



Ross King: Dühödt ámulat Claude Monet és a Vízililiomok

TOPOR TÜNDE: MADARAK A MÜTEREMBEN

Ross King könyveiről eddig azonnal írtunk, amint megjelentek magyarul (mindig Mako-vecz Benjamin fordításában). Általában az európai kultúra nagy, szimbolikus helyszíneivel foglalkoztak, összegyűjtötték a fellelhető információkat a firenzei Dóm kupolájáról, a Sixtus-kápolnáról, az *Utolsó vacsoráról* vagy kicsit nagyobb kört húzva térben és időben, a 19. század Párizsáról. A legújabb opusz is francia témát dolgoz fel, ezáltal rögtön fel is minősítve a helyszínt, ami nem más, mint az Orangerie Párizsban. A téma pedig Brunelleschi, Michelangelo, Leonardo és Édouard Manet után Claude Monet és a vízililiomok.

Legjobb lesz már az elején bevallani, hogy nekem ez a sztori, vagyis az Orangerie–Monet összefüggés egyáltalán nem volt meg, idén nyárig soha nem is jártam ott, de most, a könyv hatására végre elmentem. Azt sem tudtam egyébként, hogy Monet utolsó éveinek volt egy nagy vállalása, az úgynevezett *Grand Decoration* megalkotása. Lenyűgözve olvastam tehát a könyvet, ami nyomtatékosított olyan, nevezzük passzívnak, tudásokat is, mint hogy Monet a vízililiomos sorozat nagy részét az első világháború alatt, illetve utána festette. Egyébként emiatt néha szörnyű lelkiállapotban, megromlott látással.

A barátságáról, ami Clemenceau-hoz fűzte tudtam, de a részletek! A levelezésük hangvétele, illetve az, hogy egy Tigrisnek nevezett, rettegett államférfi, aki képes volt az első világháború alatt iszonyatosan leromlott állapotú francia nemzeti öntudatot újra feléleszteni, és hetvenhét évesen a harctereket járva a katonákba annyi lelket önteni, hogy a végén megint fel tudjon pislákolni az úgynevezett *gloire*, szóval egy

nemzetek sorsáról döntő politikus tulajdonképpen hogy gügyög vele egykorú festő barátjához, azon aggódva, hogy az épp mit eszik, javult-e a látása és ezzel szoros összefüggésben milyen épp a lelkiállapota. Jó irredentaként eszünkbe juthat persze, hogy miért épp ezek a legnagyobb problémái akkor, amikor emberek élnek vonatokban évekig, mert leválasztották a lakóhelyüket arról az országról, amihez tartozni szeretnek, de az vesse rá az első követ, aki szerint sok olyan politikus van, aki nem tud attól nyugodtan vacsorázni és érdeklődni a barátai hogyléte felől, hogy közreműködött egy törvény megalkotásában, ami más embereket földönfutóvá tesz.

Egyébként, ha már az előítéleteknél tartunk, egy akkora bajuszt viselő emberről, mint amekkorát Clemenceau gondozott magán, ma már azt is nehezen képzeljük el, hogy elmélyülten érdeklődhetett akár a japán kultúra, akár a kortárs képzőművészet iránt, pedig így volt, sőt tántoríthatatlanul kitarított amellet is, hogy Monet-nak legyen valami emlékmúzeumfélje. Olyasmi, mint Rodiné, nehogy irigykednie kelljen. A könyvet olvasva mi, magyarok vigasztalódhatunk egyébként, mert lépésről lépésre követve egy olyan kulturális nagyberuházás megvalósulását, mint amilyen a Monet-festmények számára átalakított üvegház, amiben régen a Luxembourg-kert narancsfáit teleltették, bárki számára világossá válhat, hogy egy múzeumátalakítás vagy -építés régen és a modern művészetek őshazájának számító Franciaországban sem ment a leglogikusabb úton, mindenféle furcsa kitérő nélkül.

