
TANULMÁNY

ARADI NÓRA

Téma és jelentésváltozás a XIX—XX. századi művészetben*

A XIX–XX. századi művészet ikonográfiai-ikonológiai változásait főként a részletekre koncentrálva kutatták. A legtöbb mélyfúrás motívumkutatásként jellemezhető, ez is tartalmaz több megközelítési lehetőséget,¹ de viszonylag kevésbé érinti az interpretáció annyira fontos és meglehetősen elhanyagolt, elnagyolt kérdéseit. Ezek a hiányok csak azért nem szembeötlőbbek, mert – eltekintve az eltelt egy, másfél évtized kutatásaitól – csak elvétve fordítottak figyelmet a múlt század művészettörténeti összefüggéseire.

Régebbi és újabb tanulmányokban, főként pedig *A szocialista képzőművészet jelképei* című kötetben² elsősorban arra koncentráltam, hogyan értelmezhetők a XIX–XX. századi művészetben fellelhető, régebbi vagy újonnan feltűnt, a témához tartozó motívumok; itt és most csak néhány csomópontot emelek ki, amelyek különösen jellemzők a művészettörténeti és a történeti folyamatra, a kettő viszonyára.

A korszakhatárok – 1830 és 1917 – ikonológiai szempontból is tarthatóak. A júliusi forradalom kiváltotta egy sor, igen fontossá lett kompozíciós típus megszületését, az 1917-tel induló nemzetközi forradalmi hullám nyomán pedig új minőségek érlelődtek meg és terjedtek el, és csakhamar nyelvezeti clemmé lett egy azelőtt csak részben és csak látenszerű jelképi anyag. A két időpont között, 1848 körül, viszonylagos szakaszhatárt jelez az akkori társadalmi feszültségek közvetlen hatása, ez azonban csak ikonológiailag szembeötlő, kevésbé jellemzi az egyetemes művészettörténetet vagy a nemzeti művészetek alakulását. 1870 körül viszont az ikonográfiai-ikonológiai mozzanatok fontossága törpül el az egyetemes művészet és a legtöbb nemzeti művészet akkori nagy fordulatához képest, és majd csak a századfordulón tapintható ki ikonológiailag is az akkori művészettörténeti szakaszhatár.

A múlt század folyamán a haladó polgári művészet majdnem minden megnyilvánulási formája érzékenyen reagált a társadalmi jelenségekre, témaválasztásában is tudatos orientálásra törekedett. Ez különösen szembeötlő olyan alkotóknál, akik érdeklődtek a szocialista vagy szocialisztikus teóriák iránt, esetleg kapcsolatban is álltak megfelelő társadalmi szervezetekkel. De számolni kell az újabb problémák, történeti helyzetek ösztönös felismerésével és hatásával is.

A teoretikusok által kifejtett kívánalmak, akárcsak a művészek személyes, egyéni érdeklődése mindenekelőtt a témaválasztásban nyilvánult meg. Az új

*Előadás szövege. Elhangzott *Zur Ikonologie neuer Kunst* címmel a berlini Humboldt egyetemnek a Marx-évforduló alkalmából rendezett ülészakán (1983. XI. 23–25.), melynek kerettémája: *Proletarisch-revolutionäre Kunst 1830–1917*.

témák által kiváltott, különösen fontosnak bizonyult kompozíciós megoldások a stílusterkvéseket is gazdagították, egyik-másik megnyilvánulásuk a korstílus vonulataiban is nyomot hagytak.

A továbbiakban három témacsoport néhány vonását járom körül.

I. *Tömegábrázolás és osztálytömeg.* Az embercsoport ábrázolásának lényeges változásai lehettek fel 1848–1849 táján *Daumier*-nál, mégpedig festményeiben. Ezek az alkotások tematikailag igen eltérőek. Vannak képek, amelyek közvetlenül utalnak a februári forradalomra, mint a barikádjelenetek, vagy a menekülők csoportjai. Mások teljesen függetlenek a kortársi eseményektől, így a *Kakasülő* vagy az *Iskolából*. Előbbiben a színházi közönség, utóbbiban a gyerekek csoportja.

