

Tátrai Vilmos

GOMBOSI GYÖRGY (1904–1945)

Korántsem csak a kegyelet diktálja, ha nem hagyjuk feledésbe merülni egy olyan kutató nevét, munkásságát, aki a legrangosabb hazai és külföldi folyóiratokban tette közzé tanulmányait, tragikusan rövid pályafutása alatt három – a szakirodalomban máig élő – művészmonográfiát írt, a napjainkban is nélkülözhetetlen művészeti enciklopédiának, a Thieme-Becker lexikonnak volt munkatársa, és akinek szakértelme, érdeklődése az itáliai trecentótól a kortárs magyar képzőművészetig terjedt. Az illendőségnél jóval nyomósabb okunk van rá, hogy időről időre megemlékezzünk Gombosi Györgyről, a többszázézer magyar mártír egyikéről, aki Berlinben diákoskodva nem csak a német nyelvet, hanem a német kultúrát is második anyanyelvként sajátította el, és akit negyvenegy esztendősen ennek a kultúrának a megcsúfolói pusztítottak el. Gombosi munkáinak olvasása ma is bátran ajánlható mindazoknak, akik becsülik és kedvelik az esszé műfaját, akiket vonz a gondolatmenet lendülete, a mondanivaló célratörő előadása, a hangnemet személyessé alakító, szenvedélyes meggyőzni akarás; ajánlható mindazoknak is, akik a két világháború közötti magyar értelmiség világnézetéről, gondolatvilágáról alkotott képüket kívánják tovább gazdagítani, vagy akik a műelemzés magasiskolájában akarnak szert tenni a műélvezés képességére.

Indulásakor Gombosi a wölfflini módszer feltétlen hívének vallotta magát. 1926-os doktori disszertációja, a *Spinello Aretino*, már alcímében jelzi ezt a programot: Stílustörténeti tanulmány a XIV. század végi firenzei festészetről.¹ Esménye a stílusfejlődés egymásra következő fázisait ellentétes fogalom-párokkal markánsan megkülönböztető formaanalízis, és az abból kibontható lehető legteljesebb stílustörténeti szintézis. Ennek szellemében a *Palma Vecchio* monográfiában a velencei reneszánsz sorsdöntő évtizedeiről nyújt átfogó képet – magának a címadó mesternek a munkásságát ennek alárendelve tárgyalja – *Moretto da Brescia* monográfiájában pedig az egész észak-itáliai reneszánsz panorámáját tárja elénk.² Folyóirat-tanulmányok esetében csak a terjedelem rövidebb, a szerző igénye, ambíciója ugyanaz. Kiemelkedő jelentőségű a *Pannóniai Mihály és a reneszánsz kezdetei Ferrarában* című tanulmánya³, amely az első igazán meggyőző és átgondolt kísérlet a ferrarai quattrocento periodizálására, és először tisztázza a magyar származású mester stílustörténeti helyét.

¹ Gombosi, Georg: *Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die Florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts.* Budapest, 1926.

² Gombosi, Georg: *Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen.* Stuttgart-Berlin, 1937.; Gombosi, Georg: *Moretto da Brescia.* Basel, 1943.

³ Gombosi György: *Pannóniai Mihály és a renaissance kezdetei Ferrarában. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 6. 1929–1930. Budapest, 1931. 91–108.



Gombosi György 1927-ben. MTA MKI Adattár.

„Eleinte a tiszta formai szemlélet híve voltam a festészetben” – írja 1942-ben, a *Gyerekszoba* című önvallomásában⁴, és hogy milyen elkötelezett, odaadó híve, azt a *San Marco mozaikjairól* írt tanulmányának bevezető sorai tanúsítják: „A modern művészetszemlélet alapja a stílusfogalom megalkotása: a stílusfogalomban új, a régi tárgyi szemléletnél igazibb, helyesebb kulcsot leltünk fel, amely a naiv interpretáció helyett a művészi tartalmak egyértelmű és világos feltárására képesít. Ez a tény a művészettörténet előtt is egészen új utakat nyitott meg, megteremtve számára a régen óhajtott szintézis első lehetőségét: megvalósításhoz segítette a „nevek nélkül való művészettörténet”, a tisztán pragmatikus metódus nagyszerű ideáját, a régi biografikus-kordinatív történet szemlélet helyébe pedig feltárta a folytonos stílusváltozások rendszerének, a művészettörténeti fejlődéstannak egyelőre még beláthatatlan messzeségekbe mutató perspektíváját. A lelkes elfogultságtól szinte messianisztikus a hangvétél: „A kánon-szemlélet, az ikonográfia-kutatás rabságában alszik a mozaikművészet Csapke-rózsikája: el kell jönnie az új tudománynak, hogy őt is felébressze évezredes álma-