Onnan indulunk tehát, hogy a már befutott, Givernyben berendezkedett, saját kertjének

vízililiomos tavát, az abban tükröződő felhőket és fákat festő Monet valami olyasmit szeretne, mint amit anno Munkácsy is, amikor egy sátorban, szinte a mozi előzményeként állította ki a *Trilógiát*, mintegy a megfeszítés résztvevőjévé téve a nézőt. Monet is meg akarta teremteni valahol imádott kertje illúzióját, és vászonra merevítve bár, de a rezdüléseket az ecsetvonásokkal érzékeltetve a néző köré vonni a virtuális Givernyt. Ovális teret kért, hogy ugyanúgy el lehessen veszni a képekben, ahogy őt húzta magába a szinte saját kezűleg (persze kertészek közreműködésével) kialakított kis természetdarab, a japánkertben álló tó, benne tükröződő felhőkkel, fűzfákkal és a franciául Nymphéas-nak, vagyis nimfáknak nevezett tündérrózsákkal, amelyek egyes barátok szerint a festő képzeletében a meztelen modelleket helyettesítették (hiszen Madame Monet már egyáltalán nem tűrt meg ilyeneket férje közelében).

A könyv szépen sorra veszi az összes előzményt és kelléket, ami ahhoz vezetett, hogy 1927-ben, már Monet halála után átadhatták a párizsiaknak, sőt a francia nemzetnek azt a grandiózus dekorációt, ami tulajdonképpen minden festészeti szándék kiindulópontjához vezet vissza, a pompeji falfestményekhez, a reneszánsz paloták illuzionisztikus tereihez, vagyis ahhoz a vágyhoz, hogy jöjjön be a természet a házba, a falak közé. Hogy álljon meg az idő, és az állandó ciklikus nyílás-hervadás helyett legyen örökké virágzás. Elég érdekes persze, hogy mindezt a legimpresszionistább impresszionista tűzte zászlajára, aki az állandó virágzást nem is valami absztrakt átlagállapotban akarta ábrázolni, hanem szinte már

a mozgóképszerűséget ostromolva az állandóan változó fények által folyton módosuló látványokat próbálta elkapni.

És ha ez az eleve lehetetlen vállalás nem lett volna elég, közben elkezdett romlani Monet szeme, műtétek sorának, mindenféle szemüvegeknek kellett volna javulást hozni, de ezek a tapasztalatok a már addig is viszonylagosnak érzett látványt, leképezést még tovább bizonytalanították. Nem volt elég a világháború, hogy minden biztosnak hitt érték összeomoljon, még ennek érzékelésében is össze kellett zavarodnia. Csodálatos, hogy Monet rövid időszakoktól eltekintve mégsem hagyta abba a festést. Össze-összevagdosta ugyan a vásznait, amikor egy-egy műtét után vagy új szemüveggel megnézte, mit festett közben, de folyamatosan készültek a képek, köztük a *Grand Decoration* hatalmas vásznai.

Ami miatt tulajdonképpen revelatív mindent lépcsőről lépésre követni, még akkor is, ha a történet állandó nekifutásai, majd megtorpanásai egy idő után az ember idegeire mennek, az az, hogy a könyvet olvasva mégis meglesz a hiányzó láncszem. Végigkísérve Monet-t az ő speciális és nagyon hosszú útján, egyszer csak kigyulladnak a fények az agyban, hogy mik is történtek a festészetben. Egyszemélyes kálváriája, speciális pályafutása érthetővé teszi a látványalapú festészet belevesztését az absztrakt expresszionizmusba. Pontosabban levezeti, követhetővé, logikussá teszi a folyamatot, az absztrakció egyik megvalósult útját. Mielőtt azonban valami sikersztorit vizionálnánk, Ross King könyvéből az is kiderül, mennyit kellett a kései Monet-műveknek várniuk arra, hogy ne gyenge öregkori selejtként

legyintsen rájuk bárki is. Mert mire a givernyi tavat megörökítő, egyébként számtalanszor átdolgozott tavrózsás művek Clemenceau nyomására, de már Monet halála után kiállításra kerültek a felülről világított ovális terekben, addigra a nemzet érdeklődése már elfordult tőle. Az Orangerie-be melegedni akaró szerelmespárokon kívül állítólag évekig alig járt valaki. Monet fantasztikus givernyi idillje már élete vége felé széthullott lassan, halála után pedig a családtagok elhagyták a birtokot; utolsó éveiben festett képei eladatlanul, kiállítatlanul álltak. A második világháború után például a fiatal amerikai festő, Ellsworth Kelly, aki háborús veteránként az amerikai állam jóvoltából ott tanulhatott, ahol akart, több más művésznövendékkal együtt Párizsba ment. Ott, az egyébként még ki nem javított háborús sérülésektől romos Orangerie-ben látta meg a nagy Monet-kat. A hatalmas méretekű és frissen lüktető, rebbenő gesztusoktól lenyűgözve azonnal elment Givernybe. *„Volt ott még legalább egytucatnyi vászon, mindegyik két-két festőállványra téve. És körös-körül madarak röpködtek. Azokról a képekről többé-kevésbé megfeledkeztek”* – írta.

