

EGY (HÁROM) CORVINA-SOROZATRÓL. PANTHEON, IMAGO ÉS IRISZ

Bajelhárító, ráolvasó bevezetőként – a Corvina felől is ritkulnak a régi jó, békebeli hírek – előre kell bocsátanom: habár jó néhány éves késéssel, üdvözölni szeretném és nem búcsúztatni a kiadó egyik sorozatát. Egyetlen sorozatot mondok, amivel, talán igazságtalanul, az olvasói szempontot helyezem a kiadói elébe. Az olvasó szemével nézve ugyanis a kiadó egyetlen zsebkönyvsorozatot indított útjára 1985-ben, jellegben hasonlót a *Művészet és Elmélet*hez, csak a kötetek szerényebb terjedelmében eltérő, tehát vegyes műfajú munkákat magyar és külföldi, többnyire márkás szerzőktől, képzőművészetről és környékéről. Egyszer majd megtudjuk, miért, az egyből a születés pillanatában három lett, és a keresztségben az első az ünnepélyes *Pantheon*, a második a nagy komoly *Imago*, a harmadik pedig a mesehangulatú *Irisz* nevet kapta. Profilkülönbőségük csak halványan körvonalazódik, de annyit tényleg látni, hogy a *Pantheon* gerincét a művész- és műmonográfiák, az *Imagó*t a teoretikus munkák alkotják, míg az *Irisz* olyan szélesre tárja kapuit, hogy még a képzőművészettel csak periferiálisan érintkező tárgykörök is beférjenek rajta. Vélhetnénk, ahol sorozat van, ott sorozatszerkesztőnek is lennie kell, a tények azonban cáfolják az evidensnek tűnő következtetést. Magát megnevező sorozatszerkesztője csak az *Imagónak* van Németh Lajos személyében, a *Pantheon* és az *Irisz* terve kiletűket felfedni nem kívánó szerkesztők műhelyében ölt alakot. Nekik szóló gratulációmata jobb híján a pusztába kiáltom, egyben bizatom őket, bátran lépjenek az úgyszem túl széles nyilvánosság elé.

Az egyes írásokat papírkímélésből és nem más okból mellőző ismertetést hadd kezdjem annak a műfajnak a sorozaton belül egyetlen képviselőjével, amelyet a specialisták a maguk szórakoztatására és kollégáik bosszantására különösen kedvtelve művelnek: a mestermeghatározó tanulmányokra gondolok, esetünkben Millard Meiss nagy hagyományú témához kapcsolódó attribúciós kísérletére. Képzavarosan szólva: aki GIOTTO ÉS ASSISI-jét kézbe

veszi, az egyszeriben a művészettörténet homéroszi kérdésének mély vizében találja magát. Az amerikai kutató pengeéles megfigyelésekkel, lehengerlő érveléssel vitatja el Giottótól a SZENT FERENC LEGENDÁJA freskóciklust, és tulajdonítja másrésről az ő kezének a felső templom két Izsák-jelenetét. Elegánsa az argumentációt többek közt annak érzékeltetése teszi, hogy a legendát Giottónak meghagyó, szinte kizárólag olasz szakemberekből álló ellentábornak még ezek után is épp elég muníciója maradt az ellentámadáshoz. Biztos csak annyi, hogy az Assisi-kérdéssel – bár a győzelem reménye nélkül – megvívni a jövőben is olyan próbatétel, amely nélkül nincs bebecsátás a trecentokutatók szűk kasztjába.

A *naumburgi dóm* nyugati kórusának nevezetes *donátorfigurái* nem kevesebb titok övezi, mint a San Francesco falképeit. Ám itt a természetes – az írott források hiányából származó – homály mellett még mesterséges ködről is gondoskodtak a sötétséget támasztani leghivatottabbak. Így történt, hogy Ekkehard, Uta és társaik (pedig ők igazán joggal nyilvánították volna magukat uncsuldignak Nürnbergben) mint a germán fajnak a germán géniuszt által kőbe faragott megtestesítői előbb a nacionalizmus, majd a nácizmus oldalán találták magukat. A sötétségből maradhatott még mutatóba a hetvenes évekre is, ha Willibard Sauerländer meglehetősen nyomtatékkal látta szükségesnek felidézni a XIII. század közepi szoborciklus szerencsétlen fortuna criticáját. Ő mindenesetre visszaviszi a szépséges Utát a már elég sok huncutságot, de legalább a fajleméletet még nem ismerő középkori Európába. Tudomást szerzünk a szobrok megrendelésének prózai körülményeiről: a naumburgi dómkáptalan védte velük kiváltságait Zeitz városával szemben. Fény vetül a sokáig eltagadott francia kapcsolatra, a reimsi műhely gyakorolta hatásra, a legérdekesebb fejezetben pedig arról olvashatunk, hogy a szoboregyüttes figurái egy Fejedelmek tüköre szerepeit játsszák el, a lovagi illemkódex megkívánta pózokban és mimikával sorakoznak a kórus fala előtt.