Ezekre a munkákra, amelyek *Daumier* kevés datálható festményéhez tartoznak, egy új és igen gyorsan megérlelődött formaalkotási koncepció jellemző. Az embercsoport ábrázolásának ez az új felfogása nem folytatódott sem nála, sem a francia művészetben; a kompozíciós gondolat újabb fázisa majd másutt jelenik meg, az 1890-es években, akkor már természetesen módosult jelentéssel.

Az új felfogás lényege, hogy egy konkrét, adott szituáció résztvevői egységesen, összehangoltan cselekszenek, ez határozza meg a mozgást, a ritmust, a gesztusokat is; a változás leginkább az eseménytörténetileg közömbös *Kakasülő* című képen mérhető le. Ebben az időben alkotta egyébként *Courbet* is leginkább kritikai töltetű munkáit, amelyeket *Proudhon* később művészeti koncepciójának érveiként értelmezett.

Daumier-nak ez a képcsoportja a maga korában ismeretlen volt, kiállítására nem került sor, mégis akad a kortársi hatásnak egy érdekes, elszigetelt példája: a spanyol *Lucas Forradalom* című képe. A festő, legjellemzőbb munkái szerint, *Goya* ún. fekete korszakának epigonjaként ismert, itt viszont elsősorban *Goya* kupolafreskójának hatása észlelhető. Mindenekelőtt pedig *Daumier* egyik barikádjelenetének kompozíciós modellként való alkalmazása. A példa főként azért figyelemre méltó, mert ez a *daumier*-i festészet hatásának a legkorábbi nyoma.³

Daumier felfogását aligha lehetne szocialistának vagy forradalminak nevezni, de annyi leszögezhető, hogy ezekben a képeiben benne rejlik az osztálytömeg ábrázolásának potenciális lehetősége. A cselekvés ritmusa, ez a legfontosabb új formaelem, tartalmilag is meghatározza a kompozíciót. Ez folytatódott a századfordulón, majd tovább 1917-ig, és azon túl is. Az adott összefüggésben *Daumier* 1848–1849-es képcsoportja a szocialista képzőművészet előtörténetének első csomópontja.⁴

Közel félszázad múlva, 1894-ben festette a belga *Laermans* a *Menekülők* című triptichonját s a még jellemzőbb, *Sztrájk napján este* című képét; itt már tudatosan választott téma az osztálytömeg. Az utóbbi *Laermans*-képen a vörös zászló alatt vonuló tömör, ún. névtelen tömeg, a szerszámokkal felfegyverzett munkások és munkásnők a német *Kollwitz* 1897-es, *Takácsfelkelés* című rézkarcán, a német *Baluschek* 1900-as *Munkásnők* című nagyméretű festményén az első ízben osztálytömegként megjelenő gyári munkásnők csoportja stb. természetesen a motívum, a formaalkotás, a kompozíció és a jelentés további, másfajta elemzésére is indít, amivel most nem foglalkozhatunk.

A tematika gyorsan terjedt, és a stílári sokféleség mind szembeötlőbb lett, különösen a forradalmi időszakban. A szovjetorosz *Apszit* 1918-as plakátja (*Előre Pétervár védelmére!*) és *Uitz Béla* 1919-es plakátja (*Vöröskatonák előre*) világosan mutatja, hogy nem csak a rohamozástéma rokon, hanem az abból fa-

kadó ritmusprobléma is. Stílárisan azonban teljesen eltérőek, és ez megfelel a más-más művészeti hagyománynak és egyéni művészi érdeklődésnek; Apszit plakátja az ún. nagyrealista előzményekben gyökerezik, Uitzé a magyarországi avantgarde-ban.⁵ Az Uitz-felfogáshoz közelebb áll a szovjetorosz *Szvarog* 1918-as pannótervének avantgarde szellemű, racionális építettsége. A más jellegű embercsoporttémát a román *Tonitza* 1918–1920-as, *Sortállás a péknél* című festményén, posztimpreszionisztikus lírával oldja meg, eltérően egyidejű, inkább konstruktív stílusú, eseménytörténetileg kötöttebb témájú rajzaitól.