De hála a friss amerikai szemeknek, 1955-re a kései Monet is divatos lett Amerikában, és ez a lelkesedés visszasugárzott Európába, olyanira, hogy ebben az időszakban a vízililios képek ára Londonban heti több tízezer fonttal emelkedett.

Mindazonáltal a franciák még sokáig utálták a Clemenceau által rájuk tukmált Monet-szentélyt. A hatvanas években például, megszüntetve az addigi felülvilágítást, még egy szintet húztak az épületre, hogy egy másik

gyűjteménynek is helyet csináljanak benne, így Monet hatalmas vásznai mesterséges világítású bunkerbe kerültek. Csak 1996-ban kezdték rekonstruálni az eredeti elhelyezést, hogy végül tíz év múlva nyíljon meg újra az André Masson által csak az impresszionizmus Sixtus-kápolnájaként emlegetett Orangerie.

Ross King megint remekelt, fantasztikus kultúrtörténeti anyaggal csigázva fel az érdeklődést az Orangerie és benne a hatalmas Nymphéas-k iránt, végigvezetve minket nemcsak Monet birtokán, kései évei történésein, de a világháború eseményein, azok mindennapi életet befolyásoló következményein, a korabeli Párizson, Clemenceau akkori pályafutásán és a korabeli irodalmi, szellemtörténeti vonatkozásokon is.

Odazarándokolva az Orangerie-be azonban tényleg marad valami hiányérzetünk. A *Grand Decoration* talán mégis sokkal érdekesebb lenne részleteiben, mint körképként, az egyes vásznak így összeillesztgetve, furcsa maszatolással összemossa a végeket. A tó nem tud magába húzni ennyi látogatót, a Sixtus-kápolna pedig nem a természet temploma. Aki át akarja élni a könyv címében szereplő ámulatot, jobban jár, ha a Musée Marmottanba megy majd, ott, második kísérletre már meg tudták valósítani, amit Monet akarhatott. Az ottani kis ovális teremben jön a zen.

Ross King: *Dühödtt ámulat. Claude Monet és a Vízililiosok*, Park Kiadó, 2017, 458 oldal, 4740 Ft



Zwickl András: Az ügynevezett akadémikus-iskolától kezdve a legszélsőbb túlzásig – Fejezetek a modern magyar művészet történetéből 1890–1940

P. SZÜCS JULIANNA: AZ ANGYAL A RÉSZLETEKBEN REJLIK

A Landskrona Múzeumban őrzött határidőnapló (kifényvezetett lapjának) tanúsága szerint minden idők egyik legnagyobb hatású galériásának, Herwarth Waldennek 1913. január 26-ára, noha még Budapesten tartózkodott, nem volt beírva különösebb program. 23-án, 24-én és 25-én nyilván az Ernst Lajos igazgatta Nemzeti Szalonban ügködött, hogy az általa generált *Futurista kiállítás* körül minden rendben menjen. A következő napon megnyílt a híres és botrányokkal övezett Erzsébet téri kiállítás, rákövetkező nap pedig hazament Berlinbe. Az adott feltételek mellett tehát valahol és valamikor találkoznia kellett a Nemzeti Szalonnal versenyt futó, sőt annál talán jelentősebb Művészhatározat irányító, pesti művész-szervező konkurens fenoménal, Rózsa Miklóssal, ahhoz, hogy ugyanez év májusában – és szintén Walden által bonyolítva – megnyílhasson a *Nemzetközi posztimpressionista kiállítás* az átalakított Zichy-palotában (188. oldal).