⁴ Gombosi György: *Gyerekszoba*. Budapest, 1942. 51.

iból.”⁵ Gombosi „művészi tartalmakon” magát a formát érti, a „látás történetét” a forma változásaival azonosítja. Disszertációjában Spinello Aretino művészetének legmélyebb tartalmát látja abban, hogy „a giottói stílust festői-atektonikus módon feloldja”. A „régii tárgyi szemléletről” elutasítólag szólva, az ikonográfiát nem annak tekinti, ami valójában: a művészettörténet nélkülözhetetlen segédtudományának, hanem olyan megközelítési módnak, amely veszélyeztetheti a „tisza formai szemléletet”. Ugyanerről az állásponttól határolja el magát – kimondatlanul bár – nem csak Dvořák szellemtörténetétől, hanem Warburg és Panofsky ikonológiai irányától is, amely pedig a témák leírásán és rendszerezésén messze túlhaladva a műalkotások jelentésbeni rétegzettségét, a formák szimbólumértékét vizsgálja, és eljut a világnézeti alapok feltárásához. Gombosi meddő vitáknak ítélte, érdeklődési körén kívülre utasította a Giorgione-kör szimbolikájának megfejtésére tett kísérleteket. A giorgionizmusban éppen azt értékelte, hogy az illusztráció primitív ízlésre valló igénye fölémelkedik, „nem tárgyi” és így „a formában magában rejlő megfoghatatlan kifejezésel” hat. Amikor ily módon az újfajta, korábbi tradíciókkal szakító tematikát tematikánélküliségnek, az újszerű tartalmakat pedig racionálisan körülírhatatlan kifejezésnek tünteti fel, akkor egyrészt joggal irányítja rá a figyelmet a giorgionizmus minden direkt didaktikától mentes karakterére, másrészt azonban a vizsgált kortól idegen szemléletet vetít rá a velencei reneszánszra. Amit ugyanis a giorgionizmus nem-tárgyi mivoltáról mond, egybecseng azzal, amit az akadémizmus elleni harc jegyében a modern szobrászat feladatáról a Beck Ö. Fülöp monográfiájában vet papírra: „A modern szobrász dolga volt, hogy az illusztráció feladatköréből kiszabadítsa a szobrot s a benne rejlő formai hatóeszközöket hozza felszínre”.⁶

A San Marco-tanulmány idézett bevezetőjében a „művészettörténeti fejlődéstan”⁷ fogalom párosítás jól érzékelteti, hogy Gombosi a művészetben a biológiaiakhoz hasonló törvényszerűségek érvényesülését látja. A velencei festészet fejlődését egy organikus lényéhez hasonlítja, amelyben „a legpriméribb biológiai fejlődési folyamat, a növekedés” figyelhető meg. A Palma Vecchio monográfia igazi céljának is azt tartja, hogy erről a fajta fejlődésről adjon képet. „Nincs nagyszerűbb látvány, mint [az] a pompás kibontakozási folyamat” – írja Spahn Palma könyvének recenziójában.⁸ Míg közben a velencei festészet organikus fejlődése Bellinitől Veroneséig, tehát a fővonalat illetően cáfolhatatlan tény, a biológiai analógia óhatatlanul is elfed néhány fontos összefüggést. Elfedi mindennek előtt azt, hogy e mögött a természetesnek tetsző növekedés mögött a korai kapitalizmus és a humanista ideológia táplálta versenyszellem húzódik, az a szemlélet, amely a változásban, az előrelépésben, az elődök felülmúlását célzó törekvésben nem a szent tradíciót fenyegető veszedelmet, hanem erényt lát. Másrészt a reneszánsz művészet stílusfejlődésének van egy tisztán technikai, mes-

⁵ Gombosi György: A San Marco mozaikjai. *Magyar Művészet*, 6. 1930. 565., 566.

⁶ Gombosi György: Beck Ö. Fülöp. Budapest., 1938. 7.

⁷ Gombosi 1930. i. m. 566.