A századfordulón az osztálytömeg ábrázolásának egy különös tematikai sajátossága figyelhető meg. A képsíkkal párhuzamosan vagy a háttérből előre mozduló tömeg, ahol tehát mechanikus mozgásfolyamat is jelen van, mindig munkástömeg. Csak néhány sztrájkjelenet a kivétel (például a holland *Toorop* 1899-es rajza), ahol tudatosan hangsúlyozott a mozdulatlanúság. De mindig paraszti tömeg jelenik meg, ha a tömeg passzívan áll (*Révész Imre: Panem*, 1899), ha passzivitásra kényszerített (*Kollwitz: Foglyok*, 1908), vagy ha mozgásban van ugyan, de a színbeli megoldás révén inaktív tömegként hat (a román *Luchian Kukoricaosztás* című, 1905-ös festménye).

Az egyre fontosabb ritmus jellemzi a XX. század elejének munkajeleneteit is, ha kevés alak együtttes, egybehangzó cselekvését akarják hangsúlyozni. Egy munkafolyamat adott szakaszának ábrázolásában nyilvánvaló tartalmi-kompozíciós szerepe van az egymásnak megfelelő mozdulatoknak, mint az angol *Brangwyn* 1906–1908 közötti grafikáin, *Conrad Gyula* 1908-as rézkarcán (*Ganzgyári munkások*) vagy a német *Sterl* 1911-es festményén. Ez a képtípus ugyan nem tartozik közvetlenül a tömegábrázoláshoz, de az utóbbi eredménye, és hat emennek egy későbbi, az 1930-as évek legelején elterjedt változatára. Arra a képtípusra gondolunk, aminek jellemző példája *Dési Huber István Tömeg* című festményének 1931-től született több változata és *Kollwitz Propellerlied* című litográfiája 1931–32-ből. (A két művész munkájának kiindulópontja is, a részletek tematikája is szinte azonos, csak éppen stílárisan teljesen mások.)⁶ A felfogás lényege, hogy a művész igen kevés, három-négy-öt szereplővel érzékelteti az osztálytömeg egységét vagy az osztályhelyzet azonosságát. A gondolat egyébként nem új, a festő *Degas* mondta még a század elején: nem ötven, hanem öt személlyel lehet tömeget festeni, és *Lukács György* is hasonló megközelítésből elemezte *Hauptmann Takácsok* című drámáját *A művészi forma objektivitása* című írásában.⁷

A húszas évek végétől más irányban is kutatták a tömegábrázolás új lehetőségeit, megcélozva az egyén és a közösség, az egyén és a tömeg viszonyának igen komplex témakörét, amely mindmáig többféle kompozíciós lehetőséggel is szolgál.⁸ Az októberi forradalom előtt azonban még nem jellemző ez a tematika, elsősorban az embercsoport egységének a hangsúlyozása fontos.

2. *A munkástípus néhány sajátossága.* Már sokoldalúan vizsgálták a munkás, munkajelenet, munkásélet igen nagy témakörét, a motívumkutatás még a szakmák szerinti csoportosításra is vállalkozott. Viszonylag korán kezdtek el ezzel foglalkozni, és ebben minden bizonnyal szerepe volt a századfordulón elterjedt társadalompolitikai szemléletmódnak. Többféle megközelítés is jellemezte a szorosabban vett motívumkutatást, de metodológiailag csak újabban léptek ezen túl az interpretáció, a jelentésváltozás kutatásának irányába.

A munkástéma, legáltalánosabban értelmezve, a leghosszabb előtörténetre tekinthet vissza mindazon témák közül, amelynek a jelentése a XIX. században sajátos módon megváltozott. Így különösen figyelemreméltóak a korábbi

jelentésváltozások is, mint a XVII. században a kovácmesterré lett *Vulcanus* Flandria, Spanyolország, Franciaország művészetében, vagy a mérnökeszményé lett kovács a XVIII. század végén Angliában és néhány évtizeddel később az USA-ban. A XVIII. század közepétől lett színhely az üzem, előbb a bánya (Franciaország, Svédország), később, a XIX. század elejétől főként az öntőde (Svédország, Anglia, Közép-Európa); a nehéz fizikai munkának, a környezetnek az ábrázolását mindig áthatották a legújabb festői ismeretek a szín és az atmoszféra szerepéről.

