neolitikum korai szakaszában a napon szárított, majd pedig a tűzön kiegészített agyag előbb vált a szobrászat, mint az edénykészítés közkedvelt alapanyagává. S itt rögtön ellent is kell mondanunk Domanovszkynak, aki a prehisztorikus agyafigurákat a kerámiaművészet – azaz egy iparművészeti tevékenység – kezdeti lépéseinek tartja. Ezzel szemben a korai művészeti össztermékének áttekintésekor arra a felismerésre kell jutnunk, hogy e bájós-primitív szobrocskák az akkori emberi társadalom autonóm művészetének csúcsteljesítményei. Tehát ezek az agyag-idolok egyértelműen szobrok, méghozzá a későbbi – kultikus tisztelet tárgyát képező – istenszobrok előfutárai, s így indokolatlan és súlyosan téves ezek kapcsán a mai iparművészet-történeti terminológia visszavetítése.

Domanovszky György írásában tömör és pontos az agyagművesség kialakulását elősegítő társadalmi feltételek, valamint az azt létrehozó gazdasági-technológiai fejlődés állomásainak felvázolása.

A mikor, a hol és a hogyan kérdéseinek megválaszolása is a legkorszerűbb, a „naprakész” kutatói álláspontot tükrözi. Ugyanakkor túlon túl is sok átfedés és önismétlés keletkezik a téma tárgyalásának azon módszertani megközelítéséből, hogy Domanovszky az agyagmunkálás technológiájának kialakulását ugyanúgy részletes topográfiai rendben tekinti át, mint utóbb az edénykészítés, az alakos kerámia – azaz agyagszobrászat – és a figurális edények emlékéanyagát.

A kerámiaművesség kezdeteiről lévén szó, bizonyos aránytévésztést érzünk abban, hogy Domanovszky az eurázsiai emlékéanyag tárgyalásakor szigorúan „megáll” a fémkorszakok határánál (i. e. 4000–3500 körül), míg az amerikai kontinens vonatkozásában példaanyaga korántsem korlátozódik ily szűkmarkúan csak a kezdetekre. A prekolumbiánus művészet háromévezredes fejlődésének rafinált tökéletességű csúcsteljesítményei, az időszámításunk első évezredének magasan fejlett közép- és dél-amerikai plasztikája is fölös bőséggel szerepel ugyanis a könyv képanyagában. Kérdés, hogy ezt elegendően indokolja-e az a pusztán tény, hogy a rejtélyes iker-kontinensen – az arany kivételével – „késett” a fémek gazdasági használatbavétele?

A könyv sok-sok új ismeretet nyújtó olvasmány, frissége tekintetében néhány újabb régészeti ismeretterjesztő munkával is vetekszik. Stílusában talán egyedül azt a professzoros pedantériáról árulkodó sűrítettséget kifogásolhatjuk, mely már-már azt látszik sugallni az olvasónak, hogy a kezében

tartott írás célja nem a közhasznú ismeretanyag lelket nemesítő bővítése, hanem valamiféle számonkérendő „tananyag” agresszív következetességű, didaktikus „belénsúlykolása”.

Theisler György

BERTÉNYI IVÁN: A magyar korona története

Kossuth, Bp. 1978. 169 l., 8 sztl. tábla (Népszerű történelem)

Bertényi kötete tartalmilag három nagyobb egységre tagolódik. Az első rész számba veszi a korona művészettörténeti leírásait, elemzéseit. Az irodalom feldolgozása korrekt és objektív. A második egység a korona egyes részeinek kialakulásával, történetével, majd az összeillesztés kérdésével foglalkozik, jórészt az irodalomra támaszkodva. A harmadik részt a szerző a korona és a hozzá tapadó funkciók, eszmék történetének szentelte. A történeti kép teljességéhez a korona hazakerülésével felmerült problémák felvetése és megválaszolása is hozzátartozott volna. Egyébként a magyar korona nagyon alapos ismeretterjesztő feldolgozást nyert a kötetben.

WT

ARTUR POHL: Münnzeichen und Meisterzeichen auf ungarischen Münzen des Mittelalters 1300 – 1540.

Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz – Akadémiai, Bp. 1982. 101 l., 145 tábla

Igen fontos segédkönyv éremgyűjtők, történészek, régészek és művészettörténészek számára egyaránt: a középkori magyar pénzekben megjelenő verde- és mesterjegyek összegyűjtése, rendszerezése és értékelése. A pénzek jelzése Magyarországon – néhány korábbi, szórványos példától eltekintve – a 14. század elejétől fogva, tehát az Anjou-ház trónrajutásától kezdve folyamatos. A pénzjel egyrészt a verde jele, másrészt a pénzverő (személy vagy közösség) nevére, illetve kilitére való utalást tartalmazza. A kétféle jelzés többnyire együttesen fordul elő. Ezenközben számos variációval is kell számolni.

A munka valószínűleg leghasznosabb része lesz a katalógus, a pénzek időrendben bemutatott sora, a verdejegyek nagyított rajzával, feloldásával. A bevezető tanulmány a numizmatikai információk szükségességéről szól és az egyes verdehelyek részletes bemutatása mellett tulajdonképpen a magyar politikai történet dióhéjban előadott vázlatára fűzi a pénzzel, verdékkel, pénzverőkkel, a korai magyar fináncügyletekkel, a pénzzel szorosan összefüggő fémbányászattal kapcsolatos tudnivalókat. A szerző speciális időpontja miatt, és a gyakorta átmenet nélküli, sajátosság fogalomkapcsolásokból eredően időnként meglepő fogalmazással találkozunk, olyan lehetséges összefüggésekre való utalásokkal, amiket bővebben kifejteni, bizonyítani kellett volna.

Kovács Éva

DÁVID FERENC: A soproni Ó-zsinagóga

Magyar Izraeliták Országos Képvisellete, Bp. 1978. 96 l., 78 kép

(A magyarországi zsidó hitközségek monográfiái, szerk. Scheiber Sándor. 8. kötet)

Az építészettörténettel, s ráadásul falkutatással foglalkozó művészettörténésznek a legkritikább esetben nyílik alkalm arra, hogy a tanulmánya tárgyát képező épületről bizonyos műfaji korlátozásoktól mentesen írasson önálló formában megjelenő monográfiát. A könyvkiadók húzódozása a falvizsgálatok tanulságainak tüzetes leírásától, az értelmezési lehetőségek között válogató, aprólékos elemzésektől sok tekintetben érthető, s ugyanez az ok, ami a folyóiratok lapjaira utasítja az építészettörténet és helytörténet érintkezési kérdései fölött hosszan elidőző tanulmányokat. A soproni Ó-zsinagóga c. kötet a nagyon szerencsés műfaji ritkaságok közé tartozik: dicséri kiadóját, amiért ilyen típusú munka megjelentetésére vállalkozott. Mindenekelőtt dicséretére válik azonban a szerzőnek, aki mindvégig úgy tudott szólni az érdeklődő olvasóhoz, hogy közben sem tőle, sem a szakembertől nem kellett fontos kutatási részleteket megtagadnia.

A kötet háttérében érződnek azok a tanulságok, amelyeket a középkori Sopron csaknem két évtizedes történeti és műemléki kutatása adott a szerzőnek. Amikor 1967-ben az Új utca 22–24. sz.

telken a jelen kötetben vizsgált zsinagógát felfedezték, ez már a második ilyen épület volt Sopron középkori műemlékeinek sorában. A forrásokkal is dokumentált két épület történeti hátterét csak úgy lehetett megvilágítani, egymástól elkülöníteni, hogy Dávid Ferenc 14–15. századi Sopron belvárosi adójegyzékek alapján számba vette a zsidó tulajdonban levő házakat, majd ismereteit egy 18. századi felmérés házhomlokzatokra vonatkozó adatai alapján ellenőrizte. Eredményei arra vezettek, hogy a két zsinagóga – az e monográfiában tárgyalt korábbi, és a másolataképp 1350 körül keletkezett második, magánalapítású imaház – az Anjou-kor végén, a Szigmond-kor elején egy időben működött, egyik jeleként annak, hogy ez az időszak bizonyos virágkort jelentett a város zsidóságának történetében.

A műemléki vizsgálat számos soproni lakóház falkutatásának tapasztalatait hasznosítva különítette el a kusza beépítésű telken a zsinagóga épületét és tartozékait, s tárta fel a tulajdonképpeni imaház teréhez tartozó nyílásokat, szinteket. E régészeti jellegű, de az utóbbi húsz évben művészettörténetesek által gyakorolt, s a könyv szerzője által valóban magas fokon művelt módszer számos tanulsága miatt szükségképpen kapott nagyobb helyet Dávid Ferenc monográfiájában. A hivatalos falkutatói jelentések száraz és gyakran öncélú műfajából kilépve, ezek az adatok mindenkor történeti összefüggésükben jelennek meg, amennyiben azonnal értelmezést kapnak statikai, tételrendezési megfontolásokkal, magyarázatokra lelnek a zsinagógaépítészet más alkotásainak analóg megoldásaiban. A szerző a liturgikus funkciók jó értőjének, a vonatkozó egykorú európai emlékműanyag kitűnő ismerőjének bizonyul. Ezáltal biztos kézzel tud rámutatni az újonnan feltárt épület olyan részleteire (többek közt, az előcsarnok korai megjelenésére a zsinagógaépület mellett), melyek a középkori zsinagóga-építészet kutatása számára általánosságban is nyújthatnak további támpontokat, korrekciós lehetőségeket.

A monográfia fő tanulságai értelemszerűen összegződnek a zsinagóga építészeti, művészeti megjelenésének értékelésében, s annak a korszaknak és művészeti környezetnek a megjelenésében, amelyhez az imaház épülete tartozott. Nem is egy, hanem két kulturális környezetről van szó. Az egyik a zsinagógának a vallás által meghatározott építészeti környezete: az épület helye ezen belül a dél-németországi, prágai emlékek körében van. A másik „környezet” jelenti az imaház szerves összetartozását az egykorú magyarországi építészeti gyakorlattal, szobrászi stílusokkal. Dávid Ferenc finom és részletes leírásai egy-egy mérmű alakításáról, bordatípusról mind azt szolgálják, hogy e részletek megtalálják analógiájukat a sporadikus hazai emlékműanyagban, mely végül is a kormeghatározás alapjául szolgál. Dávid Ferenc a zsinagóga épülésének idejét a 14. század első negyedében jelöli meg. Ezt az időszakot tágabb kronológiai gyűrűk megrajzolásával értelmezi, gazdagítja: szó van az érett gótika ciszterci jellegű részletformáinak megjelenéséről és módosulásairól, a zsinagóga térrendszeréről. És szó van – a kétféle „környezet” összekapcsolódásának jeleként – arról, hogy a refektóriumokban és egybeült alkalmazott boltozási típust hogyan hasznosították a soproni és a miltenbergi zsinagógában technikai és stílári értelemben két különböző változatban, mégis azonos térfelfogás, térértelmezés jegyében. A boltozat e kérdéseinek az elemzése talán a legsikerültebb, s a legtöbb irányba perspektívát nyitó része a monográfiának.

Az a tudományos gondosság, ami a kötetet jellemzi, megfelelő hitelességet adott a zsinagóga műemléki helyreállításának is; a szerző így nemcsak saját, leírt szavaira, hanem egy részleteiben, anyagában, térérzékeltetésében hűséges, vizuális értelemben élményt nyújtó műemléki rekonstrukcióra is támaszkodhat. Ez utóbbiban a soproni műemléki kirendeltség kitűnő szakász- és építőgárdája volt segítségére, s mindennekelőtt a helyreállítás építész tervezője, Sedlmayr János, aki egyúttal a most ismertetett könyv rövid utolsó fejezetében a helyreállítás szempontjait ismertette.

Tóth Melinda

TEMESVÁRY FERENC: A sárvári Nádasdy Ferenc Múzeum fegyvergyűjteménye
Akadémiai, Bp. 1980. 136 l., 193 ábra

Tudományos igényű múzeumi gyűjteménykatalógusaink szerény sorát jelentősen gazdagítja a kiváló fegyvertörténész hatalmas – jórészt ismeretlen – anyagot felölelő forrásközlése. Különös öröm egy olyan – nemzetközi összehasonlításban is figyelemreméltó – kollekció megismerése, amely teljes egészében az elmúlt harmadfél évtized kitaró gyűjtőmunkája eredményeként állt össze. E – társadalmi összefogásból is jócskán profitáló – gyűjtőtevékenység különlegessége az, hogy Sárvár eseté-

ben a freskódíszes, épen ránk maradt várépület múzeumi felhasználása adott ösztönzést és lendületet a megyeszerte fellelhető militáriák összpontosítására és bemutatására. Számos ajándékozás és jó érzékkel lebonyolított vásárlások eredményezték a nem egy unikumot is magának mondható, két-százat meghaladó tételszámú fegyvertár létrejöttét. Különösen a Belitska-gyűjtemény megszerzése adott lendületet e kimagasló eredményű gyűjteményfejlesztő munkának.

Temesváry az előszóban összefoglalja a fegyveranyag szempontjából jelentős múzeumtörténeti és gyűjtéstörténeti eseményeket, majd a vizsgált tárgyak legjellemzőbb részleteit bemutató – rajzos ábrákkal kísért – szakkatalógusban számol be a gazdag kollekcióról. Három 15. századi ágyú és egy igen ritka 16. századi török sodronying képezi a gyűjtemény nemzetközi szempontból is figyelemre-méltó magját. A további anyagot fegyvertípusok szerinti csoportosításban tárja elénk a szerző; így tárgyismertetése a laikusok számára is gyümölcsöző ismereteket nyújt. Műleírásaiból ugyanis az olvasó kiszűrheti a szakterület tárgytípusainak korszerű elnevezéseit; az összefoglaló terminus technikusokat és a speciális meghatározásokat egyaránt.

Nagy kár, hogy a tárgyak nyilvántartásba vételekor oly szűkszavúan jegyezték fel a leltározók az egyes fegyverek eredetére vonatkozó információkat. Ezért sok esetben Temesváry is adósunk marad fontos tárgye gyűtésekre származásának felderítésével. Ez irányban pedig azért volna hasznos tovább kutatni, mivel tudomásunk van a megye területén több olyan jelentős főúri fegyvergyűjteményről, melyek a II. világháborút követően szóródtak szét. Nincs kizárva, hogy a magánszemélyektől vásárolt tárgyak egy részének eredetét ez irányban nyomozva meg lehetne határozni, és ezáltal is bizonyítást nyerhetne az, hogy e darabok hazai eredetűek, avagy évszázadok óta itthoni gyűjteménygyűtésekhöz tartoztak. Így módon a szép kollekció egyes tárgye gyűtéseit műgyűjtéstörténeti dokumentumértékkel is gazdagodhatnának.

A szép kötetet alapos szakirodalmi tájékozódást bizonyító, bőséges jegyzetanyag teszi még használhatóbbá.

Theisler György

HARSÁNYI ZOLTÁN: Fragonard
Corvina, Bp. 1981. 28 l., 49 kép
(A művészet kiskönyvtára 139.)

Távolról nézve hálás, közelebről tekintve korántsem könnyű feladat elsőként szólni magyar nyelven a francia rokokó egyik legellentmondásosabb festőegyéniségéről. A Watteau örökébe lépő, s Boucher kortársaként alkotó Fragonard művészete ugyanis izgató ötvözete a zseniális új felismeréseknek és az olcsó, behízselően könnyű megoldásoknak. Mindennek hű korbahelyezése szintén több, mint problematikus feladat.

Harsányi Zoltán számos oly képességgel rendelkezik, ami alkalmassá teszi a nehéz témával való sikeres megbirkózásra. Tisztában van a kor irodalmi, esztétikai, s filozófiai nézeteivel, ismeri a kérdés külföldi szakirodalmát, érzi a döntő történeti összefüggéseket is. Színvonalas olvasmányosságú írása mégis számos kívánnivalót hagy maga után. Harsányi ugyanis adósunk marad a „fête galante” évszázadának káprázatos felszíne mögött felremlő társadalmi kataklizma elemi tragikumának – a művész műveiben és életében egyaránt tükröződő végzetes iránytévésztséne – a bemutatásával. Enélkül pedig aligha érthetjük meg a tárgyalt életmű „sekélyességének” mély történelmi okait, azt hogy a festő milyen külső és belső impulzusok hatására menekült az általa teremtett és elfogadott hamis álomvilágba. Abba a sikamlós negédszázad tündérbirodalomba, melynek meg nem értett újradézése máig is bő forrása a minden rendű-rangú giccsnek és képirói kóklerekedésnek.

Fragonard-t azonban valójában korántsem abból a könnyű fából faragták, amit e történetetlen látszat-utóélet – az eredményeit elsekélyesítő epigonok úttévésztsége – sugall. Feloldhatatlan tartalmi ambivalenciáját az aranykezű francia mester ugyanis olyan festésmódbeli, színhasználati, fény- és tónusbeli erényekkel volt képes ellensúlyozni, melyek a kései utódokban is egyértelmű tiszteletet ébresztenek.

Mindennek tükrében a fragonard-i életmű korántsem csupán a XIV. Lajos korát követő dekadencia, szétesés és „utánunk az özönvíz”-hangulat szimpla tükröződése, hanem mindezen túl kapunyitás olyan új értékek felé, melyek diadalát a következő évszázadban látjuk beteljesedni. Ily módon az angol, a velencei és az osztrák késő barokk – kora klasszicizmus nagymestereihez – Gainsborough-hoz,

Tiepolóhoz, Maulbertsch-hez – hasonlóan tőle sem vitathatjuk el az öntudatlan jövőbelátás és jövőépítés varázsos képességét. Ennek aláhúzottabb érzékeltetése bizonyára nem vált volna a Harsányi által lelkiismeretesen felrajzolt pályakép hátrányára.

Theisler György

BAKONYI TIBOR – KUBINSZKY MIHÁLY: Lechner Ödön
Corvina, Bp. 1981. 199 l., 154 kép

Nem tarthatjuk véletlennek, hogy ismét monográfia jelent meg Lechner Ödönről. A modern építészet tömeges méretekben alkalmazott sémákba merevedése, formáinak egyéni invenciói mindinkább kiküszöbölő monotoníája az alapvető elvek felülvizsgálatához vezetett. Kiváltotta továbbá a szecesszió iránti lelkesedést, nyilvánvalóan annak gazdag formaképzése, színvilága miatt, végül mind nyilvánvalóbbá tette azoknak a kérdéseknek kínzó megválaszolatlanságát, amelyek ugyan a mindenkori építészet sajátjai, de amelyek mind ez ideig háttérbe szorultak (a stílus, a nemzeti jelleg és hasonlók). Napjainkban a Lechner iránti érdeklődést nem pusztán ezekre a kérdésekre adandó válasz keresése mozgatja, hanem ott munkálnak azok az aspirációk is, amelyek paradigmatisus figurájából morális példaképet is igyekeznek formálni.

Mindezek csupán előzetes feltevések, amelyeket a monográfiának kellene igazolnia: pontosan megfogalmazni azokat az okokat, amik miatt Lechner alakja és építészete ismét „korszerűvé” vált. A szöveget olvasva azonban mindinkább meggyőződésünké válik, hogy a szerzők nincsenek tudatában „küldetésük” összetettségével, vagy ha igen, akkor szándékoltan egyszerűsítik feladatukat. Rövid bevezetésükben a lechneri életmű elfogulatlan bemutatását ígérik, amely mentes az eddigiekben kialakult sztereotípiák megismétlésétől és rendelkezik mindazzal a szemléletbeli pozitívummal, amire a történelmi távlat lehetőséget ad.