Ferenczy Károly atelier-jét 1905-ben megörökítette egy ismeretlen fényképész, amelyben többek között látható legméretesebb festménye, a *Józsefet eladják testvérei* (1900). A felvételen azonban tisztán látható, hogy nem a mai „aranyozott, vājolt és masszadízisztű fakeretben” volt a mű, hanem egy antik igazodású, kannelúrázott korinthuszi pilaszterekkel és architrávval aedikulált ácsolatban. Ha a kép legkorábban 1913-ban hagyta el a műtermet, de az 1924-es leltárkönyv tanúsága szerint ez az installáció már hiányzott, akkor a két dátum között, nyilván már a művész halála után az akkori múzeumőrök ismeretlen

okból kicserélték a ráját (62–63. oldal). (Szikra Renáta: A keret sosem marginális kérdés. Interjú Zwickl Andrással, a Magyar Nemzeti Galéria művészettörténészevel. *Artmagazin*, 2017/7. 22–29. o. – a szerk.)

Apró krimik. A kívülálló talán nem is jön izgalomba, mert első olvasatra a részletek és a nagy egész nem áll össze gyorsan. Hastings is furcsán nézett Poirot-ra, aki idegesítően tologatott egy értelmetlenné látszó vázát a kandallópárkányon, pedig tudhatta volna, ha neki is munkában lettek volna a „kis szürke agysejtjei”, hogy a vázában rejlő fidibuszok fogják leleplezni a gyilkost. Jelen esetben tehát a Rózsa–Waldentalálka azt jelenti, hogy a századelő magyar fővárosa az akkori világ-képzőművészet bemutatkozásának ideális feltételeket biztosított, ráadásul kielezett kapitalista versenyben. És az eredeti képkeret arról szól, hogy Ferenczy Károlyt a szekuláris és a szakrális, a profán és a szent, azaz a vagy-vagy mondanivalón túl és kívül megérintette a „maga módján vallásos” spirituális tartalom is. És ebben a harmadik útban a szigorúbb kor befogadó intézménye már nem volt partner.

Zwickl András tizenkét – különböző helyeken megjelent – tanulmányát egyetlen folyamatba szerkesztett kötetbe sűrítette. Címe kissé körülményes, de hát a pedigrés idézetet illeik megőrizni: Radisics Elemér művészeti író „Az ügynevezett akadémikus-iskolától kezdve a legszélsőbb túlzásokig” szavakkal határozta meg kritikájának tárgyát, ezt a minősítést őrizte meg a szerző a szolnoki művészteleptől a római iskoláig, a Nagybányától Derkovitsig

terjedő időszakasz teljesítményét megkutató írásaiban. Ötven évet átölelő ív: a millennium idejétől a két világháború közötti korszak végéig terjed a téma, de a közelítés sajátos. Recenziói kötelességemből következett, hogy a bal felső betűtől a jobb alsóig olvassam végig a főszöveget, továbbá az imponáló mennyiségű lábjegyzettől a névmutatógig fussam át az apparátust, és szó mi szó, a bulvár-könnyedségtől még akkor is távol áll a végeredmény, ha az Agatha Christie-utalást vissza azért nem vonom.

Oknyomozó tudomány ez a javából, de annak a legszikárabb fajtájából. Nincs benne a főszereplőket megjelenítő jellemrajz. (Egyet azért találtam benne, azt is idézet formájában. Ék Sándor meséli el, hogy milyen is volt a pikszisből kiesett Herwarth Walden figurája. Elég hervasztó (208. oldal). Nagyon kevés és szemnek aligha hízeleg a szöveg közötti illusztráció. (Pedig de jó lett volna, ha a képkeretéről szóló remek dolgozatot az ügynevezett „ökör-szemes keret” látványa kiegészíthette volna! Vagy ha a magyar, a csehszlovák és a lengyel neoklasszicizmust finom gondossággal leíró tanulmány megkegyelmez memóriámnak, és saját szememmel láthatnám a könyvben, hogy milyen például Rauscher György német orientációjú festészete, a varsói Szent Lukács Társaság és a prágai Tvrdosin (Önfejűek) csoport produkciójáról nem is beszélve.) És hát talán az is könnyített volna, ha egy-két minősítő jelző a kiállítások résztvevőinek hosszára nyúlt névsorában rendet vágott volna. Például ha leírva látnám, hogy a Pécsi Művészkör érintettjei közül Molnár Farkas óriásit alkotott, Stefán

Henrik éppen ellenkezőleg (222. oldal). Hogy Nemes Marcell Rippl-Rónaijaihoz képest még akkor sem ekvivalens minőség egy Márk Lajos vagy egy Kosztolányi-Kann Gyula-vászon, ha Zwickl azért leírja, hogy a zsenialitás és a fezőrség között hullámzó gyűjtő-kereskedő „divatos vagy éppen jelentéktelen, sőt kommersz festők műveit is rendszeresen vásárolta”. Az értékelés esztétikai szempontjainak érvényre jutását valószínűleg a kitűzött cél akadályozta. Talán nem véletlen, hogy szoros olvasás közben csak a 241. oldalon találok a bűvös, ám a főszövegben elmellőzött szóval: *kvalitás*.