A munkásábrázolás története elválaszthatatlan a nagyváros képi megjelenésétől. A városlakók és a városképek a XIX. század második felétől egyre konkrétabbak lettek; megjelent a nagyvárosi periféria sajátos ikonográfiája is, ezt követte, már az 1910-es években, egy világosan körvonalazható nagyvárosszimbolika.

Csak egyetlen fontos múlt századi változásra koncentrálok, ez pedig a hősalakká lett munkás. A kezdetek ismét Daumier-nál kereshetők. 1834-es *Sajtószabadság* című litográfiáján jelenik meg először érett formában az új történelmi eszmény. A frígiai sapkás alak mozdulata, lendülete, testi ereje nem csak önmagában fontos, hanem abban az összefüggésben is, ahogyan a hősalak szembeszegül a királyi hatalmat és a jogrendet jelképező, szatirikusan fogalmazott mellékalakokkal. Ez a felfogás a XX. század eleji politikai grafikában hatott a legközvetlenebbül. A román *Iser* egy 1912-es, május elsejei címlapján ugyanez a koncepció jellemzi a hősnök és a szatirikusan ábrázolt, „másik oldalnak” a viszonyát. Még szembeötlőbb, ahogyan *Bíró Mihály* folytatta az előképeket két 1918-as, a köztársaságot hirdető plakátjában. Mindkettő hőse a frígiai sapkás, nagy erejű munkás, az egyikben lelöki a trónust és a szatirikus királyfigurát, a másikon koporsóba zárja a monarchia attribútumait; emennél Daumier-nak főként egy 1833-as lapjára hivatkozhatunk, ahol a nyomdász nyomdaprésbe szorítja a kis királyfigurát.

Igaz, hogy Daumier grafikái, képeitől eltérően, kezdettől fogva széles körben hatottak, de az említettekhez fogható példák nemcsak e hatással magyarázhatók. Közben ugyanis, a kilencvenes évektől, mindinkább programszerű lett az erős, izmos munkás eszménye. (Viszonylagos kivétel az agrárproletár típusa, de ez nem lehetett egyetemesen jellemző.) Stílusában ugyan különböztek egymástól a nagy erejű alakok, de nemzetközileg mind elterjedtebbek a programszerűen közös vonások; elég olyan alkotókra hivatkozni, mint a svéd *Josephson* még a nyolcvanas években, a belga szobrász *Meunier* a nyolcvanas évektől a század elejéig, a svájci *Steinlen* a századfordulón, a svájci *Hodler* és a lengyel *Lentz* 1910 körül.

A magyar szociáldemokrata párt elméleti folyóirata, a *Szocializmus*, első, 1906 októberi számában kifejtette, hogy a munkásábrázolásnak csak egyetlen lehetséges útja van, ez a nagy fizikai erő érzékeltetése, mert csak így lehet kifejezni a munkáserőt. 1909-ben alkotta meg *Bíró Mihály* a kalapácsos vörös ember tervét, s a plakát 1911-ben jelent meg először, mint Népszava-hirdetés. Azonnal pártjelvény- és kiadói embléma lett. Azután nem csak plakátként jelent meg, igen sokszor, újságcímlap háttérrel vagy anélkül, mint 1919. május elsejére, hanem maga a figura többször is feltűnt a két világháború között, röpcédulán vagy más agitációs grafikán. És külföldön is megjelent, így sztrájkbrosúra címlapján (Kína, 1922), röpcédulán (Olaszország, 1930-as évek), könyvcímlapon (Anglia, 1965), plakáton (Olaszország, 1970).