Érthető és elfogadható a szerzőknek az a törekvése, hogy túllépjenek a korábbi felfogások határain, a szövegből azonban mintha az derülne ki, hogy ezeknek a sommás jellemzője a lechneri mű extravaganciájának hangsúlyozása volt. Jóllehet kevésbé precíz fogalmakkal határozzák meg elérendő céljukat, az mindenképpen kiolvasható, hogy a különös, egyéni jellegzetességek kiemelését az egész jelenség történelmietlen és szubjektív megítélésének tartják, amely a kritikátlan magasztalásba torkollik tárgyilagos elemzés helyett. Mint írják, „nem a különlegeset kívánjuk kidomborítani Lechner Ödön életművéből. Ezt megtették elődeink is, így vált ismertté a mester itthon és külföldön. Mi a sajátos mellett a kor egyik élenjáró alkotójára jellemzőt akarjuk bemutatni.” (5. l.) Nem akarunk elidőzni a megfogalmazás nem egészen világos terminusainál (milyen jelentésbeli differencia van például a „sajátos” és a „rá jellemző” kifejezések között? stb.), sem a megállapításból általánosítható elvi bizonytalanságnál (az esztétikailag értékelendő életmű esetében a különös kategóriájának tudatosan jelentéktelenné minősítéséből származó módszertani nehézségek), csupán a Lechnerre vonatkozó konkrét értelmét nézzük.

Problematisusnak tűnik a szerzők alapállása, mivel a különlegessel, a kuriózummal nem állítanak szembe más fogalmat, vagyis nincs viszonyfogalom, amely a definíciókat pontosítaná, illetve a tárgyalásnak logikai fegyelmet adna. Az érthető, hogy Lechnert nem mint kivételt, egyedit, a történelmi fejlődésbe beilleszthetetlen, példa nélkül való jelenséget akarják láttatni. A pozíció gyengéje azonban részben az, hogy nincs precízen megfogalmazva saját lényege, részben pedig az, hogy a korábbi felfogásokat általánosságban (ami már önmagában csak hibás lehet), kritika nélkül minősíti és utasítja el. Ez utóbbi következményeként a szerzők elveszítik annak a lehetőségét is, hogy a kifogásolt álláspontok bírálata során, akár indirekte is, árnyalttá tegyék koncepciójukat. Itt most nem az eddigi Lechner-irodalom áttekintését kérjük számon (amit egy ilyen vállalkozástól egyébként méltán el lehet várni), hanem annak a hiányérzetünknek adunk kifejezést, hogy miért maradt el, ha másé nem is, Fülep Lajos felfogásának említése, illetve a vele kapcsolatos állásfoglalás. Úgy érezzük, hogy egy bármilyen új szemlélet alapján születő Lechner-koncepció csak saját magát értékeli le, ha nem vesz tudomást erről a – hovatovább klasszikus – elemzésről.

Nincs arra lehetőség, hogy a fülepi állítások máig is érvényes, illetve már meghaladott igazságait e könyvbírálat keretei között elemezzük. Mindössze egy megállapításra kívánunk hivatkozni, mégpedig arra, amely hihetőleg Lechner építészetének emlegetett „kuriózum” voltára vonatkozik. „Lechner útja mindenki számára logikátlan, fantasztikus, veszedelmes, mely körül nem az építészeti gon-

dolat mindenki számára átlátszó világossága, hanem titokzatos erőknél, öntudatlan ösztönöknek, az önmagát kereső nép küzdelmeinek sorsa érzik. Ezen az úton nem az általános logika, hanem a különös végzet érzik, – nem egyéni, hanem egészen nemzeti!” – írja Fülep Lajos. (Európai művészet és magyar művészet. Bp. 1971. 52. l.) Nem kétséges, Fülep itt a kivételes tehetségű, nemzeti jelentőségű feladatra vállalkozó alkotó egyéniség, a zseni művét írja le, élelméjűen kimutatva a szubjektív törekvésben az objektív, nemzeti lényegét. A tömör, szinte aforizmatikus megfogalmazás ezen túl érzékelteti a nagyszerű teljesítmény belső ellentmondásait, követhetetlen és egyszeri mivoltának tragikumát. Idézetünkkel azt szeretnénk volna érzékeltetni, mennyire összetett a „Lechner-jelenség”, amelynek interpretációja a szempontoknak elvileg teljes érvényesítése mellett képzelhető el.

Visszakanyarodva ezek után az új kötet által rajzolt Lechner-kép méltatására, összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a szerzők törekvése egy alapvetően építészeti jellegű interpretáció kialakítására irányult. Ezt a törekvést megfelelően szolgálja a tárgyalás felépítése, amennyiben Lechner jelentkezését a korabeli európai és amerikai építészeti közegébe illesztik be.

Az építészeti mű tárgyalásánál érthetően csak a legszükségesebb életrajzi adatok közlésére szorítkoznak a szerzők. Ez a szövegrész a megépített és csak tervben maradt épületek tárgyszerű ismertetését adja kronologikus rendben. Az épületleírásoknál a szerzők a stíluskritikai szempontot igyekeztek háttérbe szorítani, és inkább építészeti, „szakmai” kritériumok alapján értékelni. Új eredményként értékelhetjük, hogy ezek között szerepeltetik az épületek városképi jelentőségének elbírálását (például a kecskeméti városháza esetében). Meg kell jegyeznünk, hogy ezeknek a leírásoknak a feszes, szakmailag precíz szövegébe olykor bántóan semmitmondó megállapítások is vegyülnek: „Az ablak keretezése sajátos” – olvasni például a Thonet-ház leírásánál (24. l.), de hogy ez miben áll, az nem kerül részletezésre stb.

Mínthogy a lechneri életmű értékelését ezeken a műleírásokon keresztül tulajdonképpen nem érezték megoldottnak a szerzők, szükségesnek látták a szöveg utolsó fejezeteként egy értékelő rész beiktatását. Itt sorra veszik azokat a problémaköröket, amelyek Lechner építészetének tárgyalása során fel szoktak merülni: a nemzeti építészeti stílus, a szecesszióhoz való viszony, a modernség, a hazai fogadtatás és kritika stb. Mindezekre válasz is kapunk, nem érzékeljük azonban, hogy ezekből az egységes mai „Lechner-koncepció” bontakozna ki, vagyis nem világosodnak meg időszzerűségének okai, sem az oeuvre számunkra való értékei.

Külön kell említést tennünk a kötetben fontos szerepet játszó képi illusztrációs anyagról. Csak Lechner-épületeket mutatnak be, tehát nem idéznek párhuzamokat. Általános érvénnyel megállapítható, hogy információs értéke nem múlja fölül az előző hasonló vállalkozás képanyagáét: például itt sem szerepel a Postatakarékpénztár épületének alaprajza, miként a Kismarty-Lechner Jenő által írt monográfiában (1961) sem szerepelt stb. Egy ponton azonban gazdagabb ez a válogatás, és ez a színek területe; Lechner legszebb épületeiről közöl színhű, jellegzetes részleteket. Így a maguk pompájában láthatunk olyan tetőrészleteket is, amelyekben eddig valóban csak a madarak gyönyörködhettek.

Szerencsés elhatározásnak kell tartanunk, hogy a szerzők a kötetet záró függelékben közzétettek két fontos Lechner által írt szöveget is. Az egyik híres előadásának a szövege, amely Szegeden hangzott el a magyar „építőstílusról”, a másik pedig saját önéletrajza, amelyet az „A HÁZ” című folyóirat publikált 1911-ben. Mindkettő Lechner Ödön építési és emberi lényegének alapvető dokumentuma.

Végezetül még azt kell elmondanunk, hogy a kötet tervezőinek nem sikerült igazán „szép könyvet” létrehozniok. A külső borítón és a vászonkötéses címlapon egyaránt furcsán festenek az aranyozott betűk, de zavaróak a fejezetcímekeket és lapszámokat díszítő motívumok is. Talán ha nem törekedtek volna arra, hogy „szecesszióra”, vagy „lechneresre” stilizálják a könyvet, az összhatás a maga egyszerűbb módján ízlésebb lett volna.

SARKANTYÚ MIHÁLY: Mednyánszky László (1852–1919)

Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1981. 116 l., 76 fekete-fehér kép, 18 színes tábla

Festészetünk történetének nagy magányosai közül talán egyikük sem ró ránk még annyi és oly szer-teágazó elvégezetlen feladatot, mint Mednyánszky László, a helyét sehol sem találó, bolyongó vaga-bundus-piktor. Malonyay Dezső, Kállai Ernő, Brestyánszky Ilona, Egri Mária és Aradi Nóra szakiro-dalmi erőfeszítései ellenére, máig sem született meg a kivételes jelentőségű művész oeuvre-katalógusa, bizonytalan a több ezer művet számláló életmű időrendje, és korántsem léptünk túl a rendhagyó életvitelű báró-kalandor eszmevilágának feltérképezése terén sem a jobbára ostoba-otromba kortársi anekdoták közlésein.

Nagy fába vágta tehát fejszéjét Sarkantyú Mihály akkor, amikor Egri Mária lebilincselő szépségű albumát követően, azzal közel azonos terjedelemben, hozzá mert nyúlni művészettörténet-tudomá-nyunk e joggal neuralgikus pontnak tekinthető, félszázados adósságához. Mivel jól mérte fel vállal-kozásának várható esélyeit, helyesen döntött úgy, hogy a feldolgozandó anyag mennyiségét illetően nem kíván lényegesen túllépni elődei munkáin. Erőfeszítését okosan az összetett kérdéskomplexum újszerű módszertani megközelítésére koncentrált. Ezáltal elérte azt, hogy írása mintegy a továbbbí-tésre alkalmas vázát adja a Mednyánszky-problematika részletesebb felrajzolásának. Sarkantyú Mihály elsőként vállalkozott rá, hogy írásának hőstét megkísérelje beilleszteni a monarchia sajátos kultúrhis-tóriai közegébe, és hogy próbát tegyen arra, hogy meghatározza a természet és a társadalom impul-zusainak szerepét a mednyánszky-i eszmevilág alakulásának erőterében.

Ezt követően Sarkantyú műfajok, periódusok és az alkotói magatartás változásának szempontjai szerint elkülönülő fejezetekben foglalja össze kutatásainak sok újszerű megállapítást tartalmazó ered-ményeit. Írását olvasva – túlzás nélkül – felismerhetjük a szerző azon képességét, hogy választott témájáról a részletek teljességre törekvő kidolgozása nélkül is összefoglaló észrevételeket tud megfo-galmazni. Bár volna kitarása és lehetősége Sarkantyú Mihálynak arra, hogy kitűnő érzékkel megfo-gott pályakép-vázlatát a teljes Mednyánszky-életmű ismeretében továbbmélyítse!

Köztudott, hogy a hazai Mednyánszky-kutatás még a művész Szlovákiában őrzött hatalmas ha-gyatéknak feldolgozásával is adósunk, nem is beszélve a világcsavargó báró Bécsben, Párizsban és másutt hátrahagyott alkotásairól. Az sem titok, hogy a hazai magángyűjtemények is ezerszám őriz-nek feldolgozatlan, kiértékeetlen, s főként meghatározatlan-datátatlan Mednyánszky-alkotásokat. Mindezek egybegyűjtése, katalogizálása, időrendi besorolása jócskán meghaladja egy kutató vélhető munkabírását. Ezért volna mielőbb kívánatos az, hogy valamely erre hivatott intézmény célul tűzse ki az anyagfeltáró kiállítások és a feldolgozó munka központi koordinálását e méltán egyik legérté-keesebb festői életművünk vonatkozásában.

Merjünk remélni, hogy e – tán nem is teljesen utópisztikus – kívánság megvalósulásához az ismer-tetett kötet visszhangja is cselekvőleg járul hozzá.

Végezetül még egy röpke megjegyzést a könyv kitűnően válogatott képanyagáról. Kiadóinkat is-merve, ritka gondosságra vall az a szerkesztői magatartás, hogy a kiemelt, színes reprodukciók kivá-lasztásakor a kötet összeállítói tudatosan elkerülték a korábbi albumok illusztrációs anyagával való átfedéseket. Így történt az, hogy a szóban forgó kiadványt összevetve a Corvina Egri Mária albumá-val, mindössze három kép esetében találhatunk ismétlést. Mindez csak megerősíti azt a meggyőződé-sünket, hogy nincs mit kárhoznatni azon, ha két vagy több kiadó közel egyidőben vállalkozik egyazon téma egy-egy arcának publikálására.

Theisler György

Az élet szobra. Ady Endre képzőművészeti írásai

Corvina, Bp. 1977. 120 l., 94 kép (Művészet és elmélet)

„Alig félszáz alkalmi újságcikk alapján nem túlzás-e ez a vállalkozás? – kérdezheti a szkeptikus olva-só.” Ez a kérdés a kötetet szerkesztő Varga József bevezető tanulmányában szerepel. A kérdés jogos – tehát e sorok írója is egy a szkeptikus olvasók közül. Ady képzőművészeti érdeklődése alkalmiszertű és esetleges volt. A válogatásban közölt hírlapi cikkek közül is csak talán tíz foglalkozik kifejezetten képzőművészeti problémával, a többinél csupán a problémafelvetés ürügye a művészet. A cikkek többsége a korai, zszurnaliszta Ady írása, aki – mint Bölöni György írja *Az igazi Ady*-ban: „műértő

még annyira sem volt, mint egy átlagos tárlatlátogató, és nem tudott volna megkülönböztetni egy Van Goghot egy Gauguintól...”. A dy képzőművészet-szemlélete hiányos (csak a francia és a magyar művészet foglalkoztatta) és befolyásolható volt. Nagy szerencse, hogy az a szeműve, amin keresztül közeledett a képekhez és szobrokhoz (tehát az „előszelekció”) egy olyan széles műveltségű szakmai kritikusé volt, mint Bölönié. A legújabb irányzatok és heroikus egyéni produkciók, kvalitások jelentőségének felismerése és méltatása, mint amilyen Picasso, Matisse, a kubisták vagy Csontváry, sajnos kivülesett Ady érdeklődésén, esztétikai ítélete, kvalitásérzéke ez irányban téves, szakmai műveltsége pedig hiányos volt. Megállt az impresszionizmus és posztimpresszionizmus jelentőségének felismerésénél. Furcsa, hogy a Nyolcokról – kiknek törekvése rokon vonásokat mutat Adyéval, akik közül többeket még Párizsból személyesen is ismert, és akik közül néhányan még portrét is készítettek róla – szinte alig írt. Ady jellegzetesen impresszionista kritikus: beleéli magát az alkotásba, behelyezkedik – de nem is a műbe, inkább a művön átsugárzó alkotói attitűdbe, és sajátos szubjektív szelekciót alkalmazva csak azokról az értékekről emlékezik meg írásaiban, akik vagy hasonlítanak az ő alkotói-emberi világképehez, vagy szélsőségesen mást testesítenek meg. Sajátos „csőlátás” Adyé: csak azt tartja fontosnak, amivel (akivel) empatikusan azonosulni tud – s mint ilyen nem sérti, nem irritálja személyiségét, amiben saját céljainak igazolását látja, vagy azt, ami annyira irritálja politikus-néptribun énjét, hogy nem tud szó nélkül elmenni mellette, ami szellemi harcra, támadásra ingerli. Az első típusba tartoznak Rodin Gondolkodó-járól és Gauguinról írt kritikái, az utóbbiba a hazai emlékmű-szobrászatról és pályázatokról írt elmarasztaló írásai. Figyelemre méltó, hogy egymástól olyannyira szélsőségesen különböző alkotói attitűddel is azonosulni tudott, mint amilyen „az élet szobrának” nevezett Gondolkodó által megtestesített önemésztő modern titánkodás, és Gauguin modern városi civilizációból történő „szecedálása”. Az egyiket egy impresszionista művész heroikus küzdelemre predesztinált „életvállalásaként”, a másikat egy posztimpresszionista művész második világot teremtő, az életet a művészettel helyettesíteni akaró kivonulásaként értelmezi. Kérdés, hogy a korszak, az élet kihívására adott, külön-külön egyébként releváns alkotói „válasz” összeegyeztethető-e egy koherens gondolati rendszeren belül. Az életet művészetté tenni akaró esztetizáló (szecessziós, szimbolista) gondolat és a művészetet életté (politikai, közéleti hatóerővé) változtatni akaró néptribun-attitűd belső ellentmondásáról van itt szó. Kérdés az is, hogy nem értékeli-e túl és érti-e félre Ady Rodin Gondolkodó-ját, mely az izolált polgári személyiség válságát, elidegenedtségét, életbe vetettségét, szabadságra ítéltetését legalább annyira megtestesíti, mint az Ady által belelátott, fentebb már elemzett princípiumokat. Gauguinban sem a modernséget és a kvalitást értékelté, hanem az alkotói gesztus formátumos jellegét és devianciáját. „Nem túlzó modern ő, nem is modern, túlzó erő, túlzó valaki, túlzó egyéniség” – írja.

Ady jól látja, hogy az emlékműszobrászat eszmehordozó jellegénél fogva valós vagy hamis társadalmi értékrendet testesít meg. Ideológiák manifesztálására ugyanúgy alkalmas, mint politikai manipulációra. Ha nincs releváns ideológia, ennek a jegyében csak pszeudoművek szülehetnek.

Ady a művészetről írva is közéleti debatter, harcosan politizáló zsurnaliszta volt. A képzőművészet többnyire csak alkalom, ürügy volt a számára, hogy a politikai közállapotokról szóljon.

Ha ezek után újra feltesszük a kérdést: nem volt-e túlzás ez a kiadói vállalkozás, nem csak az évfordulós kampány túllekeltségének mellékterméke volt-e csupán, mégis nem kell válaszolnunk! Két okból. Az első ok Németh Lajos kötetet záró utószava, mely a szakmának szóló kisebbfajta „korszaktanulmány”. „Ady volt az egész korabeli magyar kultúra sűrűsödési pontja. Minden jelentősebb hazai művészeti mozgalom abban a koordináta-rendszerben helyezhető el, amelynek az ő költészete, publicisztikai tevékenysége és egyénisége voltak a tengelyei” – írja Németh Lajos. Ady és a képzőművészet (s ami talán még fontosabb: a képzőművészek és Ady) viszonyát széles kultúrtörténeti beágyazottságban, több oldalról, a jelenségeket kölcsönhatásukban vizsgálva közelíti meg a tanulmány, melynek széles körű problémafelvető jellege a feltett, és részben nyitva hagyott kérdések termékeny továbbgondolására készíti az olvasót.

A másik ok, ami a kötet létjogosultságát és hasznosságát bizonyítja az a csaknem száz dokumentumfotó és reprodukció, mely a biztos kezű és széles körű anyagismeretet tükröző válogatás révén (Csorba Csilla és Németh Lajos munkája) lehetővé teszi vizuálisan is a téma művészetszociológiai és kultúrtörténeti jellegű körüljárását, így Ady ízlésvilágának illusztrálásán túlmenően a kortárs művészet Adyhoz fűződő viszonyát is hűen rekonstruálja.

R.Zs.

A konstruktívizmus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból.