Az egyetlen mű mikrokozmoszába bevilágító írások közül Hans Beltingé Bellini 1470 körül festett PIETÁ-jával foglalkozik. Megfigyelési az autonóm, vagyis a kultusztól függetlenedő műgyűjteményi kép születésének körül-

ményeire vonatkoznak. Az egyik körülmény: az ikon több évszázados hagyománya Velencében; Bellini, amikor ékesszóló elbeszéléssé, Alberti-féle „istoriá”-vá alakítja a PIETÀ-t, a közzelnevezeti beállításban tovább őrzi az ikontradíciót. A másik és a reneszánsz helyes értékelése szempontjából még fontosabb körülmény az a versenyhelyzet, rivalizálástól szikrázó atmoszféra, amelyben az új képtípus színre lép. Belting könyve, kissé akadémikus előadásmódja ellenére, sokat megéreztet abból a légkörből, amelyben a mai értelemben vett művészeti élet kellékei nélkül élt a művész. A tanulmányban szereplő avantgarde mesterek, Mantegna, Bellini és Antonello da Messina művei nem egyszerűen hatottak egymásra, hanem mint manifesztumok, ars poeticák, kihívások és válaszok a kihívásokra feleltek egymással. Példákon látjuk, ahogy a festő ambíciója az égig nőtt: felülmúlni az ókori mintákat, túlhaladni a közvetlen elődökön, főlébe kerekedni a kortársaknak, plasztikusabban festeni, mint ahogy a szobrász farag, és beszédesebben szólni, mint a költő teszi, mindezt a célt egyszerre maguk elé tűzni nem sokallották. A műhelygyakorlatban így kaptak értelmet azok a művészeti ágak rangsorolásáról folytatott viták („paragoné”-k), amelyek az esztétikai gondolkodás fejlődéséhez valóban vajmi kevéssel járultak hozzá.

Pieter Brueghelnek nem volt hazájában egyenrangú vetélytársa, amikor a KERESZTELŐ SZENT JÁNOS PRÉDIKÁCIÓJÁT festette. A Szépművészeti Múzeumban őrzött képének csak szűk értelemben vett ikonográfiai előzményei vannak, de nincs előzménye sem a színpadi rendezettség árnya nélkül színre vitt tömegjelenetnek, sem a nézőközelpbe hozott erdőbelsőnek, amivel Brueghel először töri meg a panorámatáj manierista konvencióját. A festmény elemzéséhez a Corvinának nem kisebb tekintélyt sikerült megnyernie, mint Jan Białostockit (szomorú, hogy a nagyszerű tudós korai halála miatt ilyesmire többé nem lesz lehetőség), aki előjáróban megígéri: „szigorúan ragaszkodom a tényekhez, hogy elkerüljem a megalapozatlan vélekedéseket és hipotéziseket”. Az ígérethez híven több bizonyíthatatlan portréazonosítást is elvet, annál határozottabban érvel a téma különös időszerűsége mellett. A kép dátuma, 1566 ugyanis a katolikus- és spanyolellenes mozgalom jeles esztendeje, amelynek

gyakori eseménye, a városon kívül tartott „bozótprédikáció” Szent János prédikációjának protestáns reinkarnációja. Az újtestamentumi epizód klasszikus megfogalmazása a németalföldi festészetben – a stilizáltság szintjéről az intenzív jelenvalóság szintjére emelése – akkorra esett tehát, amikor értő befogadásához a legjobbak voltak a feltételek.

A fenti kettőhöz hasonlóan kulcsmű Vermeer allegorikus képe, A FESTŐMŰVÉSZET is. A bécsi képtár festményéről írt könyv szerzője, Fogarassy Miklós nem „céhbeli”, a művészettörténet területén tudommal ez egyetlen munkája. Helyénvaló azonban, ha ezen információ nyomán netán feltámadó sznobériánkon úrrá leszünk. Ez a könyv a beleérző – ami valami egészen más, mint a belemagyarázó – műelemzés kivételesen szép példája, egy remekmű szelíd, kitarító faggatása abból a rokonszenves alapállásból, amikor nem azzal a témával foglalkozik valaki, amellyel érdemes, hanem amelynek ellenállhatatlanul a vonzásába került. Fogarassy célkitűzése szinte misztikusnak tűnik: „*analóg szellemi és lelkiállapot birtokába jutni, mint amikor a festő festette a képet*”. Ha ennek a célnak az elérését objektíven igazolni képtelenség is, a kívánt szellemi és lelkiállapot birtokbavételének illúzióját hihetően sikerült felkelteni, ennek eszközként pedig olyan csiszolt, árnyalatgazdag, a gondolatok készítésének könnyedén engedelmességet értekező prózát használ, amelyet céhbeliék és céhen kívüliek egyaránt csak kevesen.