Bíró kalapácsos vörös emberében emblémává tömörül különböző jelképek sajátos komplexitása: a program szerinti erős, izmos férfialak, a jelképpé – pars pro toto – lett szerszám, a kalapács, maga a mozdulat, amely a legnagyobb erő kifejtést lehetővé teszi és természetesen a vörös szín. Magyarországon a vörös színnek világszabadság jelentése volt 1848 körül (Petőfi: „... Pirosuló arccal és piros zászlókkal / És a zászlókon eme szent jelszóval: / »Világszabadság!«”), és közvetlen proletárforradalmi jelentése a hetvenes évektől.

A jelképek ilyen összefüggései már áthatották az általános tudatot; ez magyarázza a művész készségét és lehetőségét, hogy emblémaként ható, komplex jelképet létrehozson. Figyelemre méltó egyébként, mennyire egyidejűleg tűnnek fel nemzetközileg a századforduló óta a legkülönfélébb szimbólumok, akár verbális, akár képi fogalmazásban; gyakran a verbálisan terjedt új eszme animálta a képalkotást, és a fordítottjára is van példa.

3. *Kapcsolódások a keresztény és a szocialista tematika között.* A nem vallási művészetben továbbéltó vallási témáknak némileg közös sajátossága, hogy maga a téma általános etikai tartalom vagy fogalom megtestesítője, mint a Madonna az anyaságé, Szent Sebestyén a kiszolgáltatott, fenyegetett fiatalságé, a Piéta a legmélyebb gyászé stb. A keresztény tematika megjelenésének módja azonban igen különböző. Van, amelyik nem kötődik semmiféle időszakhoz, mint a Madonna-téma; esetleg gyakoribb a különösen válságos periódusokban, mint Szent Sebestyéné; meghatározott időpontokra jellemző, mint az agitátor-apostol kapcsolódás 1890 utántól nagyjából 1905-ig, vagy pedig a megváltás-forradalom gondolata 1918–1923. között. Vannak közöttük olyanok, amelyek körvonalazható kompozíciós típusokhoz köthetők, mások ettől függetlenek.

Egyetlen, a századfordulón népszerű gondolatot járunk körül, ez az agitátor-apostol (esetleg prédikátor) témája. Megjelölése ebben a formában természetesen leszűkített, hiszen csupán a legkülönfélébb kompozíciók közös tematikai kiindulópontjára utal.¹⁰

Az előkészítő kutatás még csak a kezdeténél tart. Egyre többet tudunk már a keresztény szakszervezetek történetéről, az anarchoszindikalizmusról, a szociáldemokrácia kulturális programjának alakulásáról, de alig foglalkoztak még mindennek képi ábrázolási vetületével. Még csak főbb vonalaiban ismert a társadalmi és a művészeti mozgalmak országokénti eltérő viszonya, illetve ennek nemzetközi összefüggései. Néhány példa mégis illusztrálhatja az említett témakör jellegét és elterjedését.

Fontos kompozíciós típusá lett az ún. agitátorjelenet, főként a magyar művészetben. A beszélőnek és az őt hallgatónak a csoportba fűzése már 1871-ben jellemezte *Munkácsy Tépéscsinálók* című képét: a negyvennyolcas sebesült honvéd mesél az asszonyoknak. (Hasonló képépítés jelenik meg később, közvetlenül Munkácsy hatására, a német *Liebermann*ál.) Munkácsy egyik legutolsó képén, az 1895-ös *Sztrájkon* szembeötlik egyfelől a hasonló csoportfűzés, másfelől pedig az 1881-es *Krisztus Pálátus előtt* képre és a *Sztrájk*kal egyidejű *Ecce Homo* festményre utal némelyik figura gesztusa vagy a vörös szín szerepeltetése. Ez nyilvánvalóan nem bizonyít többet, mint a vallási és a társadalomkritikai mozzanatok kölcsönhatását egyazon művész munkásságában.