Vál., szerk., bev.: R. BAJKAY ÉVA

Gondolat, Bp. 1979. 357 l., 51 fekete-fehér, 10 színes kép

Ennek az antológiának meg kellett jelennie, s csak sajnálni lehet, hogy a dokumentumokban a (...) - jelek sűrűn jelzik: nem a teljes szöveget olvassuk, hanem csak kivonatot. Tudjuk, kiadói szűkkeblűség. Ugyanakkor nem mondható, hogy a szövegek – még a legfontosabbak, legnagyobb hatásúak is – ma többet jelentenének dokumentumoknál. Magyarán: nem nagy szellemi élvezet újraolvasni őket. Az izmusok, a század első évtizedeinek nagy avantgardista mozgalmi a manifesztumot, a programnyilatkozatot az alkotással egyenrangú művészi tevékenységnek tekintették. Szellemi laboratóriumokban dolgozták ki és kiáltványokban hirdették meg munkásságuk, illetve jövődöbéli munkásságuk elveit. Bármilyen következtetésre jutottak, a laboratóriumi feltételek, a jól elkülönített, *in vitro* kísérleti körülmények nyomai megmutatkoztak a téziseken. Pontosabban antiteziseken, hiszen e kritikai mozgalmak nagy szimbolikus megtagadásokban, a régi művészet, a művészetfelfogás ellen irányuló gesztusokban azonosították és határozták meg önmagukat. Elkülönítették magukat más mozgalmaktól, rokon törekvésektől is. Antinómiákként élték át az ellentmondásokat és radikálisan ezek egyike vagy másika mellett foglaltak állást. Holott úgy tűnik, minél szélsőséesebb s minél elvontabb az antinómia, annál bizonytalanabb a *választás*, s a két szélsőséges ellentétet csak egy ugrás választja el egymástól. Kazimir Malevics Fekete négyzetét éppúgy lehet értelmezni egy tökéletesen deindividualizált objektív konstrukció-sor végső eredményeként, mint egy rendkívüli erővel összpontosított tiszta bensőség kifejeződéséeként. Lehetne, ha nem volnának a programatikusság értelmezések, amelyek rendkívüli izgatottsággal akarják korrigálni az intellektuális szélsőségek egymásba mosódását a hatásban. Ezekből megtudjuk például, hogy „A színek gazdag bányájából azokat a tárnákat használjuk, amelyek leginkább meg vannak szabadítva szubjektív tulajdonságaiktól. A szuprematizmus végkonzekvenciáiban megszabadult a narancs, a zöld, a kék stb. individualizmusától, s elérkezett a fehérhez és feketéhez.” (El Liszickij – 76. l.) Az a rendkívüli szellemi erőfeszítés, amellyel a konstruktivisták univerzalizálták az antinómia egyik oldalát, a hasznosságot, az objektivitást, a technikai racionalitást, a nem ábrázoló, hanem önmagát megjelenítő erőt, a nem reprodukáló, hanem produkáló képességet, s mindenekelőtt az antiindividualizmust, ez az erőfeszítés teszi az intellektuális tlejesítményt mulandóvá. Csak azoknak a művészeknek az esztétikai maradandóak – Kandinszki-jé, Klee-é –, akik átlátták az antinómiák mindkét oldalának relatív igazságát. Am az ilyen fejtegetésekben szükségképpen nincs semmi kiáltványyszerű. Egy megrendítően radikális életművet – például Piet Mondrianét – kísérhet radikális fogalmi magyarázat – „A neoplaszticizmus nemcsak azért nevezhető absztraktnak, mert közvetlenül az egyetemet ábrázolja, hanem azért is, mert az Individuálist (a természetes konkrét) kirekeszti az alkotásból” (132. l.) –, de a kettő státusa nem azonos. Hiszen könnyen belátható: Mondrian más cselekedett, mikor a *fát* kirekesztette az alkotásból, s más, amikor a fenti mondatot leírta, amely feltételezi a természetes konkrétnek valami eleve meglévő állagát, valamit, ami minden szellemi munka nélkül a rendelkezésünkre áll, hogy aztán elvonatkozathassunk tőle. Erről a problémáról nem kevés kortárs mélyebben is maradandóbban gondolkodott – például Simmel, aki a *táj* történetileg keletkezett voltáról beszélt.

R. Bajkay Éva a kötet válogatásakor ugyanazok előtt a problémák előtt állt, mint mindenki, aki az izmusokon gondolkodik. Történetileg vagy rendszeresen járjon-e el, az önértelmezést fogadja-e el vezérfonálnak vagy külső, ítélkező szempontot érvényesítsen, az izmusok internacionalizmusát részesítse előnyben, vagy nemzeti jellegüket domborítsa ki? Ilyen és hasonló dilemmák előtt állhatott a művészettörténész, s azt tette, ami a leghelyesebb: értelmes kompromisszumokat kötött. Malevics körének szuprematizmusával kezdi válogatását, hogy azután a *moszkvai* történetet elkísérje a harmincas évekig, bemutatva az orosz mozgalomban kezdettől fogva meglévő monumentalista törekvéseket, ezeknek agitatív funkcionálizálását, s végül azt, ami e folyamatból logikusan következhetett: a művészi törekvésekről való aszketikus lemondás a termelés szolgálatában. Ez után visszatér a 10-es évek végére, hogy bemutassa a szuprematizmus testvérjelenségét, a De Stijl neoplaszticizmusát. Majd néhány analóg francia jelenség (Léger, Le Corbusier) után nagy teret ad a bécsi magyar emigrációnak, a Ma, az Akasztott ember és az Egység minden egységet nélkülöző publikációinak. Ezután következnek az 1922-es düsseldorfi kongresszus konstruktivista pártütésének dokumentációja, majd pedig Berlin, részben mint az 1922-es orosz képzőművészeti kiállítás színtere, részben pedig mint a Szov-

jetunióból és máshonnan emigrált konstruktivista művészek egyik nagy központja. A Bauhaus és a konstruktivizmus kapcsolatát csak kevés írás mutatja be, hiszen a Gondolat Kiadó dokumentum-sorozatában 1975-ben már megjelent Mezei Ottó Bauhaus-válogatása. A kötetet végül néhány rendkívül fontos dokumentum zárja le Varsó, Prága és Bukarest konstruktivista mozgalmairól. Mint látható, R. Bajkay Éva a színhelyeket és az eseményeket, nem pedig az egyes életműveket követi. Így szerepelhet El Liszickij a moszkvai részben éppúgy, mint a berliniben. Ez is a konstruktivizmus mozgalmal, mozgalmakból és főképp mozgalomkísérletekből álló jellegét domborítja ki.

A válogatást negyvenkét oldalas tanulmány vezeti be, mely nem több, de nem is kevesebb e kísérletek történetének szolid ismertetésénél. Kevésbé sikerültek az egyes ciklusok előtti bevezetők: ezek részben ismétlések, részben pedig nem eléggé informatívak. Helyesebb lett volna életrajzi kiselixont illeszteni a kötethez, a szereplők ismertségétől függően alaposabb vagy vázlatosabb ismertetésekkel. A könyv sorozat-jellege ezt nem akadályozta volna meg, mert az eddigi kötetek függelék-anyaga mind különböző, s annál is szükségesebb lett volna, mert a válogatás érdeme ismeretlen, elfeledett szerzők – köztük sok magyar – felvonultatása. Kevésbé ismert annak a cikknek a szerzője, P. Westheim is, akinek kritikája „Az oroszok kiállításáról” (256–260. l.) a kötetnek talán legérdekesebb, mert a történelmi dokumentumszint fölött álló, ma is elgondolkodtató írása.

Radnóti Sándor

VADAS JÓZSEF: A konstruktőr. Kassák Lajos képzőművészeti munkássága.

Gondolat, Bp. 1979. 180 l., 52 kép, 4 színes tábla

Bori Imre, Körner Éva, Tomáš Štraus úttörő jelentőségű kötetei, valamint Szabó Júlia és Passuth Krisztina összefoglaló írásai nyomán Vadas József elsőként vállalkozott arra, hogy önálló tanulmányban szóljon a képzőművész Kassák Lajosról. Mindez annál dicséretesebb, mivel személyében egy irodalomtudományban is jártas kutató hallatja végre szavát a sokfelé ágazó és még annál is több félreértéssel terhelt kérdésben.

Eme erény azonban jócskán meg is nehezítette a festő-grafikus-tipográfus-fotómontázkészítő Kassák életművének átfogó jellemzésére vállalkozó szerző feladatát. Vadas ugyanis az – egymásnak is kissé ellentmondó – fő- és alcímben jelzett szándékaihoz mérve, egyszerre mond lényegesen többet, meg kevesebbet is! A költői-szerkesztői-politikusi-képzőművészeti életút és a lenyűgöző léptékű kassáki összproduktum imponáló részletességű ismerete ellenére ugyanis korántsem sikerült neki oly radikálisan szellektálni az elmondásra érdemes információk tömkelegében, hogy írásából egyértelműen és szemléletesen bontakozzék ki a választott részterület fölös hordalékoktól mentes, plasztikus rajza.

A máig sem eléggé ismert magyar konstruktivizmus e legvitatottabb jelenségének, a festészeti-grafikai Kassák-oeuvre jellegének és súlyának meghatározásával tudniillik akkor is adósunk marad a szerző, ha írásának jó néhány idézet-montázsából – s egynémely, csaknem elrejtett megjegyzéséből – méltán hüvelyezhetjük is ki azt, hogy Vadas igenis érzi és érti a szerteágazó kérdés-komplexum lényegét! Ezt az általa is pedzett dilemmát úgy összegezzük, hogy autonóm festői életmű, avagy „csak” fontos internacionális közvetítő-csatorna-e a kassáki képterme? Vagy tán csupán naprakész voltával kiváló szimpla epigonizmus? ... Többekben az az észrevétel is felmerült, hogy a festő-Kassák csak a szó művészeinek kényszerű hallgatási periódusaiban vette át a stafétabotot a költőtől–írótól, s e vizuális alkotótevékenység nem egyéb a literatúrai pályafutás forrásértékű kiegészítésénél.

Vadas – szavaiból kihámozhatóan – kétségkívül érzi, hogy a két idézett álláspont nem egyéb tetszetős részgazságok (némi rosszindulattól sem mentes) abszolutizálásánál, mégsincs elegendő bátor-sága, s érvanyaga ahhoz, hogy egyértelműen állást foglaljon az autochton, önmagában is megálló, sajátos vonulatként értékelhető festői pályáiv megléte mellett.

Ezen alapvető koncepcionális hiányosságon túl a könyv feldolgozási módszere is jócskán rejt alattomos – sokszor előre nem is látható veszélyességű – csapdákat. A „konstruktőr-Kassák” ugyanis a mester által művelt valamennyi művészeti ágban félreismerhetetlenül jelen van, ugyanakkor ez az alkotói alapállás csak a vizsgált életmű egy jól körülhatárolható korszakában meghatározó jelentőségű. A rajzművészeti-festészeti tevékenység ezzel szemben hét évtizeden át – jóllehet változó szerepű – ámde folyamatosan jelenlevő összetevője a kassáki életműnek, amely önmagában tekintve is olyannyira gazdag, hogy méltán lett volna indokolt a társművészeti megnyilvánulásoktól jobban izolált, az öntörvényű fejlődésvonalat maradéktalanul felrajzoló áttekintése. Lényegesen több kép és behatóbb

– mi több – szerzői fogantatású műelemzések egész füzére segített volna e cél elérésében. Ezzel szemben Vadas analízis helyett versidézetekkel, kétes értékű kritikai citátumokkal és ars poetica-morzsákkal kísérli meg a művek összetett struktúrájának felfejtését. Mondanunk sem kell, hogy ilyen argumentáció korántsem vezethet fajsúlyos felismerésekhez, s aligha szolgálja a vizuális művek üzenetének hiteles megfejtését. A szerző tehát saját műelemző vizsgálódása helyett túlon túl is az esztéta-kritikus-művészetpolitikus Kassák önvallomás-értékű megnyilatkozásaira hagyatkozik, melyek valójában csak sokkal szigorúbb forráskritikát követően válhatnának alkalmassá a művek motívációs bázisának és többretegű tartalmi struktúrájának megvilágítására. Jórészt ugyanezt mondhatjuk el a művésszel szoros elvbáráti-harcostársi kapcsolatot ápoló kritikusok-esztéták-írótlarsak – Hevesy Iván, Barta Sándor, Kállai Ernő – kortársi reflexióiról is.

Az is több mint vitatható, hogy célravezetően járt-e el Vadas akkor, amidőn kritikátlanul egymásra montírozta az alkotó művész Kassák és a „homo politicus”-művészetideológus-szervező-publicista-próféta Kassák Lajos képzőművészettel kapcsolatos majdminden – mégoly szerzteágazó – megnyilvánulását. E két tevékenységi területet – melyek közül az utóbbi nem is szerepel a címben kitűzött vizsgálat tárgyában – gyümölcsözőbb lett volna teljesen külön fejezetben tárgyalni.

Végül engedessék meg néhány megjegyzés az értékes írás stílusát illetően. A – javarészt találó idézetekből alkotott – fejezetcímek, valamint a szöveg élvezetes olvasmányosságú, sodró lendületű árama esetenként lapos zsurnalizmusba, visszaköszönő publicisztikai közhelyekbe csap át. Mindez helyénvaló volna egy ismeretterjesztő album – a témával megbarátkoztató célzatú – előszavában, azonban egy ennyire ténygazdag, s sokirányú alapképzettséget is igénylő szaktudományi tanulmányban nemcsak felesleges, hanem néha már-már bántó is.

Vadas József könyve mindezek ellenére a kivételes kutatói erőfeszítést igénylő, interdiszciplináris téma mélyebb feltárásának fontos állomása, s olyan szilárd alap, amelyre bátran építhetnek a kérdés további kimunkálására vállalkozók.

Theisler György

SZÍJ BÉLA: Berény Róbert

Corvina, Bp. 1981. 29 l., 8 kép, 24 színes tábla

15 év múltán ugyanazt a témát újfent megírni, közel ugyanolyan terjedelemben, különös dilemma elé állít akármely szerzőt. Választania kell ugyanis az ugyanazt másként előadás, avagy az ugyanarról gyökeresen mást mondás szövegben írói célkitűzései között. Az első alternatíva könnyen eredményezhet erőteltettséget, míg a másik célkitűzés fő veszélye az, hogy bántóan foghíjas, önmagában nem minden lényegesről informáló szöveg keletkezik.

Szjij Béla mostani szép albumának élvezetes bevezetőjében sem sikerült teljességgel kikerülni e kínos kettősség alattomos csapdáit. A gördülékeny szöveg számos passzusán ugyanis érezni azt az – aligha realitással bíró – reményt, hogy olvasói az 1964-es kiskönyvtári kötet ismeretében veszik kezükbe az értő módon sűrített új összefoglalást. Más esetekben egész bekezdések olymód átfogalmazott áttemelésével él a szerző, melyeknél a pontosítás–szabatosabban szólás szándéka már-már az érthetetlen elvontságra torkol.

Ha az említett két verzió képanyagában tükröződő súlypontosz szándékát tesszük patikamérlegre, e téren sem tapasztalhatunk szembetűnő előrelépést. Bár a mostani album szövegrésze határozottabban tör lándzsát a kubizmus és az expresszionizmus tanulásait szó szerint első kézből hasznosító Berény Róbert úttörő szerepének kérdésében, mindez a színes táblákat tekintve nemcsak hogy nem érvényesül, hanem csaknem visszajára fordul.

Márpedig a nyolcvanas évtized beköszönte egyre sürgetőbben kötelez mindannyiunkat arra, hogy végre már igazságot szolgáltatassunk a tízes évek egyetemese fejlődéssel szinkronban zajló művészeti útkeresésének és a harmincas évtized agyonmagyarázott pszeudoeszteticizmusának vérrémenei éles vitájában. Aligha lehet kétséges, hogy olyan kitűnő ítéletű szakember, mint Szjij Béla ugyancsak tisztában van az általunk pedzett ellentmondások minden csínjával-bínjával. Hogy mostani könyve miért szaporítja ismét a problémákat elkenő, a tisztánlátást kendőző szakirodalmi megnyilvánulások végláthatatlan sorát, azt csak találgathatjuk.

Különösképp a Berény 1909–1914 közötti rajzainak hangsúlyosabb szerepeltetése terén szembetűnő az a már-már szándékos mellőzésről árulkodó magatartás, ami több mint érthetetlen. Végre

egyszer már végérvényesen el kéne dönteni Berény-ügyben a Golgotha-Kapirgáló vitát. Kétséges ugyanis, hogy napjainkban él-e még akár egyetlen olyan Zebegény–Badacsony–Gresham–Andrássy-út-megszállót ítész, aki tagadná azt az ég-föld különbözőséget, ami a korai periódus egyetemes értékrendje és a hanyatlás korszakának üvegházi provincializmusa között oly kiáltoán szembetűnő.

Mindez korántsem jelenti azt, hogy a Kapirgáló, vagy az Olvasó lány nem szép kép. Igenis szépek ezek a képek. Csakhogy oly korban születtek, amikor a szépség és csín önmagában már aligha volt elegendő a maradandóságra igényt formáló művészi tettekhez.

Theisler György

LÁSZLÓ GYULA: Medgyessy Ferenc. A kortársak Medgyessyről. Medgyessy Ferenc leveleiből. Összeáll.: SZ. KÜRTY KATALIN
Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1981. 222 l., ill.

Medgyessy életművének közkinccsé tétele érdekében eddig a legtöbbet László Gyula régészprofesszor-festőművész-művészeti író tette. László professzor évtizedeken át jó barátságban volt a Mesterrel, ezért is vártuk fokozott kíváncsisággal negyedik róla írott könyvét, melynek megjelenését a budapesti Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata éppen 1981-re, a centenáriumi évére időzítette. Az izléses kiállítású kötet felülmúlta várakozásunkat.

Szerzője csak helyenként használta föl régebbi írásait, tehát nem eddigi Medgyessyről írott munkáinak szövegét adta közre, hanem a művek közvetlen hatása alatt fogalmazta meg a több mint egy emberöltő alatt kiérlelt véleményét a szobrászról. „Nem tagadom, hogy elfogult, sőt elfogódott vagyok emléke iránt, és hogy műveit szeretem” – vallja. Ez az elfogult elfogódottság, ez a belülről szemlélés azonban cseppet sem gátolta, sőt éppen hozzásegítette a legnagyobb magyar szobrász életműve, művészi titkai megfjtéséhez. Vállalt feladatának ilyen színvonalon teljesítését bizonyosan megkönnyítette, hogy nemcsak értő tudósként, együttérző barátként, hanem azonos szemléletű kortárs képzőművészként is vizsgálnia, elemeznie adatott ennek az – Illyés Gyulát idézve – „Apolló-szerű” művészegyéniségnek tevékenységét. A rajzok, pasztellek, gobelintervek mellett a művész zenijét leginkább megmutató domborművekről-szobrokról is természetesen telitalálat értékű megállapításokat közöl. A szobrokról írott általános jellemzése (47. l.) olyannyira pontos, tömör, hogy kézikönyvbe–lexikonba kívánkozik. Fontos és az életmű egészének helyes értelmezését segítő megállapításai vannak a Medgyessy-szobrok „szervességéről”, a kifejezés érdekében vállalt „elrajzolásokról”, valamint a mozgások ábrázolómódjáról, így a *Táncoló nő* több változatának, a *Magvetőnek*, az *Ősmagyar*nak bemutatása során.