„Az elidegenedés mint művészi probléma”, középpontban Manet 1869-ben készült REGGELI A MŰTEREMBE című festményével – ez a tárgya Werner Hofmann tanulmányának, amelynek Pantheon-beli megjelenését mindössze két év választja el az 1985-ös német kiadástól. A cselekmény elsoványodása, az „egyedül-lét peremélményének” kifejezése, az emberalak csendéleti elemmé válása, a montázszerű komponálás persze nem először itt tárgyalt kérdései az immár másfél évszázados modern művészetnek. Újabb és újabb felvetésének azonban nem utolsósorban így, egy reprezentatív alkotás erőterén belül folytatva a vizsgálódást, a lényegét az árnyalatokban keresve, van értelme. Elnagvultnak a fejtegetésből csak azt a részt érzem, amely a „*profanizált ikon*” XVI–XVII. századi ősei után kutat. Mert lehet ugyan egy Terborch-életképben hatásos pél-

dát találni „*az önmagába forduló elmélázásra*”, de nem illik figyelmen kívül hagyni, hogy ott éppen a szerelmi bánat toposztémájáról, nem pedig az emberi kapcsolatok kiürülésének képi megjelenítéséről van szó. Ugyanígy fel-színés analógia a REGGELI A MŰTEREMBEN kapcsán Cornelisz Anthonisz 1533-ban festett csoportképére hivatkozni, amely sokkal inkább egy formáját kereső műfaj vajúdo állapota-ról, az egyedi portrék még mechanikus összeadásának stádiumáról vall, semmint lépésről „*az odafordulástól az elforduláshoz*”, vagyis „*a széttartó emberi testtartások és tekintetek kapcsolat nélküli egymásmellettiségéhez*”. Azt már inkább el tudom képzelni, hogy Pieter Aertsen PIACI JELENET-e valóban hatott a REGGELI kompozíciójára, de eredeti jelentésétől függetlenül, „*mint egy bizonyos csoportosítás szerint elrendezett színekkel borított sík felület*” (Maurice Denis-től idézi más összefüggésben W. Hofmann). Azzal a ritka esettel állunk szemben, amikor az ikonológiai szempont nagyobb figyelemben részesül a XIX. századi, mint a XVI. vagy XVII. századi mű elemzésénél.

Marcel Duchamp NAGY ÜVEG-éről (eredeti címén: AGGLEGÉNYEI VETKÖZTETIK A MENYASSZONYT) ezoterikus kommentárok egész sora látott napvilágot, mire Jean Clair (MARCEL DUCHAMP; AVAGY A NAGY FIKCIÓ) amúgy filológushoz illő módon elolvasta azt a szöveget, amelyet kellő érdeklődés esetén a többi interpretátor is elolvashatott volna. Ebben, tudniillik Pierre Cabanne egyik beszélgetésében Duchamp-nal, bár feledékenységéből torzított névváltozattal, de egyértelműen megjelöltetik a kétrészes üveg applikált, játékos gépimitáció irodalmi forrása: Gaston de Pawlowski 1912-ben kiadott tudományos-fantasztikus regénye, az UTAZÁS A NEGYEDIK DIMENZIÓ BIRÓDALMÁBAN. Jean Clair dolga ezek után sem volt könnyű, hiszen az értelmezést ki kellett terjesztenie a vadul fantáziálgató írásműre is, mindvégig összevetve azt Duchamp saját, nem kevésbé okkult följegyzéseivel. A legrafináltabb manierista allegóriánál is körmonfontabb jelentések szívós felfejtése után az egyik eredmény annak megállapítása, hogy Pawlowskival együtt Duchamp a futuristák hangos gépkultusza idején a természettudománnyal szemben nagy adag ironiával viseltetett. Arra szintén magyarázatot kapunk, hogy az 1912-ben megkezdett mű miért maradt félbe 1923-

ban: ekkorra „*a tudomány csodái előtti naiv vagy ironikus tisztelgés, a negyedik dimenzió létéről vagy hiábavalóságáról folyó társas és magányos elmélkedések kora lejárt*”.

Salvador Dali 1932-ben írt, de csak 1963-ban közzétett „*paranoiakritikai értelmezése*” – MILLET ANGELUSÁNAK TRAGIKUS MÍTOSZA – csak formálisan illeszkedik a műmonográfiák sorába. Ha szerzője nem Salvador Dali volna, akkor nyugodtan tarthatnánk a freudizmus paródiájának, így azonban használati utasítás a festő szürrealista technikájának értelmezéséhez, hihető vallomás a művész képzeletének működéséről. Ebben az öngerjesztésre bármikor sikerrel képes képzeletben Millet akkoriban agyonreprodukált alkonyi idillje „*eredendő tébolyító jelenségé*” lényegül át, „*a világ legképmutatóbb látszatává*”, amely mögött „*nem sejtett dráma*” játszódik: „*az ábrázolás a közvetlenül fenyegető szexuális agressziót megelőző várakozás és mozdulatlan pillanatát idézi*”. Ha más állítaná, talán kételkednénk, de Dalinak habozás nélkül elhisszük, mit is jelképez a talicska az esti harangszóra imádkozó asszony mögött: természetesen a fent említett agressziót, ami a gyakorlat nyelvén annyit tesz, hogy „*a fiú hátulról közöszül anyjával, kezével csípőmagasságban tartva a nő lábát*”.