⁸ Gombosi György: Annamerie Spahn: Palma Vecchio. Leipzig, Hiersemann, 1932. + Dorothee Westphal: Bonifazio Veronese. München, Bruckmann, 1931. *Magyar Művészet*, 9. 1933. 220.

1927-28. I. As 1927/28 tanév		első felére.	
As előadások címe, az előadó tanár névvel	Élet órák száma	A tanár bizonyítja a felkészülését a felvételre	A tanár bizonyítja a leckealáértelmezését a felvételre
		aláírás	nap
Dr. Hecker Antal: Róma, a művészet városa	2		jelenem volt
Dr. Hecker Antal: A Dürer művésze	3		jelenem volt
Dr. Hecker Antal: Emblematika, graf.	2		jelenem dolgozott
Dr. Gerevich Tibor: Orr. a mag. műv. tört.	3		külsően felelt
Dr. Gerevich Tibor: Munkácsy	1		külsően felelt
Dr. Gerevich Tibor: Művészeti graf.	1		külsően dolgozott
Dr. Kuzsinszky Béla: A kelta-mythikai kult.	2	Kuzsinszky	jelenem dolgozott
Dr. Kuzsinszky Béla: Néprándok történelmi rajzai	1	Kuzsinszky	
Dr. Dománovszky Sándor: A középkori Magyarországról	2	Dománovszky	
Dr. Kovács János: A mag. irod. a középkorban	3	Kovács	
Lezáratok	20		

572 Reclorhög. alapítói 76. M. 102. melléklet 1927/28

Látta: Kérdy György

Lap Gombosi György egyetemi indexéből, 1927/1928-as tanév. MTA MKI Adattár

terségbeli oldala, amelyről szintén elterelheti figyelmünket a növekedés-metaphora. Egész reneszánsz-képünk anakronisztikussá válhat, ha a Vasari biográfiáiban végig világosan érvényesülő egyik szempontot, a természetutánzó technikák kimunkálásának folyamatát figyelmen kívül hagyjuk. A festészet tudománnyá deklarálása, vagyis Leon Battista Alberti óta az ábrázolási eszközök tökéletesítése tudatosan vállalt cél.

Az organikus fejlődés elméletének bővületében Gombosi zavartan tekint a manierizmus velencei térhódítására, jóllehet ekkorra már, főleg Dvořáknak köszönhetően, megtörtént a manierizmus szellem-történeti szempontú újraértékelése. A „tisza formai szemlélet” alapján állva a közép-itáliai manierizmus úgy hat Velencében, mint „idegen test az élő organizmusban”, amely káros befolyásával megtöri a lineáris előrehaladást. Hogy a manierizmusnak lehettek helyi gyökerei is, hogy a humanista világkép és embereszmény válsága nem kerülhette el teljesen az itáliai városállamok között a legstabilabbat, Velencét sem, és hogy a lokálpatrióta rivalizálás – aminek a firenzei-római kihívásra adott elutasító elfogadó velencei válasz is része – az igazán jelentős mesterek esetében nem törést, hanem új távlatok nyitását eredményezte, mindez nem fért bele ebbe a koncepcióba.⁹

⁹ A velencei manierizmus újraértékelésében fontos állomás volt az 1981-es kiállítás és katalógusa: Da

A Gombosi által vallott fejlődéskép érthető hangsúlyeltolódáshoz vezet a periodizációban is. Leghatározottabban Palma-monográfiájában, Gombosi a korai giorgionizmus (reprezentatív műve a *Vihar*) és az érett giorgionizmus (*Koncert a szabadban*, budapesti *Férfiképmás*) után egy kora barokk fázist feltételez, olyan művekben megvalósítva, mint a *Mária mennybevétele* és a *Vértanú Szent Péter* oltárképek Tizianótól és a cremonai dóm passió-freskói Pordenonétól. A giorgionei idillek után az *Assunta* csakugyan óriási lépés egy drámai, monumentális, dinamikus stílus irányában. Nem is egy olyan elem van benne, ami a barokkot előlegezi; az érett Tiziano művészete valóban kiapadhatatlan inspiráló forrás lesz a következő század nagyjai számára. Mégsem csupán a skolasztikus osztályozás kedvéért történik, ha a szakirodalom zöme szívesebben beszél az érett reneszánszon belül, annak modusaként jelentkező barokk tendenciákról, semmint kora barokról. Tiziano radikális stílusváltása végeredményben – ha néhány évvel későbbi is – párhuzamos jelenség a michelangelói-raffaellói klasszicizmus színrelépésével, elsősorban a reneszánsz kiteljesítésének, és csak másodsorban a barokk előzményének tekinthető. Az már inkább csak filológiai csemege, hogy ezen a ponton Gombosi, bár nyílt polémia nélkül, szembekerül példaképével, Wölfflinnel is: az *Alapfogalmak* Tiziano Assuntáját mint a reneszánsz formai kritériumainak példaszerűen megfelelő művet állítja szembe Rubens *Mennybevételével*.¹⁰