A tanulmány befejező részében Medgyessy helyét keresi századunk művészetében, kimutatván, hogy csak az elfogult szüklátókörség feledkezhetik meg korunk művészetének két, egymással meghasonlott, erősen divergáló utat járó válfajáról. És hogy az egyik utat követők munkásságát nem lehet megítélni a másik tábor mércéivel.

Medgyessy személyiségének, művészetének alaposabb megismerését, megértését szolgálják a kiváló minőségű fotókról (melyek Mózer Zoltán, Petrás István, Magyar Jánosné szakértelmét dicsérik) többségükben szépen sikerült műnyomatok, az elég jó – bár sajnos aláírás nélküli– szöveg közötti képek, valamint a Mester írásos megnyilatkozásai. Van ezek között már többször – igaz, különböző módosításokkal – publikált szöveg (*Őnportré betűkkel*, 1944) és sok-sok a nagyközönség számára először hozzáférhetővé tett levél. Hálás lehet az olvasó a *Kortársak Medgyessyről* című összeállításért is. Köszönet az Sz. Kürty Katalin, Medgyessy debreceni mongoráfusa és állandó kiállításának rendezője által elkészített pasztikai oeuvre-katalógusért – melyet minél előbb ki kellene egészíteni a 3–4000 rajz számbavételével – és a gazdag irodalomjegyzékért. (Ez utóbbit néhány kezem ügyébe került darabbal még bővíteném: *Alkotás*, 1927. 2–3, *Keleti Újság*, 1929. szeptember 17., *A Hírnök*, 1930. július 1., *Magyar Kultúra*, 1932. 2., *Brassói Lapok*, 1934. október 14., *Keleti Újság*, 1939. október 15., *Magyar Út*, 1941. október 23. – A szobrok-domborművek jegyzékéből teljesen kumaradt a zsuki Teleki-kastélyi kerti szobra, valamint két másolat: a marosvásárhelyi múzeum kincsei: a *Támaszkodó* – kat. 169 és a híres *Ősmagyar* – kat. 420.)

Szívből sajnálom viszont, hogy ebben a szép kötetben nem olvashatjuk a teljes Medgyessy levelezést, sőt még a kéznél levő anyagból is csak válogatást. Medgyessy Ferenc annyira nagy művész, hogy *minden* megnyilvánulásának – immár negyedszázaddal halála után – a nyilvánosság elé kell ke-

rülnie! Még azt is megkockáztatom, hogy újraközölhetnék volna ma már alig hozzáférhető, mindössze 100 lap terjedelmű, 1960-ban Koczogh Ákos szerkesztésében megjelent *Életemről, művészetéről* című Medgyessy-kötet teljes szövegét és képanyagát. (Ebben a rajzok, pasztellek különben szebbek, mint a 81-es kötetben.) Különösen kár volt mellőzni az érett mester ars poeticáját őrző *Műteremlátogatás* című rádióírólvételt meg a *Van-e a művészetben ősi örökségünk?* című elvi jelentőségű tanulmányt.

Másrészt: úgy vélem, hogy ma már „fölnőtt a közönség” legjobb erotikus rajzaihoz, szoborkompozícióihoz, hiszen ezekben is mélyen emberi mondanivalót fogalmazott meg a tiszta lelkeséggel teletöltött művészet nyelvén. A „tizenhat éven felülieknek való” kis szobrai nemzetközi érdeklődésre számíthatnak. Kár becsomagolva tartani őket Debrecenben... Alkotójuk az embert lelkes lényként tisztelte, de sohasem feledkezett el animális voltunkról sem. „A nőket mindig úgy tekintettem – írta –, mint a gyönyörű élet csodálatos ajándékát. A nők csodálatosak, olyan húrokat szólaltatnak meg az emberben, amelyekről azelőtt nem is tudott... Nincs egyetlen szomorú szobrom se, az én műtermemben senki nem sír, senki nincs válságban, egyetlen modellem sem ütközött össze a fennálló világrénddel...”

Befejezésül. Nem hallgathatom el rossz érzésem, mely a Medgyessy szabad ég alatt álló kőszobrainak sorsát taglaló részek olvasásánál elfogott. Azon már sajnos nem lehet segíteni, hogy a pályázati visszautasítások sorozatát elszenvedő, sokat mellőzött zsenit kora nem becsülte érdemei szerint, és ezért számos munkáját nem formálta meg nemes, időtálló anyagból vagy nem véglegesítette, másokról pedig ugyanezért csupán tervcsírák–vázlatok maradtak.

Életművének korszakos jelentőségét – ha már ráébresztették – utókora igazán úgy ismerhetné el, úgy törleszthetne valamit apái mulasztásából, ha gondoskodnék végre ezeknek a csodálatos remekeknek fennmaradásáról. Ugyanis jó néhányat a legnagyobb és legegységesebb magyar szobrász zseni főművei közül a végső pusztulás fenyeget. Mások pedig – főként a bronzok közül – mindmáig nem kerültek megfelelő méretű kivitelezésre, illetve előnytelenül, alkalmatlan helyeken állították föl őket.

Katona Ádám

L. KOVÁSZNAI VIKTÓRIA: Reményi József éremművészete. Leíró katalógus 1903–1977.
Akadémiai, Bp. 1980. 115 l., 52 kép

A precíz gyűjtőmunkáról tanúskodó oeuvre-katalógus sajnálatos csalódást okoz azoknak, akik – címlapja alapján – az első önálló magyar éremművészeti monográfiát sejtik a kötetben. Az alig két oldalnyi bevezető szöveg elolvasása után ez az érzés olyannyira fokozódik, hogy még az a kérdés is felmerül a recenzensben; a közölt műjegyzék a pályakép ismertetése nélkül, s Reményi művészetének elhelyező-értékelő feldolgozása híján közérdekű-e egyáltalán annyira, hogy könyvkiadásunk szűkös kapacitását terhelje? A 874 tételes, száraz – még egy múzeumi állagjegyzéknél is sűrítettebb – műfelsorolás ugyanis aligha tarthat számot mások beható érdeklődésére, mint néhány tucat szakosodott éremgyűjtő és a múzeumok érdekelt gyűjteménykezelői. Ennek tükrében egy rotaprint eljárással sokszorosított, belső használatú kiadvány is megfelel volna a célnak. A képanyag sem ad hozzá olyan többletet a szöveghez, ami indokolná a műnyomó papírra nyomott önálló kötet megjelenítését. A gyenge minőségű reprodukciók sora ugyanis semmi mást nem árul el, mint azt, hogy Reményi hat évtizeden át a korrekt mesterember problémátlanságával ismételte–ragozta a Telcs Ede környezetében ellesett századeleji éremkészítési sztereotípiákat. Kovászainak fel kellett volna ismernie azt, hogy ha ily középszerű és effekt-szegény életmű feltárására vállalkozik, akkor legalább a vizsgálat metodikájában és a feldolgozás szempontgazdagságában kell újszerűt nyújtania. A téma viszonylagos érdek telenségét ugyanis csak egy példamutató gondosságú érmészeti mintamonográfia megalkotásával tudta volna ellensúlyozni. Ennek híján, tiszteletreméltó és közhasznú anyaggyűjtésének ily formában való közzététele nem egyéb egy súlyos tudománypolitikai és könyvkiadási tévedésnél. Az történt ugyanis, hogy egy csaknem teljesen feltáratlan terület feldolgozása során egy sokkadrangú, periferiális feladat elvégzése a valóban sürgető és közérdekű kutatási témák elé tolakodott.

Theisler György

KLEINEISEL JÁNOS: Házak, városok, társadalmak
Gondolat, Bp. 1981. 264 l., 89 rajz

Feltétlen rokonszenvet kelt – annyi elkedvetlenítő példa után – ismét egy olyan építész–író tanulmányát olvasni, aki nem emészthetetlen bikkfanyelven szól, s aki nem a kényelmes műszaki szakzsargon védőpajzsa mögül nyilatkoztat ki – jószérével csak önmaga számára nyilvánvaló – lapos igazságokat. Kleineisel János könyvének szövege és rajzanyaga egyaránt arról győző meg, hogy a szerző bele tudja magát élni a laikus olvasó képzeletvilágába, s elsődlegesen azokkal a gondolataival, észrevételeivel és eszmefuttatásaival fordul remélt közönségéhez, amelyeket azok nemcsak megértenek és igényelnek, hanem – remélhetőleg – hasznosítani is tudnak, mindennapjaik során.

Az építészeti ismeretterjesztés és az anyagi környezet javaival való okos élni tudás kiskatétéjának sajátos ötvözete a kezünkbe adott gondolatgazdag írás. A szerző elsődleges szándéka az emberléptékű, az emberközpontú és a társadalmat, a közösségi magatartást alakító architektúra és tárgyformálás eredményeinek népszerűsítése. Ennek érdekében azonban Kleineisel arra is vállalkozik, hogy az életforma-életmód-fogyasztási szokások-társas kapcsolatok minéműségének vonatkozásában is tanító-mesterként lépjen fel. Ez utóbbi ambíciója sajna nemegyszer prédikatori elokvenciájú, kioktató eszmefuttatásokra ragadtatja a jószándékú szerzőt, melyek érványa gyakorta igencsak vulgárisra sikeredik; különösképp ami a vallási-nemzeti-históriai karakterológia közheleire való ungas-untalan hivatkozgatást illeti. Bár a didaktikus célú leegyszerűsítés sok helyütt indokolná a választott metódust, mégis – az esetek többségében – bántóan szimplifikáló az úgynevezett „építői magatartás” társadalmi osztályok, s csoportok szerinti különbözőségeinek merev szembeállítására. Mintha valami kikerülhetetlenül determinált „Bauwollen” érvényesülését suggerálná a szerző eszmerendszere?

A kötet felépítése áttekinthető és logikus. Szellemesek az egymást követő fejezetek egyszavas, avagy tömondatos címadásai. Kissé túlméretezettnek és mesterkéltnek érezzük azonban a magyar építészeti történetének – didaktikusan leegyszerűsített – felvázolását, hiszen mindez sokkal szakszerűbb ismeretterjesztő összefoglalásokban is olvasható. A három külföldi alternatívát felvillantó fejezet – Svájc, Svédország és Finnország építési tradícióinak összefoglaló bemutatása – élvezetes olvasmány ugyan, azonban bizonyára tanulságosabb lett volna ezek mondandóját illusztrálandó, inkább az észak-dél kontraszt építési magatartásbeli szokásainak szélsőségesebb példáit szembeállítani.

A könyv tulajdonképpen gerincét – az építői szemlélet és értékrend koronkénti változásainak kifejtését – a tanulmány harmadik része tartalmazza. Ennek még részletesebb taglalása sem vált volna a kötet hátrányára.

Theisler György

KEPES GYÖRGY: A látás nyelve

Gondolat, 1979. 254 l., több mint 300 kép, ill. ábra

Kepes klasszikus kézikönyve harmincöt év után jelent meg magyarul. E mű jelentősége az, hogy a vizuális ábrázolás törvényszerűségeit a mimetikus ábrázolás, a tárgyábrázolás kötelmeitől megszabadított terepen vizsgálta. Megszületésének előfeltétele volt tehát a „tárgy nélküli művészet” létrejötte. „Úgy látunk, ahogyan a festők, szobrászok, építészek, fényképészek és reklámgrafikusok látni tanítanak bennünket” – írja (62. l.). De akik látni tanítanak, azoknak is tanulniuk kell látni. Kepes szerint az utóbbi száz évben a technika teremtett új, komplex vizuális környezetet, a modern nagyváros kölcsönzött új látásmódot az embereknek. Ennek az új látásmódnak, optikai kommunikációnak hatalmas jelentőséget tulajdonít, mert az ember és a tudás harmonikus egységének eszköze. Az új vizuális tapasztalat döntő mozzanatának a dinamizmust tekinti. A rögzített, statikus perspektíva rendje kitágult, felbomlott, majd kiküszöbölődött. Kepes a természettudomány egzaktságát tekintni mérvadónak, amikor a képkötő rend, illetve az új vizuális kifejező formák sajátságát elemzi. Azok az új művészeti fejlemények, amelyekre fejtegetéseit alapozza, s amelyeknek fejlődését szorgalmazza, véleménye szerint visszaadták „a képek eredeti szerepét: azt a dinamikus élményt, ami érzéseink tulajdonságain és ezek képi megszervezésén alapul”. (227. l.) De a tárgy nélküli művészet tagadó gesztusát korántsem tekinti elegendőnek. Nem magát az értelmes jelet, hanem a statikus ábrázolást kell elvetni. Perspektívája a dinamikus ikonográfia, a felszabadított jelentés-darabok

új integrációja. Valamifajta új, közérthető művészet eszménye lebeg a szeme előtt, amelynek modellje – persze jelenlegi társadalmi kötöttségeitől megszabadított modellje – a reklám- és plakátművészet.

A könyvet amerikaiból Horváth Katalin fordította, a fordítást Mezei Ottó ellenőrizte.

R.S.

SÁGI MÁRIA: Esztétikum és személyiség. Vizsgálatok a művészet-pszichológia köréből.
Akadémiai, Bp. 1981. 130 l., 35 fekete-fehér, 33 színes kép

Módszertani sokoldalúság, a külföldi szakirodalom széles körű ismerete, ötletesen megválasztott kísérletek, azok körültekintő részletességű feldolgozása – s mindehhez képest sovány, kevésbé meggyőző végeredmény. Ekként jellemezhetjük – dióhéjban – a szerző dicséretes, úttörő feladatra vállalkozó művészetpszichológiai tanulmányát. Mentségére legyen mondva; Sági Mária nem az első, s bizonyára nem is az utolsó azok sorában, akiknek nem sikerült a művészeti alkotófolyamat lélektani mechanizmusának természettudományos igényű „bemérése”, annak egzakt modellezése. A könyv ennek ellenére sok új ismeretet nyújtó, gondolatébresztő, élvezetes olvasmány a téma iránt érdeklődők számára.

Sági helyes úton jár akkor, amikor a különböző művészeti területek – esetünkben a zene, a szó és a festészet – közötti „műfordítás” lehetőségének – lehetetlenségének széles körű, kísérleti „megszondázásával” próbál közelebb jutni az alkotói személyiség struktúrája és a létrehozott művek közötti összefüggésekhez. Igazi telitalálat a kiindulópontként választott zenemű – Krzysztof Penderecki „Hiroshima áldozatainak” című vonószekerei alkotásának – tesztelő szerepű felhasználása. Ez esetben ugyanis egy olyan zeneművet talált, amely annak ellenére az egzotikum távoli ismeretlenségével hat, hogy maximálisan a mi társadalmi szindrómánk talaján született, s annak ambivalens érzésvilágát sűríti sokkoló diszsonanciákba, s éteri zengetekbe. Az érdekesítő verbális asszociációk és esztétikai vélekedések tanulságos füzérét sikerült e nem mindennapi „médiám” kapcsán regisztrálni a muzikusok és festőnövendékek soraiból verbuvált kísérleti személyektől.

Elgondolkoztató a színpiramis-kísérlet és a Rorschach-teszt eredményeinek leírása is, bár az auditív élmény keltette szín- és formaasszociációk világa közismerten a különböző művészeti területek közötti összefüggérendszer legszubjektívabb, „leggyengébb” láncszeme.

Jóval kevésbé tűnik gyümölcözőnek a képzőművészeti főiskolás kísérleti alanyok zenehallgatás előtt és azt követően festett képeinek összevetése. Az így született – fárasztóan egyhangú, Rouault-s avagy svábys manírtól csöpögő – olajképek ugyanis korántsem azt bizonyítják, aminek argumentálására a szerző szánta azokat. A két, szembeállított széria – a feldolgozott zenei élmény hatására visszavezetett – kifejezőerőbeli különbözősége az egzaktnak tűnő szakmabeli-laikus reflexiók frapáns összecsengése ellenére sem győz meg arról, hogy ennek oka a Penderecki-mű sokkírózó átélése. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy a kísérleti situáció egyszeri izgalma készítette a festőnövendéket a szokványostól eltérő képi megoldások keresésére.

A könyv legtanulságosabb fejezete a Vinkler Lászlóval lefolytatott kísérlet, melynek során a virtuóz technikai készségű és a zenében is járatos festő-professzor valóban létrehozott egy többféle hang-kép „műfordítást”. E processzus nyomon követése és az így született művek elemzése a gondolatgazdag írás legélevezetesebb fejezete.

T. Gy.

S. NAGY KATALIN: Adalékok a festészeti ízléshez (Festmény és nézője)
Népművelési Intézet, Bp. 1978. 136 l.

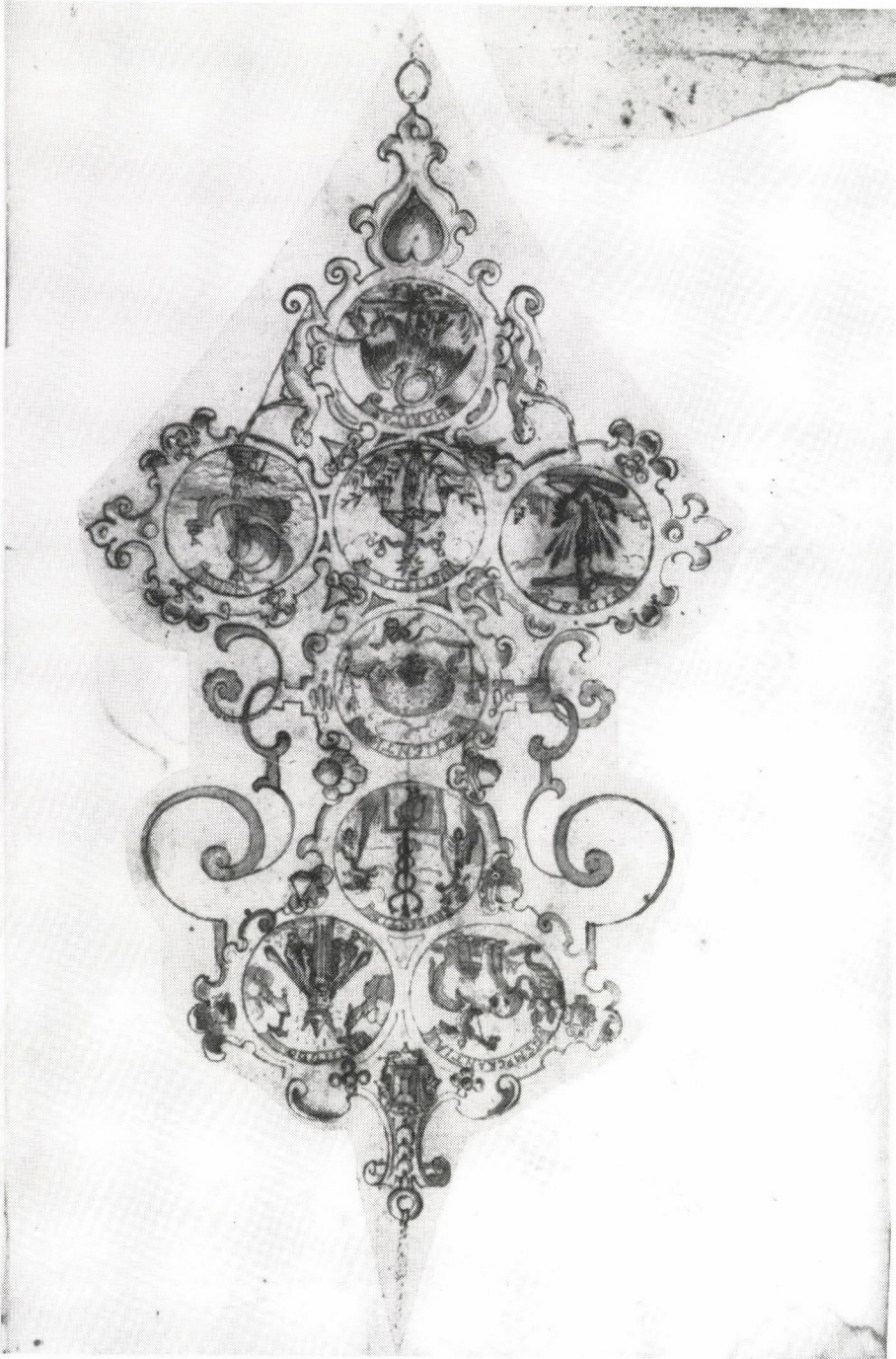
A szerző egy nagyobb képzőművészetszociológiai kutatás melléktermékeként Budapesten és Miskolcon Kísérleti Kiállításokat rendezett, melyeken különböző korszakokból reprezentatív, de lehetőség szerint kevésbé ismert festmények voltak láthatók, s kisebb múzeumlátogató csoportokat tesztelt. 25 csoportban 500 embert vizsgált meg – kontrollcsoportként olyanokat is, akik nem múzeumlátogatók. Kitalált egy dinamikus kérdéssorozatot, mely mintegy leképez egy lehetséges befogadási folyamatot a globális előzetes véleményről, az „első pillantás” előítéletétől a képpel való elmélyült foglalkozáson keresztül az esztétikai ítéletig. Ennek megfelelően először különböző festményeket „érthetőségi sorba” kellett rendezni, majd a vizsgált személyeknek a modern festészetről kellett a véleményüket

elmondani. Ez után arra kérték a csoportok tagjait, hogy különböző festményeknek adjanak címet. A következő lépés festmények összehasonlítása volt: csinálhatta-e ugyanaz a festő? Majd emlékezetből kellett a vizsgálat folyamán már megtekintett festményeket leírni. E feladatot meghatározott képekkel kapcsolatos irodalmi és zenei képzettársításokra vonatkozó kérdés követte, majd ez után a vizsgálat magasabb szinten ismételte meg az első két kérdést. Egészen egyszerűen bizonyos képekről a nézők véleményét kérték (az itt szereplő három festmény közül kettő az első kérdésben szereplő hét kép között is szerepelt), s véleményt kértek három festőről is (Munkácsyról, Csontváryról és Vasarelyről), illetve három stílusirányzatról (a reneszánszról, az impresszionizmusról és a szürrealizmusról).