Művészmonográfia eddig négy jelent meg a sorozatban. Egyszerű statisztikai közlésnek szánom és nem szemrehányásnak a régiek mellőzéséért: három szől huszadik századi klasszikusról, egynek meg „romantikus hőse” van. Beke László arról a Caspar David Friedrichről írt monográfiát, aki a klasszicista idillek nimfáit és pásztorait kitessékelté tájképeiből, a természetet egy mélabúra hajlamos német protestáns nem túl barátságos istenének otthonává tette, olyan világot tárva elénk, amely borzongató és megigéző egyszerre. Ha másban nem is, az esztétikai hedonizmus ösztönös elutasításában Friedrichel rokon alkat Piet Mondrian, aki – mint Hajdú István monográfiájából megtudjuk – „*a kozmikus relációk egzakt ábrázolása*” felé törekedettben a teozófia tanaiból merített ihletet. Mindkét könyvet dokumentációs rész egészíti ki: elméleti írások, vitairatok Caspar David Friedrichről és kritikáitól, illetve Mondrian dialógusformában írt teoretikus munkája, a TERMÉSZETES ÉS ABSZTRAKT VALÓSÁG. Werner Haftmann Klee-monográfiája – PAUL KLEE, A KÉPI GONDOLKO-

DÁS ÚTJAI – mindössze egy évtizeddel a művész halála után, nem titkolt apologetikus pátozzsal íródott, el akarván „*oszlalni azt a legendát, amely szerint ez a művészet egyszeri és egyedi, és mint ilyen, követésre alkalmatlan, s példázatos érték híjával való lenne*”. Szívesen olvasnék szakértő kommentárt arról, mennyi az aktualitása ma Haftmann épp negyven éve megfogalmazott véleményének, hogy tudniillik „*napjaink festészetének lényegileg ő az erkölcsi mércéje*”. A monográfián különféle megfogalmazásokban végigvonnul Klee alap gondolata: nem a természet után, hanem a természet analógiájára alkotja műveit, amiről – talán nem erőszakolt képzet-társítással – a leonardói gondolat juthat eszünkbe: „*a festő elméje valamiképpen hasonlósá válik az isteni elméhez*”. A XX. század pictor doctusának teremtéstudatát Leonardo előlegezi meg, ahogyan Picasso őseit is joggal jelölhetjük meg Dürerben és Rembrandtban. Ezt teszi ugyanis Pernecky Géza PICASSO – PICASSO UTÁN című esszéjében, amely számomra a sorozat kiemelkedő olvasmányélményét nyújtotta. Picasso művészete látnivalóan Pernecky legszemélyesebb ügye, amelyről csak szenvedéllyel tud szólni. Nem hiszem, hogy bárki is nála folyékonyabban tudná olvasni Picassót, képi világában otthonosabban tájékozódna. Olyan olvasás ez, amely nem hagyja magát zavartatni „*művészettörténeti babonáktól*”, csak annak hisz, amit lát, vagy még inkább, elhiszi, amit lát. Életrajzot, korrajzot, kortársak jellemzését szinte teljesen mellőzve, végig Picasso műtermében tartóztat bennünket, onnan látunk rá a szükséges pillanatokban a külvilágra, és nem fordítva. Meglehet – Picasso-ügyben mindentudók nyilatkozhatnának erről hitelesen – Pernecky gondolatai egytől egyig fellelhetők a Mesterről szóló tonnányi irodalomban, de aligha szerveződnek másutt ennyire egységes gondolatfolyammá. A szervező elv pedig az életmű állandó tényezőjének tekintett alkotómódszer: az „*elrejtő átírás*”. Picasso eszerint „*a humanitás tradícióit rejtőzködve*” fejlesztette tovább, „*fordított eufemizmussal*” alkotott, a rombolás gesztusával építkezett, hamisítatlan Pernecky-fordulattal: „*az ethoszt vad tréfák köntöse alá rejtette*”. Abszolút hihető, amit a szerző mond: az átírás egymást követő három fajtája szerint magától tagolódott a könyv három fő fejezetre. Ez a három fajta: a formai, az ikonológiai, végül a műfaji