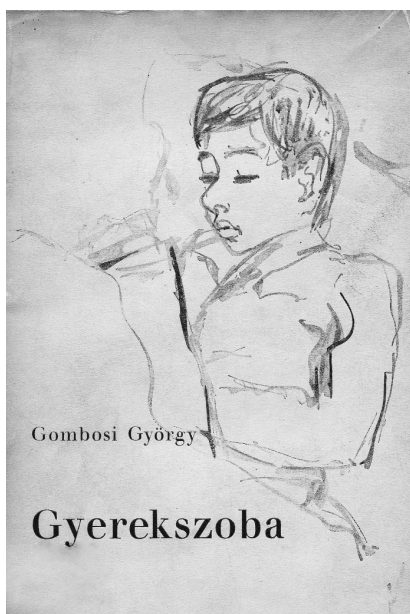
Az alapvetően intuitív alkatú, az esztétikum minden megnyilvánulására rendkívül fogékony Gombosi a teóriában is a harmonikushoz, lekerékített, mondhatni, szemet gyönyörködtetőhöz vonzódott. A Palma-monográfiában is kifejti kedvenc gondolatai egyikét, hogy tudniillik a velencei portré fejlődése a quattrocentóban a hivatalos férfiképmástól indul el, a giorgionizmusban elérkezik egy kötöttségektől leginkább mentes, szubjektív, érzékiséggel teli szakaszhoz, amelyben az eszményítő női képmás játssza a főszerepet, majd a fejlődés visszatér kiindulópontjához, a ceremóniális férfiképmáshoz.

Ma úgy véljük, ez a visszatérés a kiinduláshoz inkább ikonográfiai külsőség, mint ikonológiai lényeg. A quattrocentónak a mellszobrok és éremképek mintájára festett portréi a modell vonásait aprólékos gonddal az utókor számára megörökítve, de a lélek rezdüléseire még nem figyelve, a kardinális humanista erényeknek állítottak emléket. A manierista portrék – Velencében főként Tintoretto képmásaira hivatkozhatunk – monotóniájukkal, konvencionális beállításokkal, a lélek megnyilvánulásaira már nem figyelve, az emberi tartalmától megfosztott hivatal, rang előtt tisztelegnek. A képlet persze még sokkal bonyolultabb, de ismétlődésről, a fejlődés szimmetriájáról csak igen korlátozott értelemben jogos beszélni.

Az eddig elmondottak nem jelentik azt, hogy Gombosi a stílusváltozások és változatok okai után nyomozva, soha ne számolt volna megfoghatóbb szociológiai és

Tiziano a *El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia*. Palazzo Ducale, Settembre-Dicembre 1981. Milano, 1981.

¹⁰ Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Ford. Mándy Stefánia. Budapest, 1969. 152.



Gombosi György: Gyerekszoba
című könyvének borítója
Beck Judit rajzával, 1942.

áll: a teremtés logikája”¹¹ Ha van egy szuverén erő, „amely a történelmet az epizódokon át is egy világ-célszerűség szolgálatában kormányozza”¹², akkor a művészek mintegy öntudatlan végrehajtói a fensőbb – egyén és társadalom fölötti – akaratnak. Ezért ebben a szemléletben a művészek „életpályájának részletei, a kortársak egymásra gyakorolt hatása, a prioritás kérdései [...] sokat veszítenek abból a jelentőségükből, amit a mai művészettörténet tulajdonít nekik.”