Mint látható, a szerző vizsgálata egyszerre szociológiai felmérés és pedagógiai kísérlet. Ami az el- sőt illeti, a vizsgálódás középpontjában a modern festészet befogadása, a modern képek érthetősége vagy érthetlensége állt. Ami a másodikat illeti, a szerző azt a gyanúját próbálta meg kísérletileg igazolni, hogy a „nem értem” ítélete voltaképpen hártó mechanizmus, defenzív előítélet, amelyet a foglalkozás és foglalkoztatás szelíd készítése felbomlaszt. S. Nagy Katalin „vizuális próbáját” sikeresnek tekinti, a tesztsorozat folyamán meglepően modern, absztrakt, nonfiguratív képekkel szemben mutatkozott megértés, s a kezdetben leginkább elutasított Vajda-képről, mihelyt „feloldódik a görcs”, „közhelyek, sztereotípiák helyett valódi vélemények hangzanak el, amik gyökeresen elütnek a preferáláskor adott véleményektől” (128. l.). „A néző azt állítja, hogy nem érti a festményt. Ugyanakkor emlékezetből szinte pontosan rekonstruálja a látottakat és olyan címetek ad a képnek, ami megfelel a látottaknak, a kép témájának, tartalmának vagy éppen mondanivalójának, hangulati tartományainak.” (81. l.) Az idézett mondatok szenvedelmes kultúroptimizmusról tesznek tanúságot, s a kutatási zárójelentés e tekintetben vitáit.

A kutatás egzaktasága vagy legalábbis a kutatás egzakt leírása ugyanakkor nem erős oldala a szerzőnek. Ez részben a többször hangsúlyozott helyhiányra, a tanulmány részjelentés voltára stb. vezethető vissza, részben persze magából a tárgyból adódik. Hiszen a tárgy az individuális befogadás, pontosabban a befogadás individualizálódása, a sematikus befogadás felbomlása. Nyilvánvaló, hogy szociológiai módszerekkel éppen azt lehet mérni, vizsgálni, amitől a tanulmány – magának a kísérletnek a folyamatában – a megszabadulást reméli. Ebből következik az említett módszertani tisztátalanság, a szociológiai tényfeltárás és a pedagógiai experimentum egybekeveredése. Ezzel nem is lenne semmi baj, ha biztosak lehetnének benne, hogy a szerző tisztában van e tényállással. Magyarán rokonszenves értékválasztásához, álláspontjához társul-e annyi ironia, hogy átlássa: a tény, amelyet feltárt, kísérletével preparálta is.

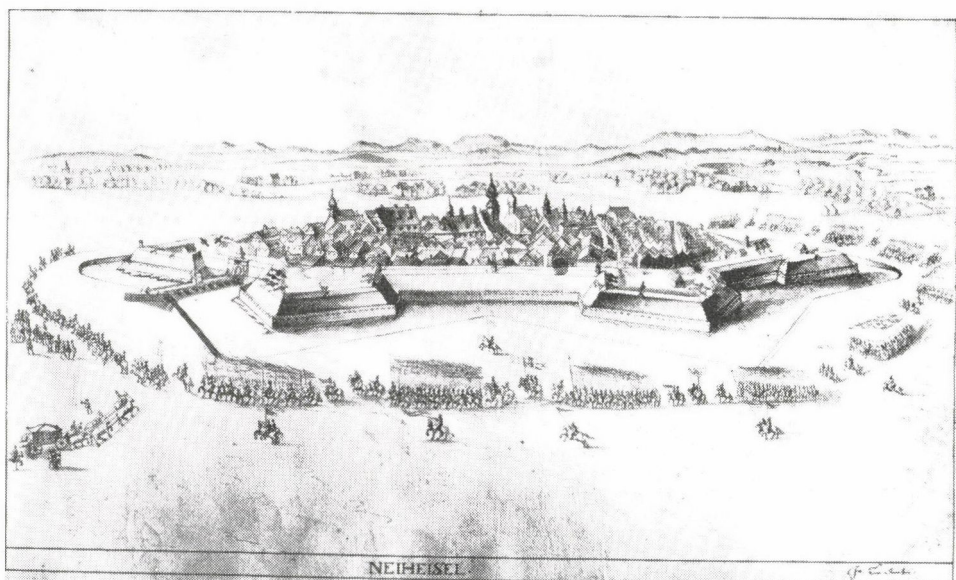
R. S.



1. Lackner Kristóf: Rajzvázlat az „Emblematischer Tugendspiegel” rézmetszetéhez, 1618. Lavírozott tollrajz. (Sopron, az evangélikus egyház gyűjteménye)



2. Blesch, Hans: Zsánerjelenet két katonával, 1613. Lavírozott tollrajz. (Egykor Lwow, Lubomirsky-gyűjtemény)



3. Ledentu, Johann: Érsekújvár látképe, 1641–42. Lavírozott tollrajz. (Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok)

3
Már az ősi Hova nemisége uala,
Tömbölyvany uala, hogy el törtém uala,
Haxom Lakatokat: col Sallatarnuála.

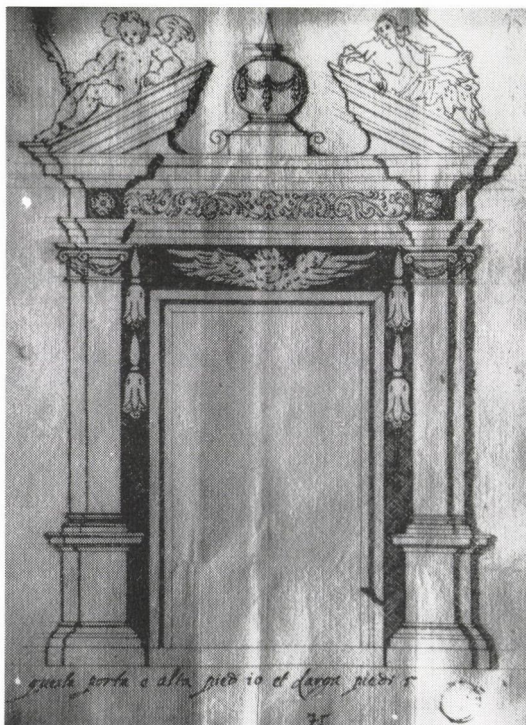


4. Wathay Ferenc: A temesvári pasa
börtönében, 1605–6. Tollrajz, vízfest-
mény. (MTA Kézirattár)

6. Ismeretlen magyarországi mester:
Óvár látképe, 1660–70-es évek. Lavírozott
tollrajz. (MNM Történelmi Képcsarnok)



5. Ismeretlen olasz mester: Kaputerv
nagyzsombati templomhoz, 1638. Tollrajz.
(Esztergom, Prímási Levéltár)

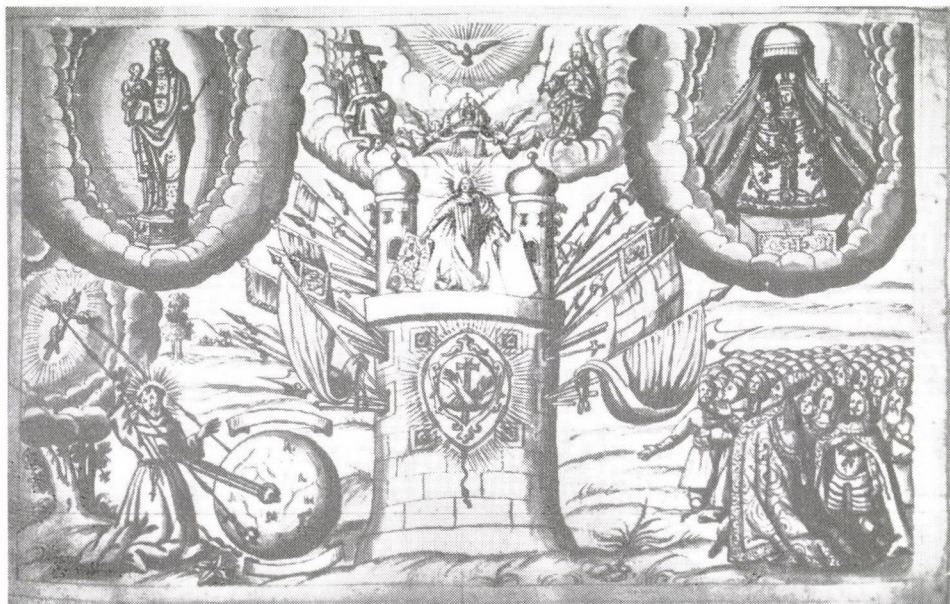


7. Ismeretlen magyarországi mester:
Saskő látképe, 1660–70-es évek. Lavírozott
tollrajz. (MNM Történelmi Képcsarnok)





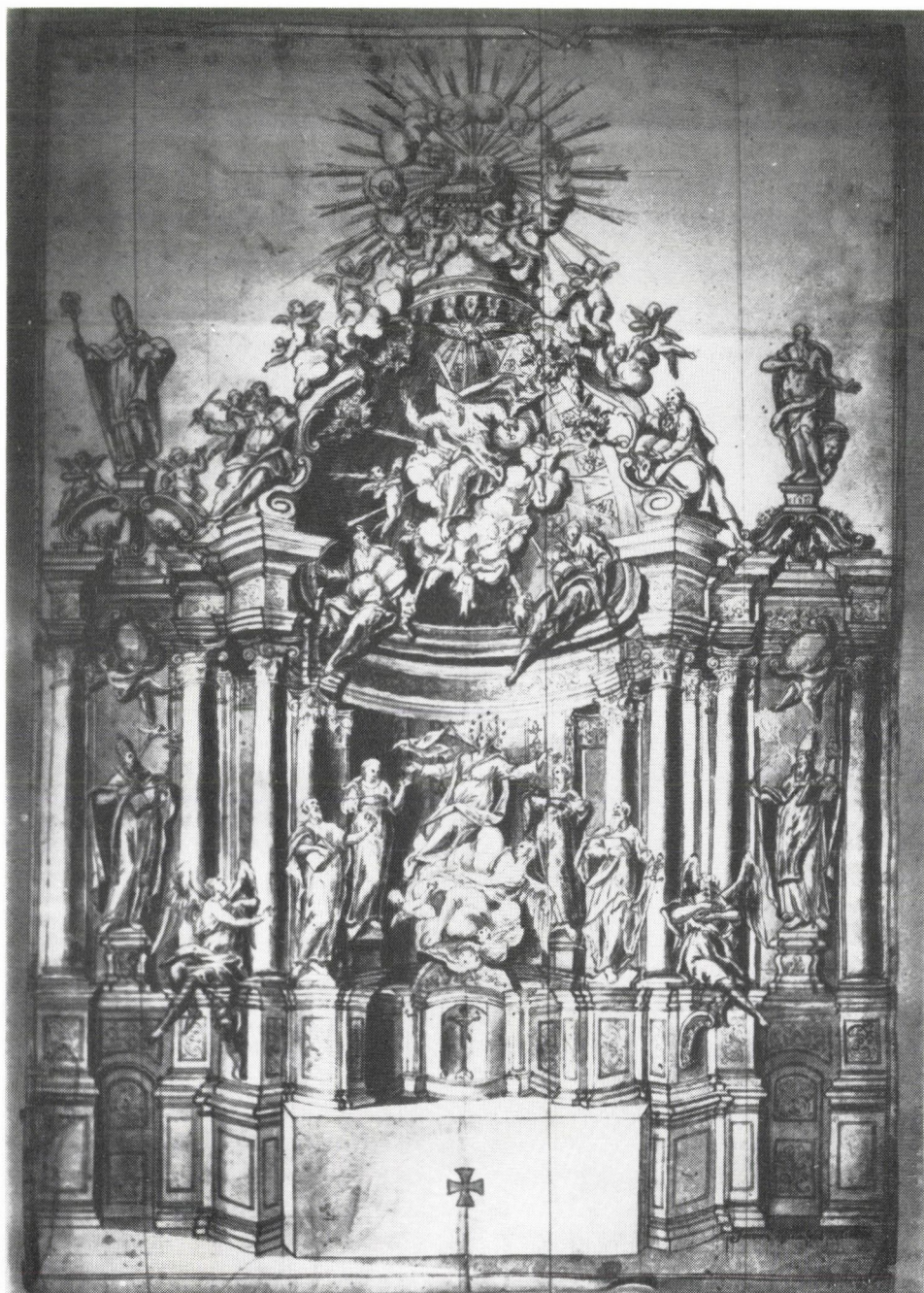
8. Ismeretlen erdélyi mester: Erdélyi kálvinista diák, 17. sz. vége – 18. sz. eleje. Gouache. (OSZK Kézirattár)



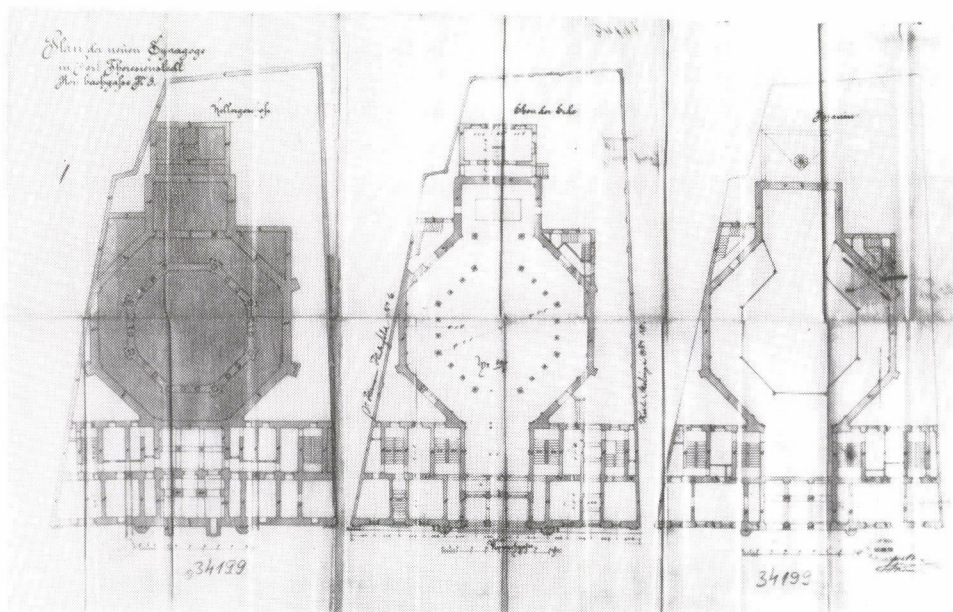
9. A magyarországi ferences rendtartomány (Mariánusok) jelképes ábrázolása, 17. sz. vége. Lavírozott tollrajz. (Bratislava, Okresný archív)



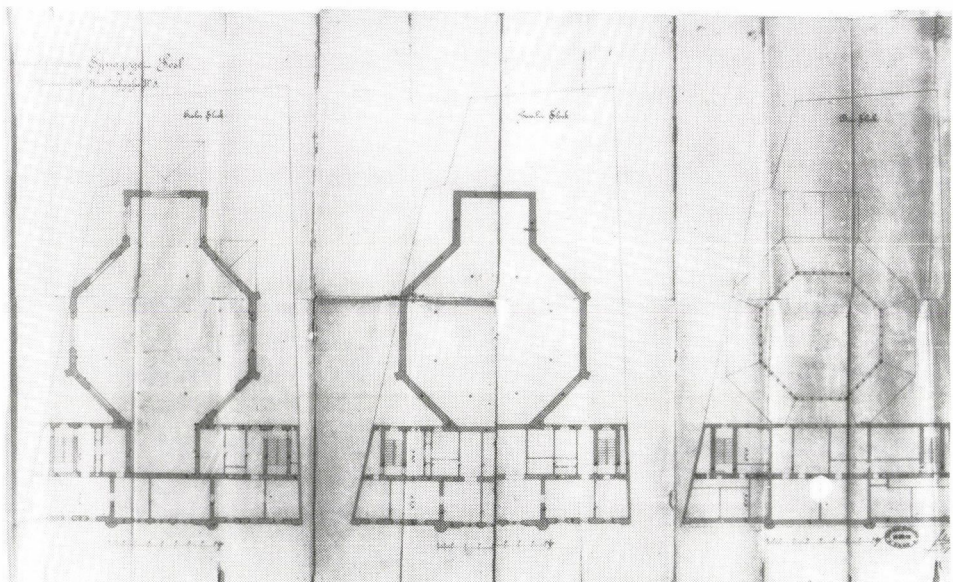
11. Schmidt, Anton: Selmecbányai diadalkapu terve I. Ferenc és Mária Terézia látogatására, 1751. Tollrajz, vízfestmény. (Banska Štiavnica, Banské múzeum)