átírás. A művész, akárhány arcát mutatta, „*egész életében jelentéstani kérdésekkel foglalkozott*”: akkor is, amikor „*a szentimentálisból az archaikusba menekült*”, akkor is, amikor mitikus vagy inkább még mítosz előtti archetipikus helyzeteket jelenített meg, és akkor is, amikor mint Isten „*magányosan játszott teremtményeivel*”. Pernecky, a nagy formátumú esszéíró – ami annyi mint nagy formátumú művészettörténész és kritikus – egy-egy mondattal vagy akár csak egy jelzővel művek egész csoportját világítja be láttató fénnel: a kék korszak szereplői „*az idő ólomkamráiban élnek*”, a rózsaszín korszakéi „*kiléptek az árnyékból, és alig melengető napfényben mozognak*”, „*elfordulnak a nézőtől, és mintha bezáruló hagylóba vetnének egy utolsó pillantást*”, a neoklasszikus korszak nőalakjai „*kívül antik kulisszák, belül avantgardista gépek*”, a ZENÉSZEK című kép „*egy varázsobjekt, amely fenyegető, hangokon túli szerszámaival előbb-utóbb a nézőt is elvarázsolja*”, a késői korszak néhány figurája láttán „*a néző a deformációt a saját bőrén érzi*”, a picassói „*világszínházban*” „*élethelyzetek és alapjellemek roppant karusszelje forog*”. Külön irigylem Pernecky nyelvi találékonyágát. Csak egy apróság: ha pályázatot hirdetnének a „*trompe-l'oeil*” műszi magyar megfelelőjére, én biztosan az ő „*csali-képére*” szavaznék.

Az *Iris* sorozatnak is javára válik, hogy A KORSZAK MINT MŰALKOTÁS címmel keretein belül jelent meg Pernecky 1978–81 között írt három további tanulmánya. Itt csak egy reklámizű utalásra telik: a harmadik tanulmányból kiderül, hogy Európa két felén még a négyzet sem ugyanaz.

Pernecky a magyar művészettörténet-írásnak azt a legjobb hagyományát folytatja, amelynek Rabinovszky Máriusz munkássága is részét képezi. Közös bennük az etikus értelmiségi magatartás, a jelen művészete iránti szenvedélyes érdeklődés, a minőség-központúság, tények és értelmezéseik újra- és végiggondolása, az átlagosat magasan meghaladó íráskészség. Rabinovszky 1945-ben publikált MŰVÉSZET ÉS VÁLSÁG-át jó választás volt újra közzéadni, de meg lehetett volna tenni reprezentatív album kísérőszövegének is, az egyszerre szép és okos könyvek számát gyarapítandó. A klasszicizmussal kezdődő kort Rabinovszky szerint végig a művészet válsága, „*a szellemi egység és folyamatosság hiánya*”, „*a lelki tájékozódás zavar*” jellemzi, amelyben az „*amuzikus polgár-*

ság” képtelen betölteni pozitív mecénási szerepet, az értékes művészet az értelmiség egy szűk körében talál csak befogadóra, az a művészet pedig, amely a polgárság szívéhez közel állt vagy áll, felette kétes értékű. Íme három részlet az utóbbi kategóriába tartozó biedermeier „kávéfíndzsaözös kedélyességét” leíró miniatűrökből: „A biedermeier mindig ápoli, mértékletes, kissé gyermekded és elégedett, erotikus kacérságában leplezett, bírálataban »gutgesinnt«, amely szóval az osztrák tükörszobrászokhoz a megbízható dinasztiahű elemeket jelölte meg... A fák és sziklák jól fészültek, még az északi szél sem rúg ki a hámból, és szelíden ringatja a part menti vitorlásokat... A zsáner műfaja kedveli a »pendant«-okat: a vadász kivonulását balra, hazatérését jobbra, hű ebével, integető és szemérmesen ölelő hitvesével, almaképi gyermekével.” A hasonlóan szellemes és pontos jellemzések sorát nyújtó könyv voltaképpen a célját az utolsó oldalakon tudjuk meg: a szerző 1945-ben „bölcset vezetés” kíván a válságból való kijutáshoz, visszatérést a „műhelyszelleméhez”, de óva inti a kultúrpolitikát bárminemű „erőszakos beavatkozástól”, a közösségi műfajok erőltetésétől, mivel minden igazi művészet előfeltételének az őszinteséget tekinti. Szelíd szavára biztosan sokan odafigyeltek, történészek megmondták, megmondják és meg fogják mondani, hogy miért épp azok nem, akikhez intézte őket.