De hát mi is a kitűzött cél? Nem ideológia-történet, nem művészetpolitika-történet, nem teljesítménytörténet. A szerző nyomozó alkat. A *Határesetek* sorozatban megjelent könyv műfaja valójában *legeslegújabbkori régészet*. Ahogy az archeológus is csak a végső esetben méltatja, hogy az általa fölfedezett tárgyak közül melyik terra sigillata edény az „erősebb”, vagy melyik usébtí figura a „kifejezőbb”, úgy Zwickl sem érdeklik ezek az efemer, ízlés- és rezsimefüggő besorolások. És ahogy a régészt az foglalkoztatja, hogy az a bizonyos (sigillata: a Római Birodalom meghatározott részein készült, fényes felületű vörös kerámiaedény – *a szerk.*) edény mikor és milyen körülmények között került a föld alá, s hogy az a földalatti (usébtí: az ókori egyiptomi sírokban elhelyezett sírmellékletek egyik fajtája, az elhunytat a túlvilágon helyettesítő szobor – *a szerk.*) szoborcsoport mely dinasztia kultuszához tartozik, őt is az foglalkoztatja, hogy valójában *mi történt?* A kemény tények.

A kibogozás érdekében nyálazta végig a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének idevágó cédulehalmazát. Fő munkahelye, a Szépművészeti Múzeum (ezen belül lánykori nevén a Magyar Nemzeti Galéria) könyvtárának katalógusanyagát. A föllelhető korabeli sajtót. Kutatói ösztöndíjak révén az elérhető külföldi (osztrák, német, csehszlovák, lengyel) sajtót. Nekem leginkább az imponált, hogy a Galéria könyvtárának egyik katalógusában rátalált egy katalógusra, amelynek margójára a hajdani tulajdonos, Elek Artúr fölírt a *Nemzetközi posztimpresszionista kiállításon* tényszerűen szereplő műveket. Így derült ki, hogy Ernst Ludwig Kirchner és August Macke akkor is gazdagították a kiállítást, ha ennek más írásbeli nyoma amúgy nincs (179. oldal). (Remélem, az én könyvtáramat is szétszálazzák a kutatók egyszer. Én is nagy margó-író vagyok.)

Az igazi tények persze a lényegre koncentrálnak. Mert érdekes megtudni, hogy a szolnoki életképek „magyarosch” modelljeit valójában a bajor királyi Művészeti Akadémia káderállománya biztosította, de azért az még fontosabb

tudás, ami a textusban le is van írva, hogy Hollósy Simon sorozatos sértődései miképpen tették lehetővé egy vezérelvű művészcsoport *önmozgó átalakulását* – mai szóhasználattal – demokratikusabb átfejlődését.

Valamint nagyon tanulságos és mulatságos, hogy a Művészház 1913 decemberében tulajdonképpen egy fordítási baki révén jutott hozzá a bécsi Künstlerhaus vendégszerepléséhez, az intézmény négy évén belül immár a harmadik osztrák kiállításához, ehhez a nem különösebben érdekes és újszerű anyaghoz, akkor, amikor a művészeti klíma már nagyon megváltozott (136., 157. oldal). De még ennél is tanulságosabb, csak sajnos nem olyan mulatságos történet, amiről a könyv három tanulmánya szól. Arról nevezetesen, hogy volt egyszer egy igazán polgári, piacorientált és patrióta budapesti kulturális vállalkozás, az 1909 és 1914 között működő Művészház, és hogy ennek vezetője, Rózsa Miklós, a körötte különféle funkciókat betöltő nagy művészek, Rippl-Rónai, Kernstok, Vaszary és az illékony tökeerővel rendelkező, államtól független, mögöttes szervezetek minden közös iparkodásuk ellenére és minden széthúzó szándékuk mellett végül is miképpen ítéltettek kudarcra. Bús magyar sors.