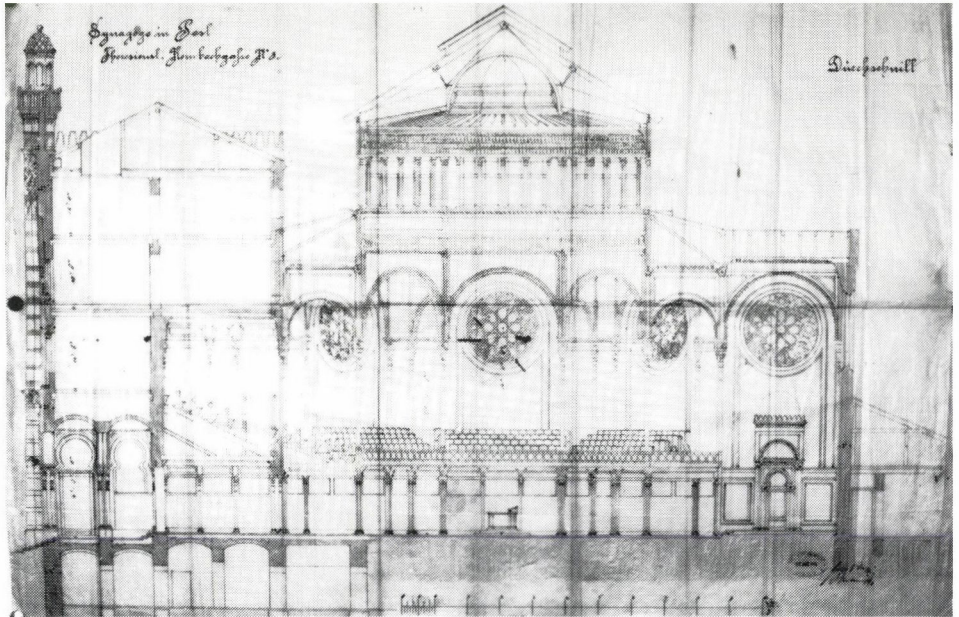
10. Güntzel, Johann: Főoltárterv a jászói (?) premontrei templomhoz. 1724. Lavírozott tollrajz. (Bratislava, Štátny Ústredný archív)



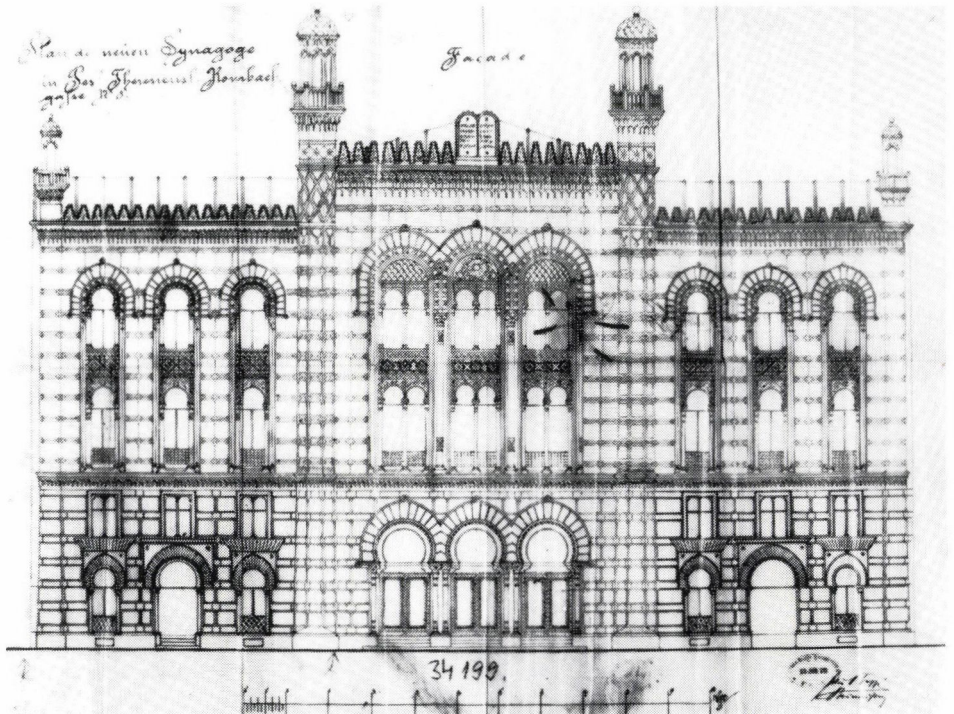
12. A Rumbach utcai zsinagóga engedélyezési terve, 1870: a pince, a földszint és a mezzanin alaprajza



13. A Rumbach utcai zsinagóga engedélyezési terve, 1870: az I., a II. és a III. emelet alaprajza

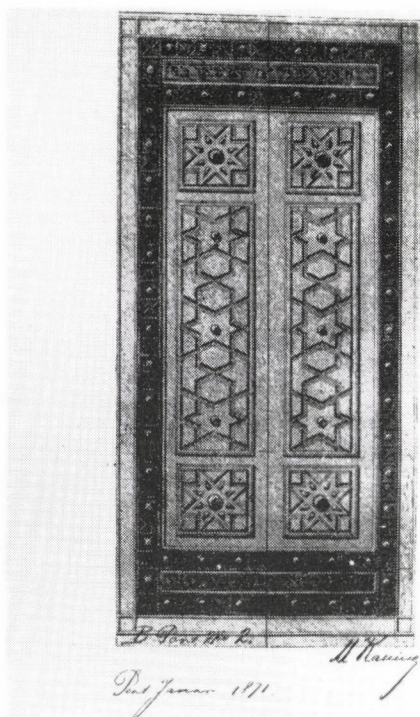


14. A Rumbach utcai zsinagóga engedélyezési terve, 1870: metszetrajz

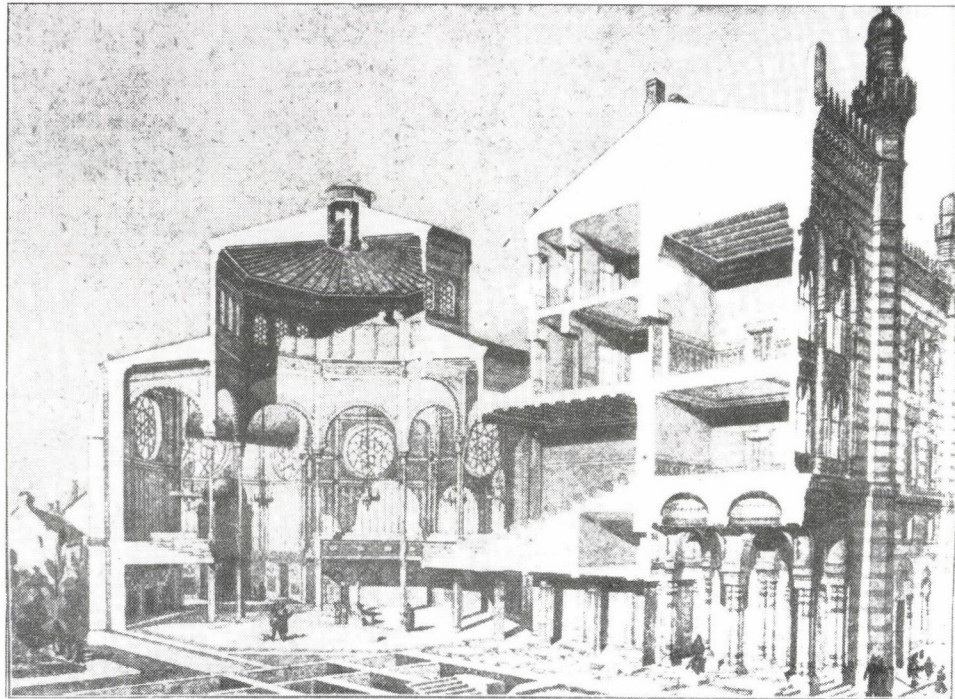


15. A Rumbach utcai zsinagóga engedélyezési terve, 1870: homlokzatrajz

16. Kallina Mór részletrajza a Rumbach utcai zsinagógához, 1871



17. A Rumbach utcai zsinagóga metszete, 1890





18. A Rumbach utcai zsinagóga főhomlokzata (1971. évi felv.)



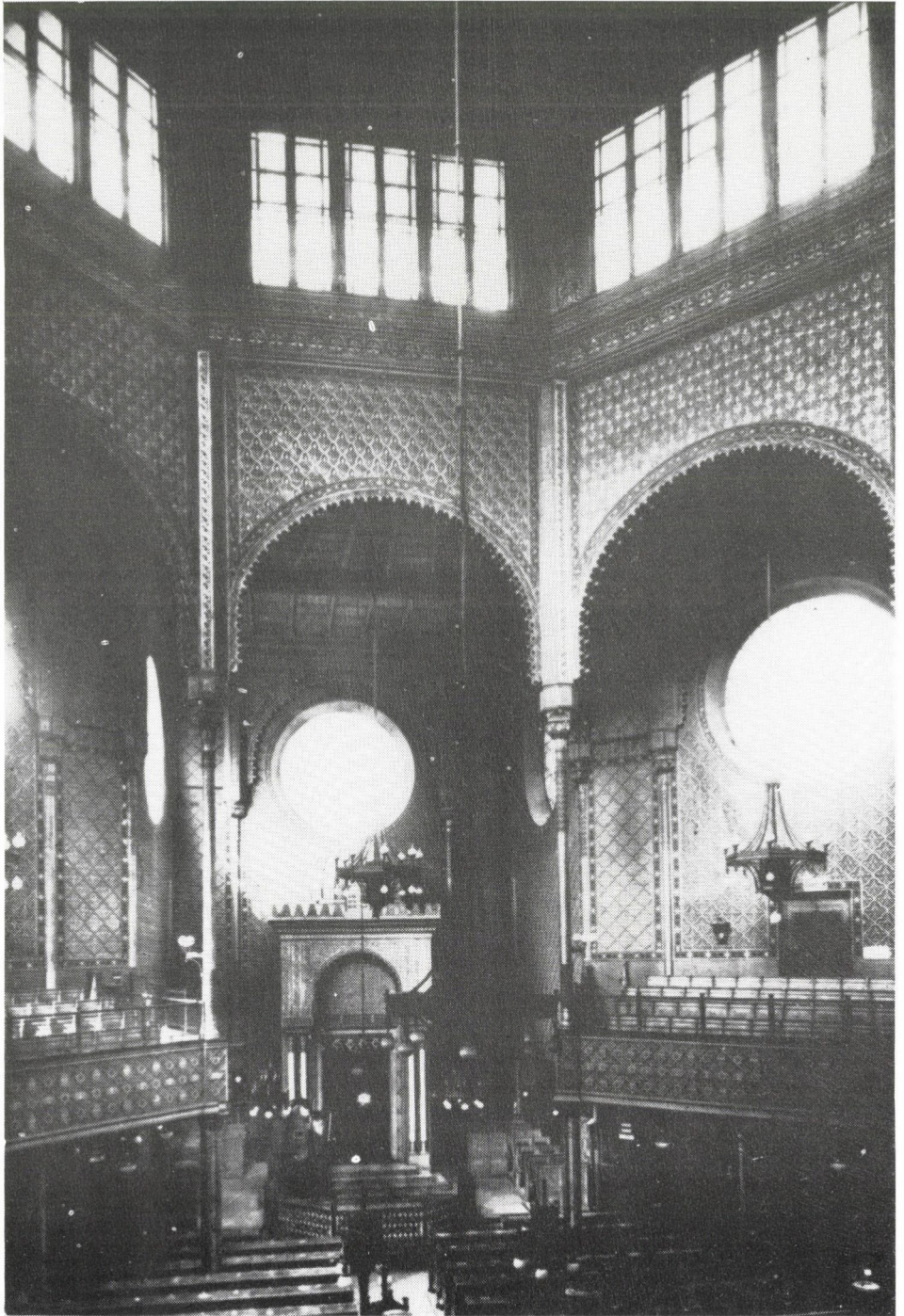
19. A Rumbach utcai zsinagóga főhomlokzatának részlete (1971. évi felv.)



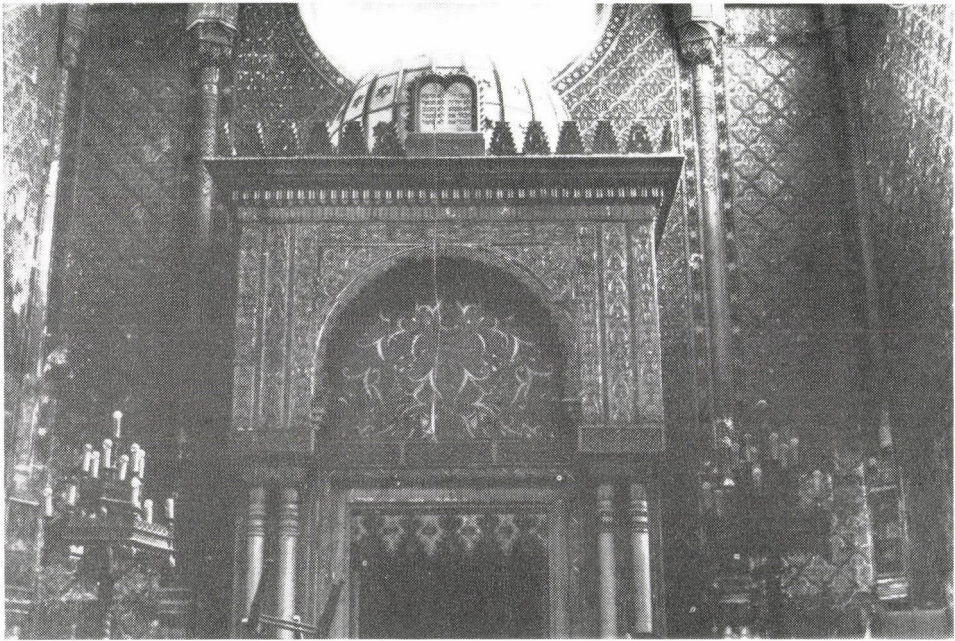
20. A Rumbach utcai zsinagóga főhomlokzatának részlete (1971. évi felv.)



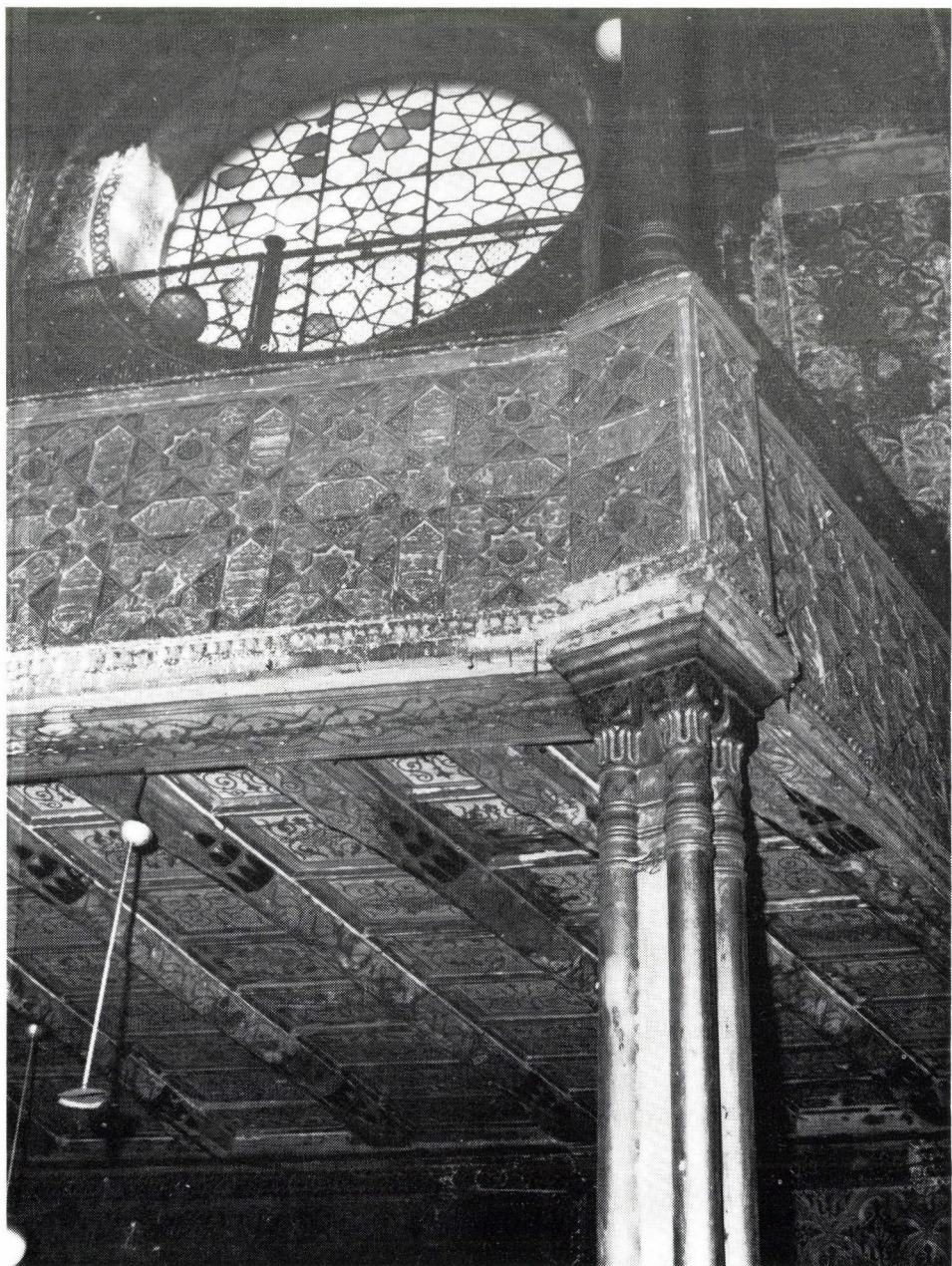
21. A Rumbach utcai zsinagóga belső nézete (Fotó Klösz György, 1895 k.)