A magyar olvasók előtt már több munkájából ismert Ernst H. Gombrich 1971-es MŰVÉSZET ÉS FEJLŐDÉS-ében jóval konzolidáltabb jelenből tekint előre a jövőbe. Ő maga árulja el egy helyütt, hogy hisz a művészetelméletnek és a kritikának a művészeti gyakorlatot befolyásoló hatásában, így feltehetőleg saját intelmét is ennek a hatásnak a reményében írta le: „...egyáltalán nem szükségszerű, hogy valamit egyszerűen csak azért tegyünk meg, mert adottak rá a lehetőségek. Ott, ahol ezek a lehetőségek a saját magunk által tételezett értékekkel kerülnek összehangolásra, arra van szükség, hogy képesek legyünk nyugodtan »nem«-et is mondani”. A kontextus szerint ezek a szavak még elsősorban a tudományra vonatkoznak, de a következő passzus már világosan a művészetről szól: „A mindenkor újítások iránti kritikai csodálat sohasem pótolhatja azokat az emberi értékeket, amelyeknek végső soron a művészetnek is alapjául kell szolgálnia.” Ez a nálunk a közismert előzmények miatt a művészettel kapcsolatban egyszerűen nem szalonképes kell két csevegő hangvételű tanulmányt

zár le. Az első azon kapja rajta a klasszicizmus apostolát, Winckelmann, hogy épp ortodox romlatlanságkultuszával a romantika „primitív”-hez vonzódo ízlése számára készítette elő a talajt; a második arról számol be, miként váltotta fel a XVI. század második felétől kezdve a ciklikus fejlődésképet a nyitott fejlődés máig élő eszméje, előbb a természettudományban, aztán a politikában és a bölcseletben, végül a művészetben. A folyamat lényegi tartalma, az esztétikai normákhoz viszonyítva megállapított jó–rossz ellentét helyébe az idejétmúlt–haladó kontrasztja lépett. Ennek a haladáskényszernek a buktatóiról, Gombrichsal nagyjából egy időben már Oto Bihalji-Merin állítja az ÉL-E MÉG A MŰVÉSZET A TUDOMÁNY KORSZAKÁBAN? című írásában: „Napjaink művészete túlságosan könnyűvé vált, túl könnyűvé tette a maga művészetét. Ahogyan eszméitől való menekülését, exhibicionista játékait, divatos újdonságait az avantgarde alkotásai mellé állítja, a visszalépés növekvő erőit támogatja.” Egy „kibernetikusan művelt művészet” eljövételében reménykedik, amely teamunkában születik, és mindenkire szól. Enyhén falanszterillata van a jóslatnak, de Bihalji-Merin könyvét elsősorban nem is ezért, hanem az ötvenes-hatvanas évek művészetének testközeli jellemzéséért érdemes elolvasni.

Szilágyi János György antik vázák hamisítványai ürügyén lép át az ókorból egyenesen a jelenbe (LEGBÖLCSEBB AZ IDŐ), mintegy demonstrálva az ókortudomány illetékességét a jelen dolgaiban. A hamisítványok leleplezésében megmutatókozó buzgalmat túlzottnak, pótcselekvésnyánusnak tartja: a pontos történeti besorolás nem kárpótolhat bennünket a múlt művészetével való alkotó, eleven kapcsolat hiányáért; ezért a hamisítvány és eredeti szétválasztásánál sokkal fontosabb az álművészet és az igazi művészet megkülönböztetése. Sőt, a hamisítás egyenesen korunk művészeinek figyelmébe ajánlható: „A hamisítás az anti-művészet egyik klasszikus lehetősége – miért ne lehetne megragadni mint kifejezési formát éppen annak a demonstrálására, hogy szüntelenül hamisított világban élünk.” Szilágyi János György úgy látja, hogy görcsösen kapaszkodunk a történeti stílusok teljességébe, viszonyunk a kulturális hagyományhoz őszintétlen. Az olvasó csak azzal vigasztalhatja magát, hogy valami érték talán a mi görcsös kapaszkodásunkban is van. Mert

ha igaz is a keserű diagnózis, és még ha elfogadjuk is, hogy a befogadói magatartások végtelen számú árnyalata lényegében mind belefér a vázolt képletbe, akkor is meg kellene kérdeznünk: muszáj-e nosztalgiát éreznünk az iránt az őszinte – őszintén közönyös vagy elutasító – viszony iránt, amely például barokk templomokból használhatatlan kacatként dobott ki gótikus oltárokat, vagy amely a középkor iránti szintén őszinte rajongásból román és gótikus templomokat tisztított meg minden későbbi díszüktől. Persze tudom, a dolognak ez csak a fonákja. A színe tényleg szebb volt, mint mainapság.