Az 1871-ben megjelent hazai képtípus nálunk 1905-ig folyamatosnak mondható. Ez jellemzi kompozicionálisan – minden jelentésbeli újszerűsége ellenére – *Kernstok Agitátor a gyár kántinjában* című, 1897-es munkáját. Ezt követi *Réti István 1905-ös Agitátora* is, amely egyik kompozíciós előtanulmánya

volt az 1908-ban befejezett, *Krisztus az apostolok között* képnek. Az „agitátor” címadás egyidejű azzal a filológiai is bizonyítható, rövid időszakkal, amikor Réti progresszív értelmiségi szervezetekkel keresett kapcsolatot és elméleteik iránt is érdeklődött. A századfordulón egyébként gyakori, sőt, divatosnak is mondható jelenség, hogy a művészek különösebb indok nélkül is olyan címet adtak képüknek, mint agitátor, forradalom stb.; a szándék, hogy ilyen jelentést sugalljanak, inkább értelmezhető szociológiailag, mintsem művészettörténetileg. Ugyanakkor ebben az időben tűnt fel egy másik, kapcsolódó témakör, amellyel most nem foglalkozom, ez a hegyibeszédé. Csak alkotásként ítéltető meg, hogy mennyiben volt az indító gondolat vallási vagy társadalomkritikai, vagy pedig mennyiben szolgált a téma ürügyül ahhoz, hogy a művész kutassa az embersokaság és a természet vizuális viszonyát, e primér élményét vetítve ki.

Elegendő néha egy fényszimbólum alkalmazása ahhoz, hogy például a vonuló munkástömeg ábrázolása sajátos jelentéssel telítődjék. A cseh *Kupka* Párizsban alkotta 1902–1903 körül *Internationale* feliratú rajzát, ahol a romantikából megőrzött szivárványív zárja le fent a sűrűn vonuló munkások csoportját. De a kép köríves lezárása is elég ahhoz, hogy a társadalmi jelenségnek vallási aspektusa is legyen; példa rá az olasz *Pellizza* 1901-es, *A negyedik rend* című festménye, amely oltárképekkel egyidejűleg készült. Hasonló szimbiózisban születtek már valamivel korábban is munkásjelenetek és oltárképek, elég két belga művész, *Maunder* és *Laermans* munkáira utalni.

Különös példa *Steinlen* 1900-as, *Az apostol* című képe. Az ige hirdetőnek a dobogón álló alakja valóban apostoli, fényözönben jelenik meg; hallgatósága egy gyűlés munkásközönsége. E szimbiózis valamivel későbbi, tematikailag már továbbvivő megnyilvánulása *Brangwyn* 1906 körül alkotott nagy szénrajza (feltehetően képtanulmány), egy Piéta; a sirató anya ölében overallos, bajszos munkásember fekszik.

A néhány említett, annyira eltérő példa is jelzi, hogy – noha feltűnnek nemzetközileg analóg vonások – mennyi eltérő megoldáshoz vezet a tematikailag rokon, felfogásában sokféle kiindulópont. Az alaposabb elemzést segiténé elő a kortársi képzőművészet és irodalom összehasonlító vizsgálata, ami árnyaltabban láttatná a nemzeti és az egyetemes sajátosságokat; népi tapasztalattal szolgál a már sokoldalúban kutatott későbbi téma, a megváltás-forradalom gondolata, 1920 körül.

*

A három különböző témakör alakulásának eddigi ismerete lehetővé tesz egy történetileg sem érdektelen általánosítást. A századforduló óta az ikonológiai és a jelképi változások nemzetközileg szembeötlően egyidejűleg észlelhetők. A munkásmozgalom nemzetközisége olyan mély nyomot hagyott a képi kifejezésben, hogy itt szinte kiegészítőként a nemzeti társadalomtörténeti folyamatok eltérő foka. A századforduló óta eshet szó egységes szocialista képi szimbolikáról, és ez összhangban is van a történelem legáltalánosabb menetével. Így válik érthetővé az a jelvény is, amit a Magyarországi Szociáldemokrata Párt 1904. május elsejére kiadott: itt jelent meg nemzetközileg először, a későbbi emblémának megfelelően, az egymásra helyezett sarló-kalapács.