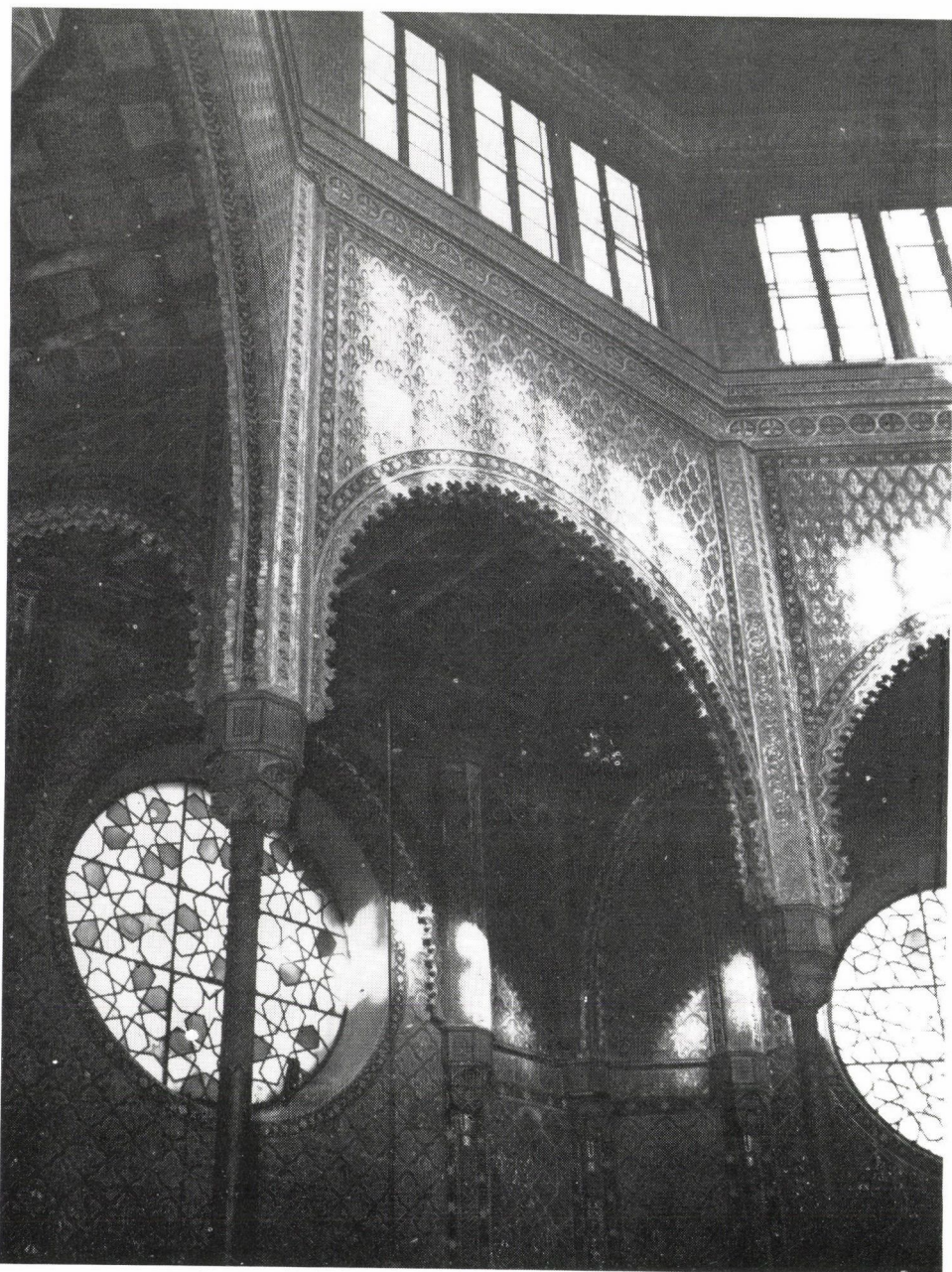
22. A Rumbach utcai zsinagóga belső nézete (1949. évi felv.)



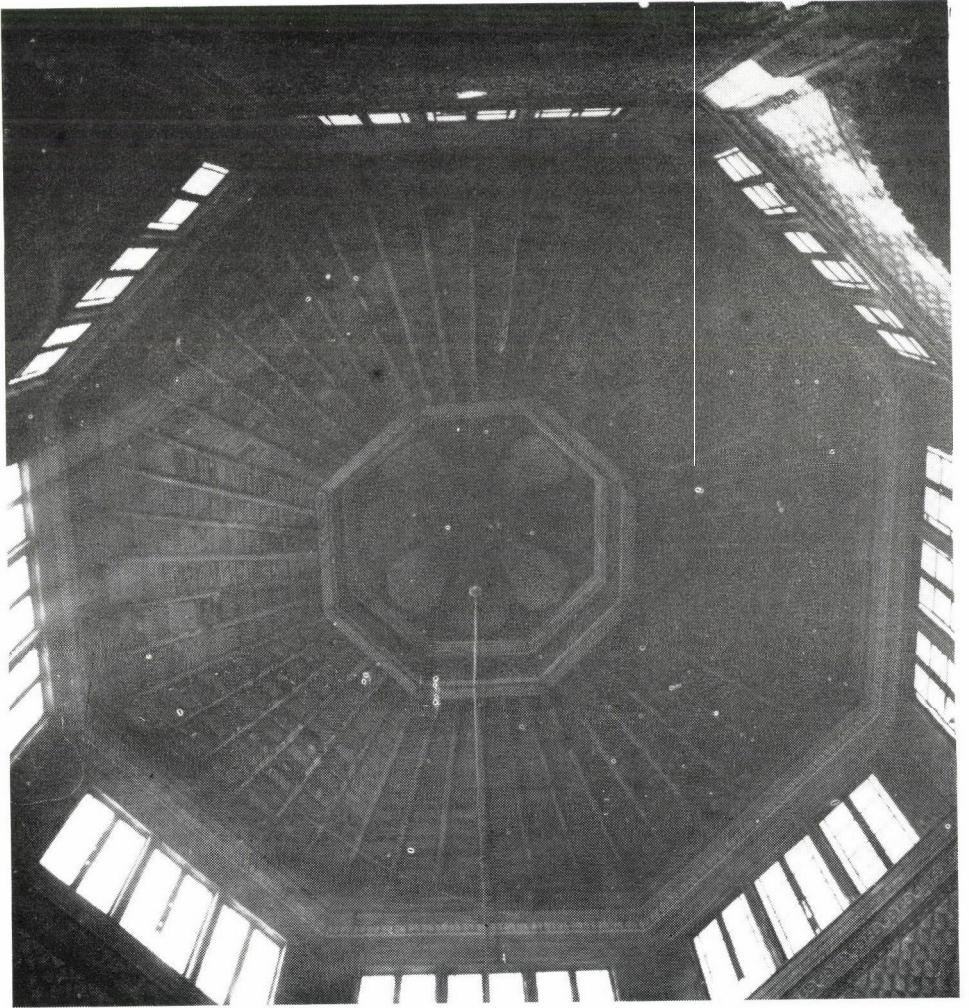
23. A Rumbach utcai zsinagóga frigyszekrénye (1974. évi felv.)



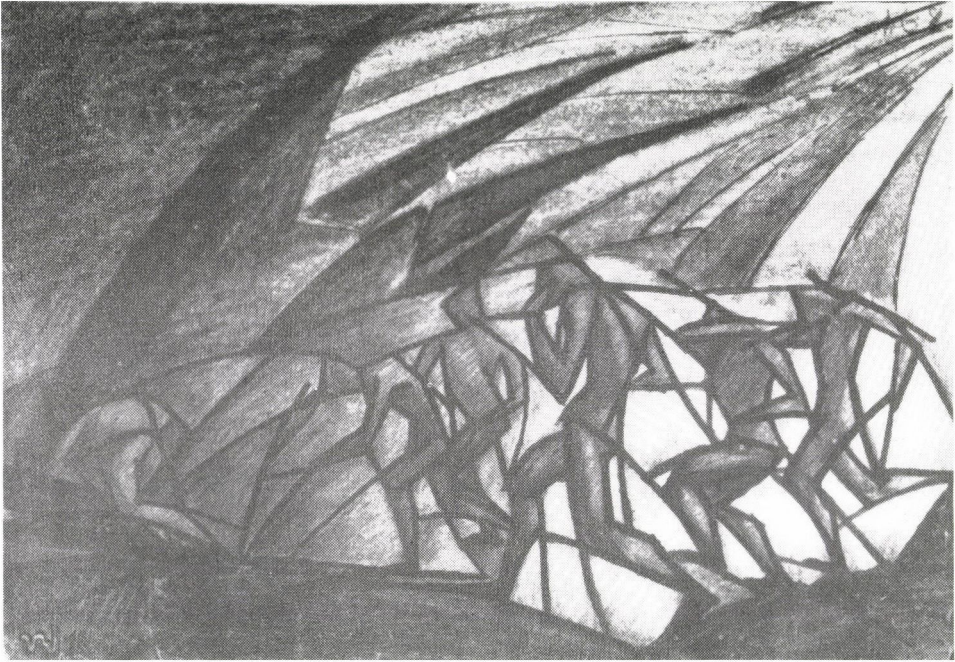
24. A Rumbach utcai zsinagóga karzatának részlete (1971. évi felv.)



25. A Rumbach utcai zsinagóga belső terének részlete (1971. évi felv.)



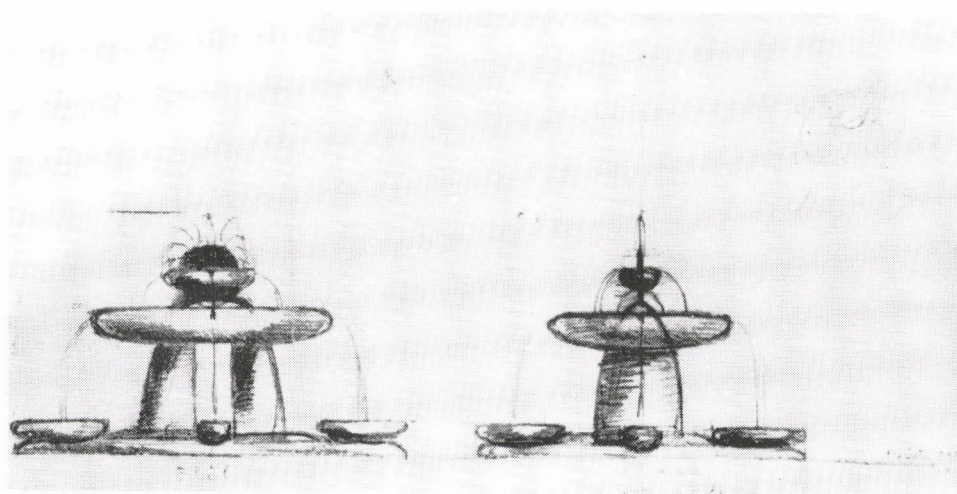
26. A Rumbach utcai zsinagóga kupolája alulról (1971. évi felv.)



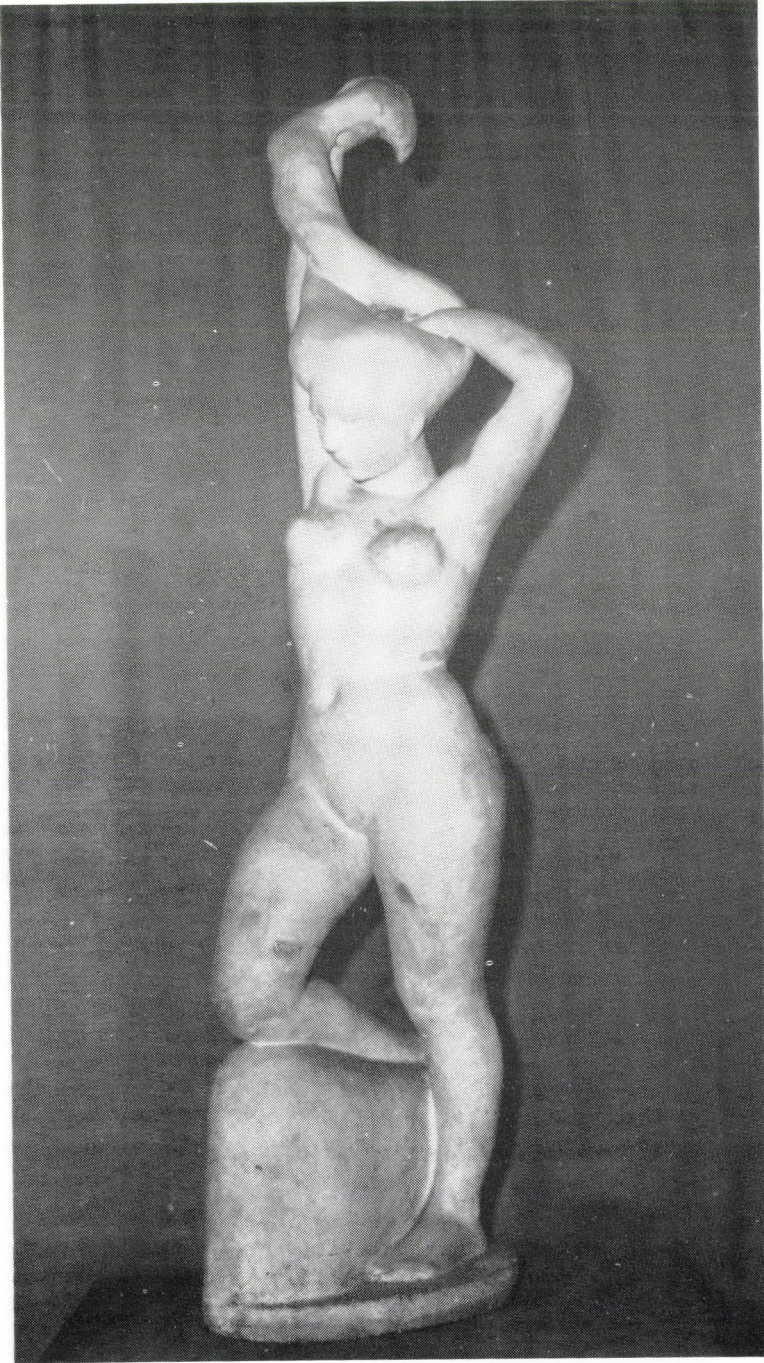
27. Beóthy István: Kubista tanulmány, ceruza, 1918.



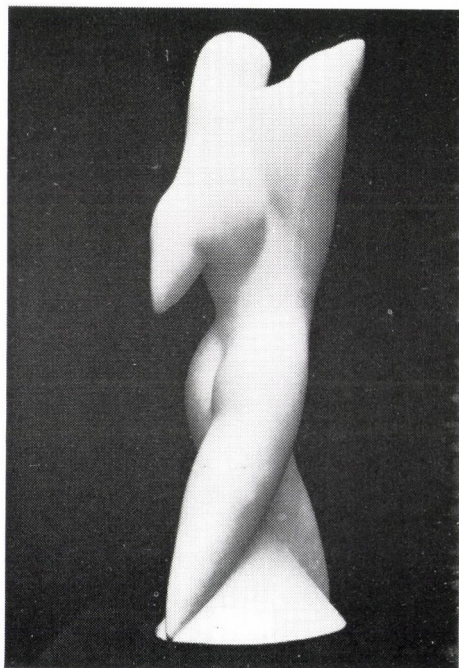
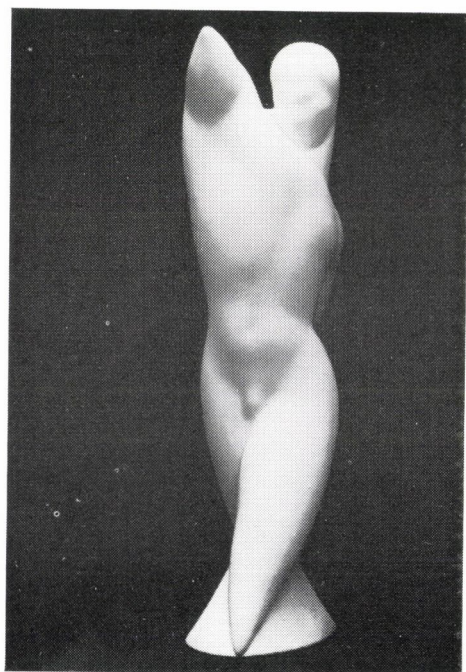
28. Beöthy István: Munkás, ceruza, tus, 1919.



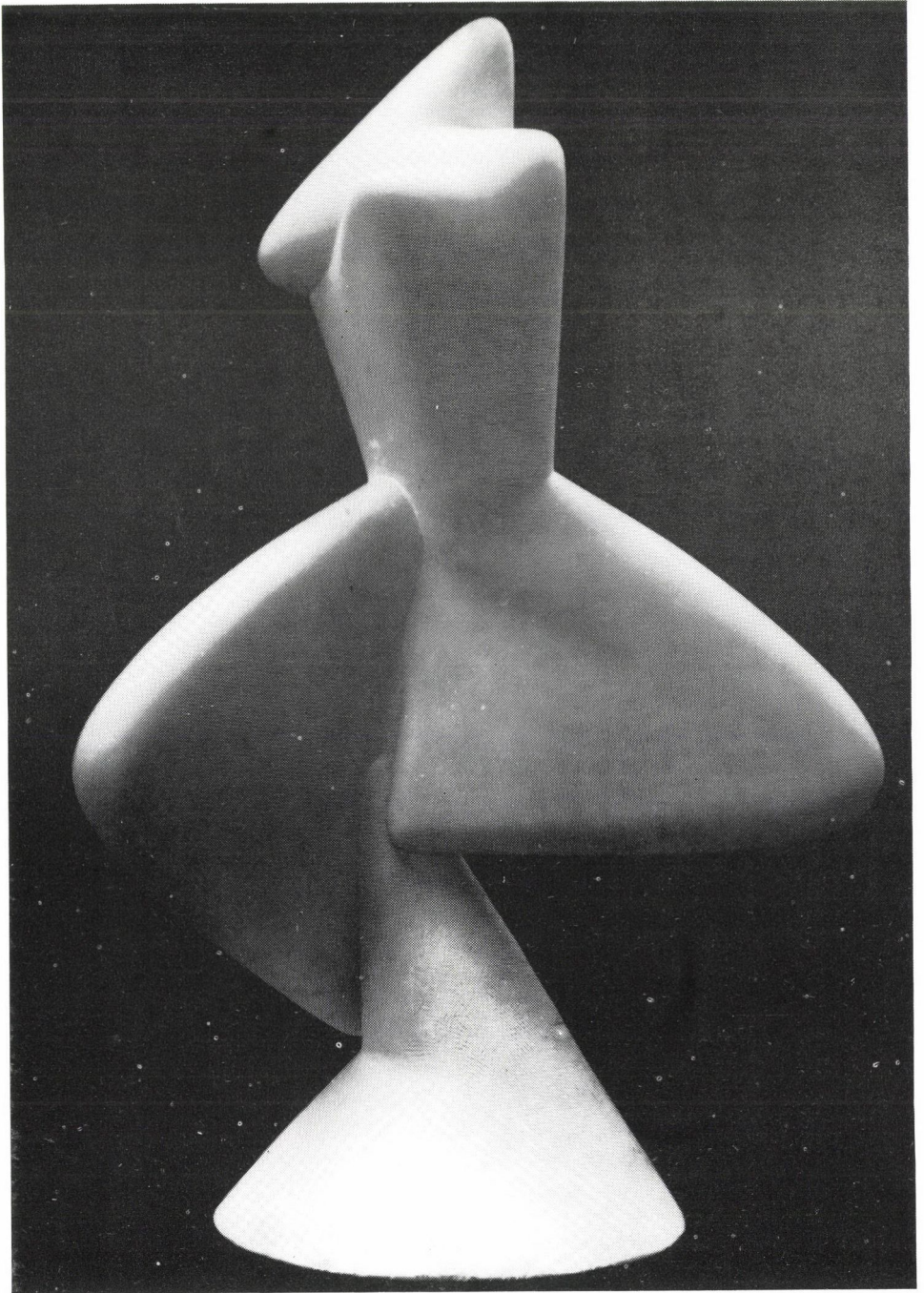
29. Beöthy István: Szökőkút terv, ceruza, 1918–1919.