A sorozat stíluskorszakokat tárgyaló könyvei közül Erwin Panofsky negyven éve megjelent GÓTIKUS ÉPÍTÉSZET ÉS SKOLASZTIKUS GONDOLKODÁS-a természetesen nem terjedelmével emelkedik ki. Ezt a klasszikus írást már csak azért az evidenciaélményért is szeretni lehet, amellyel megajándékozta olvasóját: gondolatmenetének áttetszősége a tudományos eredményhez vezető utat csalókéan könnyűnek mutatja. Pedig az oly magától értetődőnek tűnő lépést, amely skolasztika és gótika viszonyát új megvilágításba helyezte, elsőnek tette meg Panofsky. A lépés a „*doktrína fogalmi tartalmától*” – vagyis a teológiai programok kutatásától – a skolasztika „*eljárásmódjához*”, „*modus operandi*”-jához vezetett. A fogalmi tartalom vizsgálatát az ikonológia tudósa egy pillanatra sem nyilvánítja fölöslegesnek, csak itt teszi zárójelbe, hogy a székesegyházat teremtő – vagy legyünk földhözragadtabbak: tervező – gondolkodás szerkezetéig hatolhasson. Az adott helyen és időben egyeduralgó „gondolkodásbeli szokás” működését figyeli meg, a manifestatio elvének következetes érvényesülését, „*a funkciónak a formán keresztüli öncélú megvilágításában*”.

Hatásában ennyire átfogó „*modus operandi*”-t persze hiába is keresnénk a quattrocento festészetében. Az a „*vizuális készség*” vagy „*vizuális szokás*”, amelyről Michael Baxandall beszél 1972-es FESTÉSZET ÉS TAPASZTALAT A XV. SZÁZADI ITÁLIÁBAN című könyvében – a jó hangzás kedvéért a megengedhetőnél kicsit pontatlanabban magyarítva: RENESZÁNSZ FESTÉSZET, RENESZÁNSZ SZEMLÉLET –, csak egyetlen esetben rokonítható Panofsky „*gondolkodásbeli szokásával*”. A könyvnek arra a részére célok, ahol a szerző Piero della Francesca és Uccello vonzódá-

sát a geometrikus alapformákhoz összefüggésbe hozza a kereskedelmi matematika által kifejlesztett, művésznél és közönségénél egyaránt mélyen az idegpályákba égetett készségekkel, amilyen a térfogatmérése vagy az arányosság-számítása. Csakhogy Baxandall szándéka szerint A KOR LÁTÁSMÓDJA címet viselő egész második fejezetnek arról kellene szólnia, „*hogyan határozzák meg a társadalom mindennapi életében kialakuló vizuális készségek a stílust*”. Valójában azonban az említett példán kívül nem olvashatunk igazán stílusmeghatározó jelenségekről. A vallásos drámák jellegzetes figurájának, a festőiuolónak megjelenése bizonyos képeken, egyes, mára eltűnt gesztusok megfejítése források segítségével, Mária lelkiállapotának pontos olvasata angyali üdvözet-jeleneteiken egy prédikációs kézikönyvre hivatkozva, vagy Botticelli Gráciáinak táncához a minta meglelése egy koreográfiai traktátusban értékesnél értékesebb ikonográfiai adalékok, de a stílus genézisét legfeljebb ha több áttétellel érintik. Tudósi szándék és megvalósítás teljes összhangban vannak viszont az első és harmadik fejezetnél, vagyis a művész-mecénás kapcsolat tárgyalásánál és a Cristoforo Landino Dante-kommentárjában használt művészetkritikai fogalmak értelmezésénél.

Az itáliai reneszánsz, a művészettörténeti kutatás máig első számú favorizáltja egy hívő ortodox tudós szemében messze nincs azon a magas piedesztálon, ahová mi helyezzük. Pavel Florenszkij az *ikonosztázról* 1922-ben írt és az *Imagóban* most magyarul közreadott tanulmányában, a maga következetesen képviselt teológiai álláspontjáról nézve teljesen jogosan szögezi le: „*A nyugati vallásos festészetből – a reneszánsztól kezdődően – egyszer s mindenkorra eltűnt a művészi igazság.*” Isten létének filozófiai bizonyítékai közé iktatja, hogy „*Rubljov SZENT HÁROMSÁG-a létezik, tehát létezik Isten*”, ami után több mint természetesnek hat az eredményhirdetés: „*A XIV–XV. századi orosz ikonfestészet a képzőművészet oly magaslatait testesíti meg, amelyhez foghatót, vagy csak hozzá közel járót, nem ismer a világ művészettörténete.*” Innen nézve az is minden további nélkül érthető, ha az ikontól idegen olajtechnika és vászon már önmagában a „*tiszta érzékiség*” és a „*lét ontológiai ingatagságának*” kifejezőjévé minősül, a metszet pedig mint a protestáns racionalizmus megnyilatkozási formája esik anatómia alá. A XIX. századi

oros akadémizmus bálványával, Raffaelloval kivétel tételtek, az ő művészete annak bizonyítéka, hogy *titkon* Nyugaton is hittek a szépség mennyei eredetében, de Rembrandt már nem érdemel kegyelmet, hisz „*művészetében különösen dühöden nyilvánul meg a világ reneszánsz módon való önistenítése*”. Mindezen túl olcsó lenne ironizálni, különben is gyorsan rajtakapnák a gúnyolót, hogy csak a bizonyosságok utáni reménytelen nosztalgiját leplezi.