JEGYZETEK

1. L. Peter H. Feist: Motivkunde als kunstgeschichtliche Untersuchungsmethode; in: Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft, Drezda; 1987. Verlag der Kunst; 18-42 l.
2. Budapest, 1974. Kossuth-Corvina.
3. Daumier-tanulmányomban (Les tableaux de Daumier et l'art universel, Acta Historiae Artium; tom. XXVI, fasc. 1-2, 93-123. 1.) a képek jóval későbbi hatásával foglalkoztam. Ezt az egyébként kivételnek tekinthető képet még nem ismertem.
4. Ez az összefüggés *A szocialista képzőművészet története* (2. kiadás Corvina, 1980.) című munka előkészítő kutatásai során világlott ki, így lett első fejezetének címe *Az előtörténet kezdetétől a történet kezdetéig*, és ez Daumier-val indul.
5. Ezt a két eltérő, de egyidejű kiinduló pontot jellemezték úgy, különösen a hatvanas években, mint a szocialista művészet két lehetséges kiinduló pontját. A megállapítás e korai időszakra érvényes, a későbbi folyamatokra már nem általánosítható.
6. Dési Huber ismerte és becsülte Kollwitz munkásságát; ezt a grafikáját még nem ismerhette; ekkoriban éppen túljutott a kubizmus bűvöletén, festőként is máshonnan indult; mint ahol a már idős Kollwitz állt. Kettejük munkájában nemcsak az alap gondolat közös. Mindkettőn van rejtett önarckép, Dési Huber képen a középső, kalapácsos munkás, Kollwitznál a jobb szélső női profil. És Dési Hubernál is van egy női profil a bal oldalon, feleségének arcképe.
7. In: *A realizmus problémái*, 1948. Athenaeum Kiadó, 43-44 l.
8. Az egyén és a tömeg kölcsönös feltételezettségének a kifejezésére gondolunk, eltérően olyan felfogástól, mint többek között *Der Einzelne und die Masse* kiállítás (Städtische Kunsthalle Recklinghausen, 1975.) koncepciója, ahol az egyes ember, az egyén a tömeggel szembeállított, és a tömeg semlegesíti az egyént.
9. E témával alaposabban foglalkoztam az alábbi tanulmányban: *Isztorija obraza cselovcka truda v izobrazitelnom iskusztve* in: Szovjetszkoje iskusztvoznanyie '80, Nr. 2., Moszkva, 1981. Szovjetszkij Hudozsnyik, 224-231. l.
10. *Agitator und Apostel an der Jahrhundertwende* címmel tartottam referátumot a VIII. esztétikai világkongresszuson (Darmstadt, 1976.) A kongresszusi akták mindeddig nem jelentek meg.

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG
ELNÖKE:

Dr. Horváth István

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG
TAGJAI:

Csik Pál Radácsi László

Dr. Fancsik János Dr. Szabó Károly

Dr. Molnár Pál Dr. Tamáskovics Nándor

Németh János Tóth Elemér

A SZERKESZTŐSÉG TAGJAI:

Dr. Bacskó Piroska (cikk, tanulmány)

Kelemen Gábor (riport, szociográfia)

Kojnok Nándor (szépirodalom)

Dr. Praznovszky Mihály (bagyomány)

Czinke Ferenc (művészet)

Pál József szerkesztő (kritika)

Főszerkesztő: **BARANYI FERENC**

A Nógrád megyei Tanács VB művelődésügyi osztályának lapja.

Főszerkesztő: *Baranyi Ferenc*. Szerkesztőség: 3100 Salgótarján, Arany János út 21. Telefon: 14-386. Kiadja: a Nógrád megyei Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: *Bálint Tamás* igazgató. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a posta hírlapüzleteiben és a Központi Hírlap Irodánál (KHI, Budapest V., József nádor tér 1. sz. Postacím: 1900 Budapest). Közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-961 62 pénzforgalmi jelzőszámra. Egyes szám ára 12 Ft, előfizetési díj fél évre 36, egy évre 72 Ft. Megjelenik kéthavonta. *Kéziratokat és rajzokat nem küldünk vissza.* ISSN: 0333-1167. Index: 23-923.

Készült a Nógrád megyei Nyomdaipari Vállalat salgótarjáni telepén, 900 példányban 3,6 (A/3) iv terjedelemben. F. v.: *Kelemen Gábor* igazgató.

Ára: 12,- Ft

PALÓCFÖLD

NOV 6