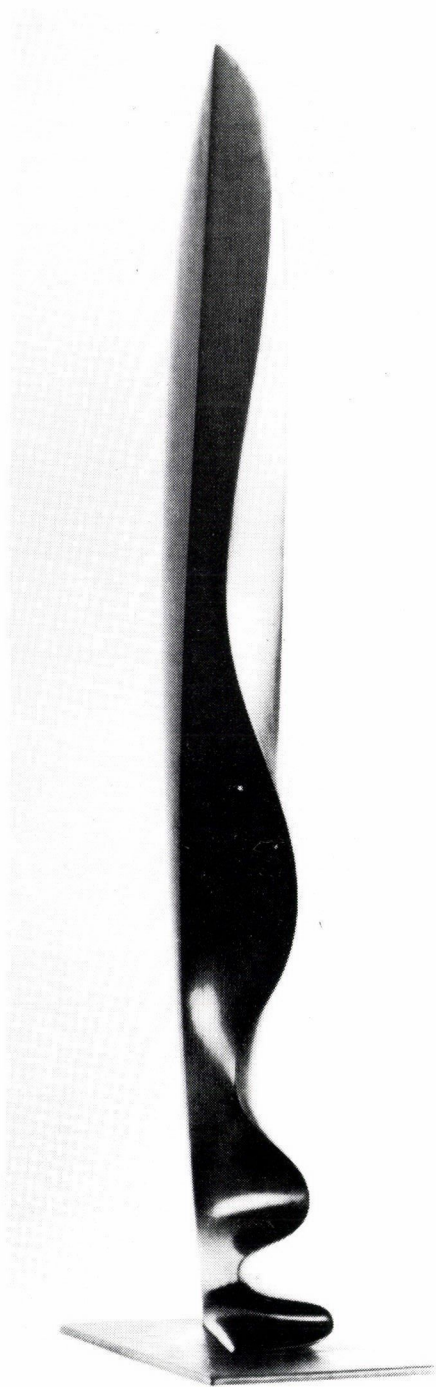
30. Beöthy István: Fésülködő nő, gipsz, 1923.



31–32. Beöthy István: Action directe, 1927. (Elő- és hátoldal.)



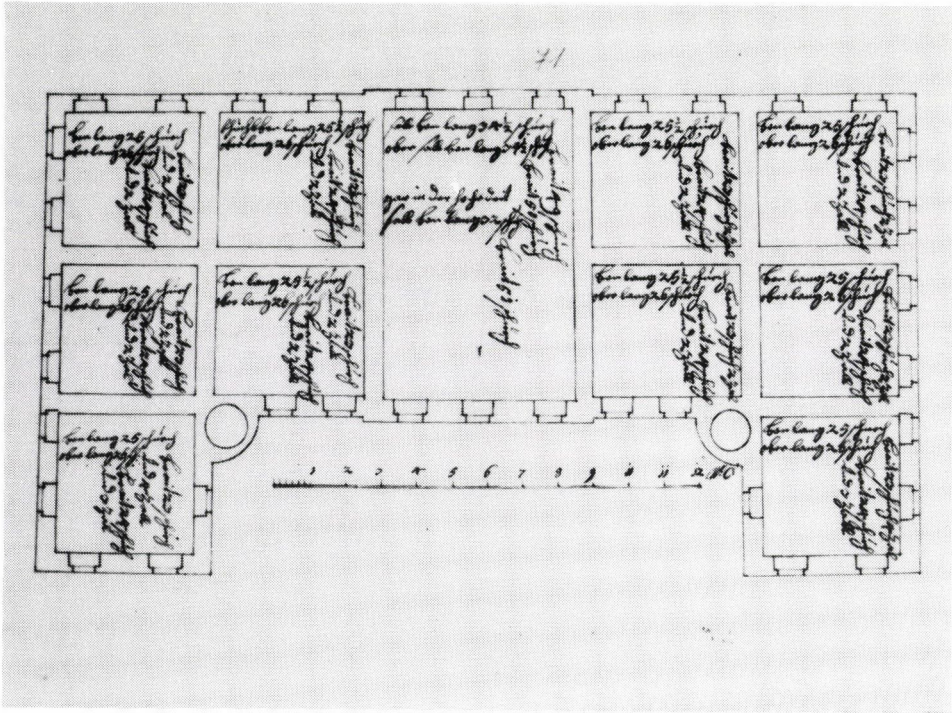
33. Beöthy István: Kozáktánc, 1930.



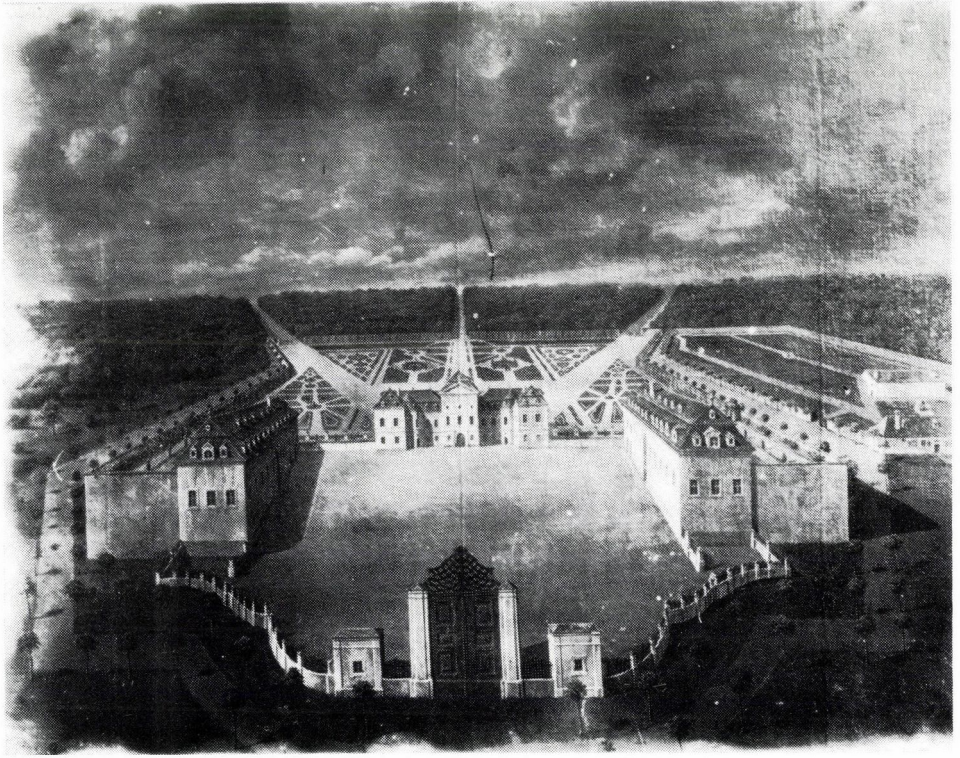
34. Beöthy István: Tér-idő, fa 1935.



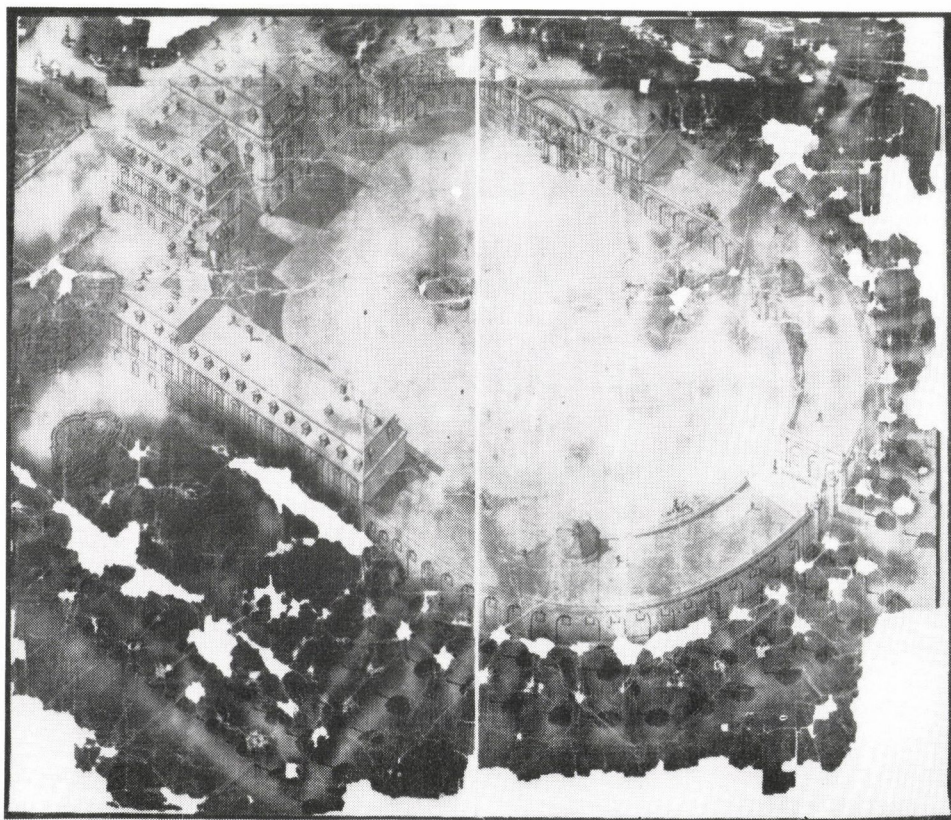
35. Beöthy István: A tenger, fa, 1934.



36. Mödlhammer, Simon: A süttöri (Eszterháza, Fertőd) Esterházy-kastély alaprajza, 1720–21. (O.L.)



37. Pesci, Bartolomeo Gaetano: A süttöri (Eszterháza, Fertőd) kastély látképe 1763 előtt. Olajfestmény, egykor az eszterházaai kastélyban.



38. Vezérterv az eszterházi kastély átalakításához és bővítéséhez, 1763. (O.L.)



39. Landerer, Franz: Eszterháza kastélyának udvari nézete, rézmetszet, 1784.



40. Szále István: Királyok imádása. Kat. 1.



41. Szále István: Gálóczy Leopoldine. Kat. 2.



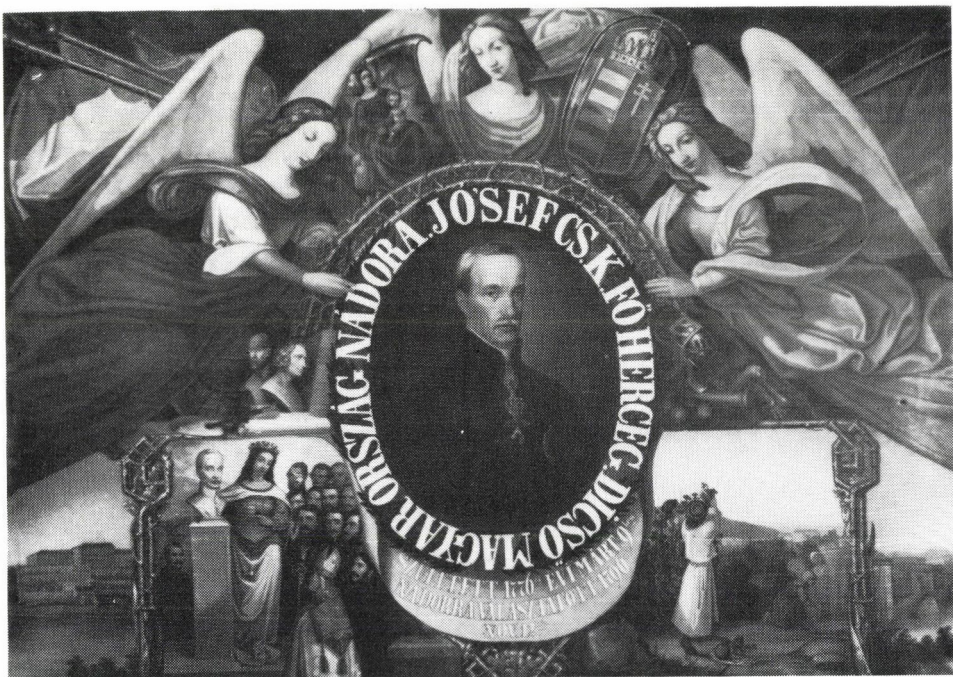
42. Szále István: Saját arcképe. Kat. 39.



43. Szále István: A művész felesége. Kat. 3.



44. Szüle István: Önarckép. Kat. 4.



45. Szále István: József nádor allegóriája. Kat. 12.



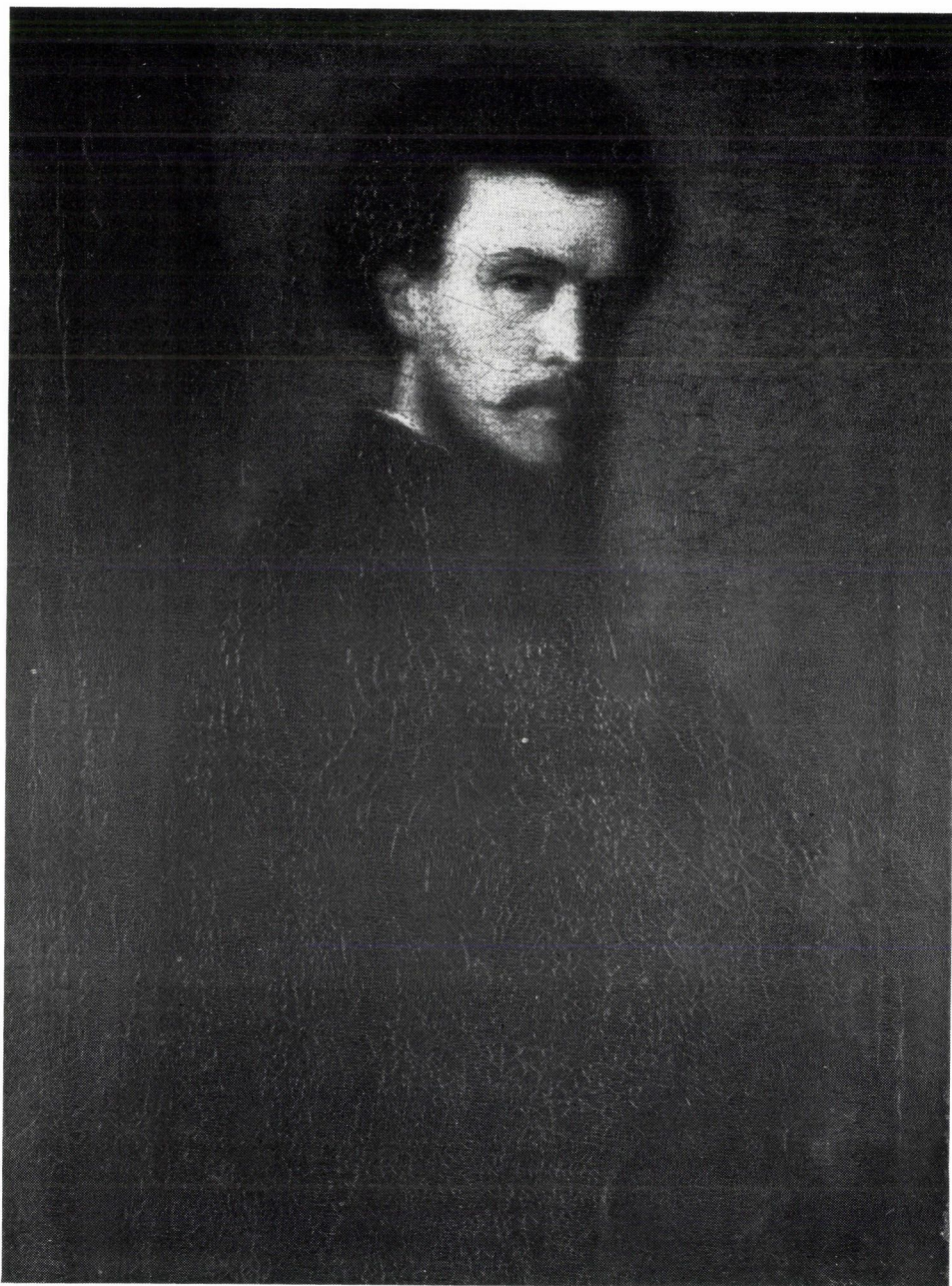
46. Szále István: Jókainé Laborfalvi Róza (?). Kat. 13.



47. Szále István: Érdekes olvasmány. Kat. 15.



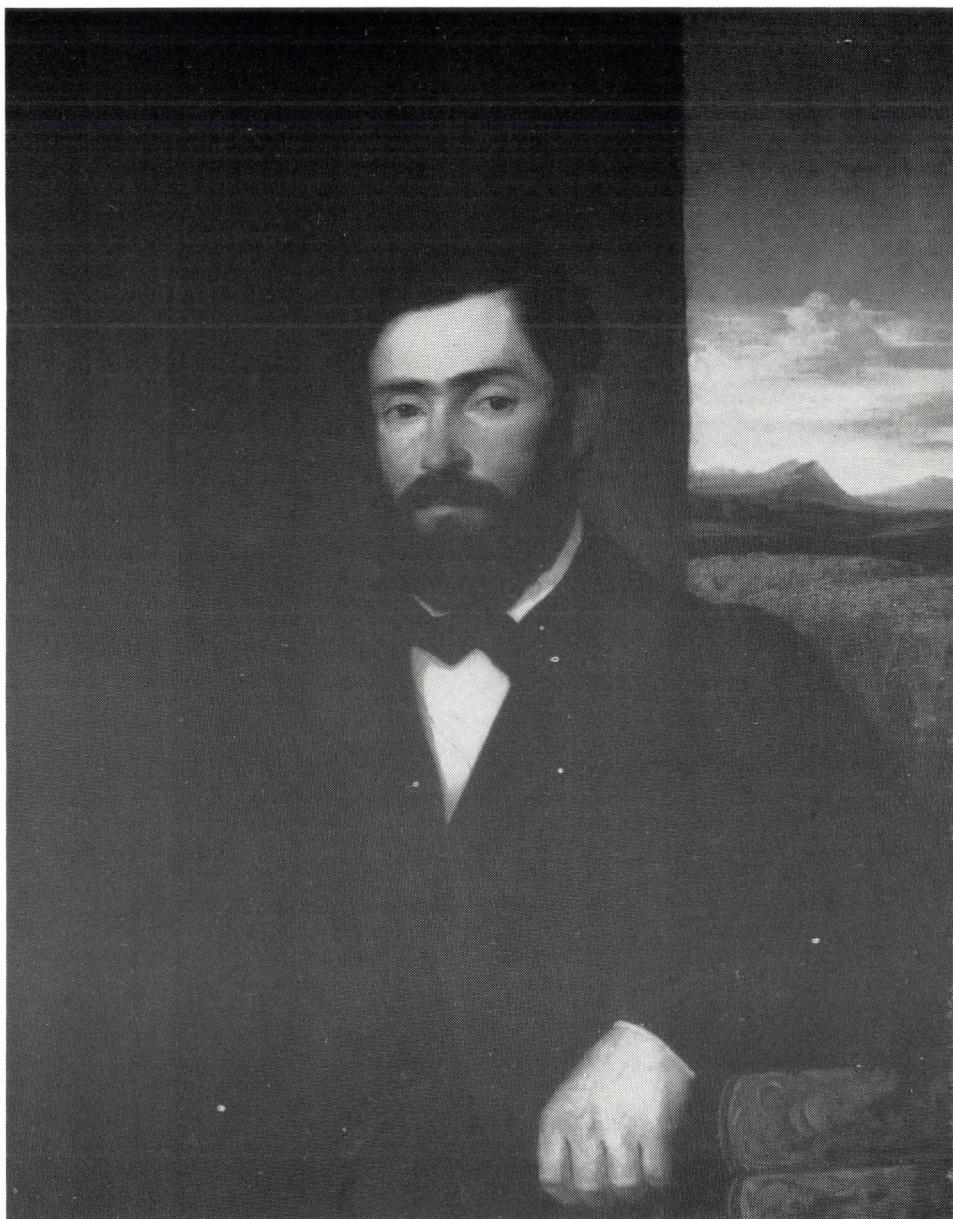
48. Szále István: Hohenauer Franciska arcképe. Kat. 21.



49. Szále István: Önarckép. Kat. 27.



50. Szále István: Szále Franciska. Kat. 28.



51. Szále István: Férfiképmás. Kat. 37.