A sorozat(ok) jó néhány könyvét említetlenül hagytam. Az már csak magától értetődő, hogy igazságtalanul. Az obligát mentegetőzés helyett álljon itt legalább felsorolásuk. A *Pantheonban* jelent meg Hans Jantzen alapvető összefoglalása – FRANCIA GÓTIKUS SZÉKESEGYHÁZAK – a chartres-i, a reims-i és az amsiensi katedrálisról, Paul Overy monográfiája a De Stijl mozgalomról és Zarnecki pedánsan adatsoroló könyve KOLOSTOROK, SZERZETESÉK, BARÁTOK címmel. Az *Imagóban* kaptak helyet Michel Butor francia író remek megfigyelései egy, a specialisták által is csak ritkán vizsgált területen (A SZAVAK A FESTÉSZETBEN) és az avantgarde egyik szent szövege, ASZELLEMISSÉG MŰVÉSZETBEN, a festészet jogán csakugyan szent Kandinszkijtől. Az *Irisz* iskolai füzetet imitáló borítójában kapjuk kézhez Czeizel Endre kor és kórleírását – A KIVÉTELES TEHETSÉG HASZNÁRÓL ÉS KÁRÁRÓL. TISZTELGÉS GRUBER BÉLA EMLÉKE ELŐTT – Tolnai Gábor memoárját Hoffmann Edit baráti köréről – ÁRNYBÓL SZÓTT LELKEK. HOFFMANN EDIT SZILUETTJEI – Wessetzky Vilmos munkáját az egyiptomi kultuszok hazánkban talált emlékeiről – ÍZISZ ÉS OZIRISZ PANNÓNIABAN – Nagy András KIS SZÖRNYESZTÉTIKÁ-ját (méltó méltatása nálam bölcseletben összehasonlíthatatlanul pallérozottabb elmét kíván), Rév Ilona rokonszenves elfogultsággal bevezetett kitűnő ismertetését 1948–1983 között épített legszebb templomainkról (TEPLOMÉPÍTÉSZETÜNK MA) és egy tanulmánygyűjteményt Kovács Ákos szerkesztésében a falvédőkultúra szociológiai és ízléstörténeti kérdéseiről (FELIRATOS FALVÉDŐK).

A sorozat folytatásához lefordításra kínáló és hazai szerzőtől származó írás bizonyára nagy bőségben lesz. Így én csak azt kívánhatom (lásd e recenzió bevezető mondatát), hogy kiadó is legyen hozzá.

Tátrai Vilmos

BIBLIOTHECA CORVINIANA 1490–1990

Nemzetközi Corvina-kiállítás
az Országos Széchényi Könyvtárban
Rendezte Karsay Orsolya
1990. április 6.–október 6.

Mátyás király halálának ötszázadik évfordulóján – a kialakult szokás szerint – szükség volt és lehetőség nyílt egy, a nagy uralkodót és a történeti hagyomány által nevéhez, nagylelkűségéhez kapcsolt kulturális virágkort ünneplő kiállítás megrendezésére. Ezt azonban – kultúrdiplomáciai okokból – már 1982-ben, a részletes katalógus gondosságának jóvoltából is mintaszerűen, megrendezték az ausztriai Schallaburgban, s nagyrészt bemutathták Budapesten is. A vállalkozás megisméltésének most – ráadásul a felülmúlás reménye nélkül – semmi értelme nem volt. A kiállítás-vállalkozásokat hasonló esélytelenség nyomasztotta, mint a másik évfordulós üzletágat, a monumentális szobrászatot: Melocco Miklós székesfehérvári Mátyás-émléke eleve handicappal indult Fadrusz János kolozsvári emlékszobra, Stróbl Alajos budavári kútja vagy a budai Szent Miklós-torony kiegészített bautzeni emlékmásolata nyomdokain.

Így esett a hangsúly a Széchényi Könyvtár régi ambíciójára, a lehető legtöbb, Mátyás híres könyvtárából származó kódexnek ideiglenes egyesítésére a régi őrzési hely közelében. A jelenleg számon tartott kétszázötvenhat corvina (vagy „korvina”, ha a katalógus szerkesztőjével együtt akarunk nem is annyira a szakirodalomban állítólag meghonosodott írásmódhoz igazodni, hanem hamisítatlan örkényi szellemben „magyarni”) közül a kiállítás sorszámai százharmincegynek meghozatásáról tanúskodnak. Ez nem kis teljesítmény akkor sem, ha tudjuk: néhány jelentős kódex (köztük velenceiek, bécsiek, a wolfenbütteliek) kölcsönzése épp a túl közeli, hosszas schallaburgi kiállítás miatt volt lehetetlen. A teljesítmény nem utolsósorban pénzügyi természetű, s feltétlenül elismerést érdemel; ha feltűnik is, hogy a Corvin-Corvina nevet áruvédjegyként alkalmazó számos vállalkozás (hiszen Magyarországon mozitól áruházon át a