De a tudományos kutató Zwickl mellett érdemes megemlékezni a muzeológusról, illetve a tanáreberről is. Előbbi akkor bújik elő a szövegből, amikor a Nemzeti Galéria jelenlegi gyűjteményének összetételében fölfedezi Felvinczi Takács Zoltán (103. oldal) és főként, mindenki előtt Rózsa Miklós (138. oldal) válogatói tehetségét. Utóbbi pedig akkor, amikor egy-egy terminus technicus pontos magyarázatával lepi meg visszadiákosított, szorgalmas olvasóját. Végére is mindünkre ráfér, hogy megtudjuk a blondel keret igazi eredetét (67. oldal jegyzet) vagy a plakett-műfaj különféle értelmezését (115. oldal jegyzet).

Fontosak ezek a faktumok. A beavatottakat joggal nyűgözi le a szakmai részleteknek ez a hűvös, logikus, könyörtelen elősorolása. Aki olvasta annak idején az elmúlt negyedszázad idevágó publikációit, annak sokat fog jelenteni, hogy a múlt századelő művészeti életét bravúrosan feltáró Sinkó Katalin után immár föl-nőtt egy hiteles, megbízható kortársi szakértő is. Hogy a korai magyar avantgárd eseményeiről Passuth Krisztina alapvető írásait követően is lehet újat mondani. Nemes Marcell-lel pedig még Németh István és Molnos Péter alapvető tanulmányai után is érdemes foglalkozni. És hát nekem, mint Szőnyi és Aba-Novák művészetének, Gerevich és Genthon írásainak, és egyáltalán a római iskola többrendbeli megfigyelőjének bőven volt mit tanulnom az újabb generáció avatott kutatójától. Boldogan ültem

vissza az iskolapadba olvasván az Árkádiáról szóló, de még inkább a közép-európai újklaszszicizmusokat összehasonlító tanulmányokat. Van azonban Zwickl oknyomozó technikájának egy még ennél is fontosabb hozadéka. Ahogy a tanulmánykötet első fele – centrumában a bécsi Neukunstgruppe, a kölni Sonderbund, a berlini Der Sturm, a hazai Nyolcak, a Kassák szerkesztette *Ma* – a bőség zavarával küszködve térképezi föl, preparálja ki, szedi szálára a világra nyitott, a progresszióra hajlamos, a tehetségekkel bőven megáldott magyar kultúra képét, úgy változik meg a kötet második felében ez az összkép még akkor is, ha az ideológiától, történelmi tanulságoktól, esztétikai minősítésektől amúgy idegenkedő szerző ezt nem is rágja szájba. Elég, ha szép gondosan leírja a főszövegben a faktumokat, a jegyzetekben meg a forrásokat. Lassanként kibontakozik egy „big history”, és aki Poirot-hoz hasonlatosan jól olvas, az nem nagyon lesz boldog a végeredménytől. Ez az új művészeti élet (a trianoni magyar kultúráról van szó) nemhogy a hagyományos igazodási pontokról (Párizs, Berlin) alig vesz tudomást, de még szomszédai teljesítményeivel sincs tisztában. Ez az új rezsime nemhogy szuverén „művészetpolitikát” folytató művészházak létezését teszi lehetetlenné, de a nemzetközi kapcsolatokat is csak hivatalos ösztöndíjak és minimum államtitkárral szentesített műcsarnoki kiállításokkal tudja elképzelni. Ez az új légkör eleve szegregál minden innovatív megmozdulást és eleve kizárja a többségi ízléssel szöveget bezáró teljesítményt. (Pedig ez a kötet szót sem ejt hivatalos művészetéről, csak nagyon kicsit említi az emigrációs kényszert és még Derkovitscsal kapcsolatban sem beszél művészyomorról.)

Mégis: Zwickl addig tologatja a vázát a kandalópárkányon, míg végre a derék Hastingshez hasonlóan az egyszeri olvasónak is bevillan: valami elromlott, valami nincsen jól, valami megszűnt lélegezni. Gyilkosság történt. Szóval: nem egy könnyű detektívregény ez, de aki az igazság érdekében nem riad vissza a fáradságtól, annak bánattal teli öröme is lehet a példás faktológiából.

Zwickl András: Az úgynevezett akadémikus-iskolától kezdve a leg-szélsőbb túlzásig – Fejezetek a modern magyar művészet történetéből 1890–1940, Határesetek sorozat, L'Harmattan Kiadó, 2017, 316 oldal, 2475 Ft.