A stílustörténeti metódus nem vált egyeduralkodóvá Gombosi munkásságában. A Palma Vecchio-monográfiában teszi az első kísérletet arra, hogy a wölflini művészettörténetet a freudi pszichoanalízissel egyesítse. Hogy a *fin du siècle* és a XX. század egyik legnagyobb hatású tudósának eszméi milyen mély benyomást tettek Gombosira, tanúsítják a *Gyerekszoba* sorai: „A pszichológia felszabadított, ránevelt, hogy önmagamban keressem az élmény útjait és funkcióját és hatásáról ismerjem meg a szépet. Azóta minden »tiszta formában« a benne lappangó rejtett érzelmi értékeket keresem”.¹³ A Moretto monográfiában így fogalmazza meg kutatása új célját: „Arra törekszünk, hogy az alkotásokat mindig mint az alkotó lelki reflexét értelmezzük, számunkra ezért minden, amit a képzőművészetben a forma kategóri-

ideológiai összefüggésekkel. Spinellóról szóló értekezésében például az Orcagnák Giottóhoz képest regresszív irányzatát a hívők tömegének konzervatív, a Giotto előtti planimétrikus stílust visszakívánó ízlésével és a domonkos-rend szellemi befolyásával magyarázza. A Palma Vecchio-monográfiában, jó okkal, az árkádai idill természet utáni vágyát a városi civilizációhoz kötődő jelenségnek minősíti. Moretto da Brescia festészetét tárgyalva kitér arra, hogy a Velence fennhatósága alá tartozó kisvárosok vallásos testvérületei miként befolyásolták a helyi művészi teremtést: a terraferma kisebb központjaiban ismeretlenek a giorgionizmus profán műfajai, az egyházi tematika, a hieratikus fel fogás uralkodik. A stílusalakító igazi okokat azonban Gombosi a látás történetében keresi, a végső okot pedig, Wölfflintől Hegelig visszamenve, a „végzetszerűen ható történelmi erők”-ben jelöli meg, „amelyek mögött egyetlen »primo motore«

¹¹ Gombosi 1930. i. m. 584.

¹² Gombosi György: Ligeti Pál: Der Weg aus dem Chaos. München, 1931. *Nyugat*, 25. 1932. II.: 224.

¹³ Gombosi 1942. i. m. 51.

ájába szoktak besorolni, maradéktalanul eggyé válik a »lelki tartalom« kategóriájával.¹⁴ A Palma Vecchióban két kérdésre remél választ a freudi lélektan alkalmazásától: honnan a giorgionizmus sajátos érzelmi töltete, a mélabús, szemlélődő alaptónus, és mi váltja ki a giorgionei idill letűnését, a „kora barokk” stílusfordulatot. Válasza, röviden összefoglalva, így szól: a giorgionizmus a tett-impulzus tiszta nézéssé szublimálásának, míg a „kora barokk” a belső gát ledőlésének, a megnövekedett tápot követelő érzékiségnek a művészete. Az előbbi a polgári civilizációból egy képzelet- és álombeli természetbe menekül, míg az utóbbi „társadalmi értelemben célzatos: egyházi és vallásos művészet”¹⁵ Látnivaló, hogy Gombosi a magyarázatot nem kizárólag a lélek mélyrétegeiben keresi. Be kell vallanunk, arról ma sem tudunk eleget, hogy a szemlélődő attitűd miért éppen Velencében és a XVI. század elején vált eszménnyé és divattá. Bizonyosnak csak annyi tekinthető, hogy a giorgionizmus a legszorosabb kapcsolatban áll a kor bukolikus költészetével, Theokritost, Vergiliust követő pásztoridilljeivel, továbbá a platonizáló filozófiával, a szerelem, a zene és a harmónia közösségét valló, széltében elterjedt tanokkal. Az sem kétséges, hogy csak egy küzdelmes hőskorán túljutott civilizáció engedheti meg magának a luxust, hogy a szemlélődő passzivitást ideálnak állítsa. Abban a Velencében vált ez a művészet lehetségessé, ahol a firenzei értelmiséget nyugtalanító morálfilozófiai kérdések meg sem fogalmazódtak, ahol a társadalom kialakult hierarchiáját nem kérdőjelezték meg forrongások, és itáliai viszonylatban a legtágabb tere volt a magánéletnek. Ha Gombosi a giorgionizmusról azt mondja, hogy nem volt „társadalmi értelemben célzatos”, akkor egy lépéssel továbbmenve állíthatjuk, hogy általa a művészetnek az ókor óta ismeretlen funkciója éledt újjá. Megjelenik a műgyűjteményi kép, amely templomok és középületek helyett a privát ember szobájának falát díszíti, szűk réteghez szól, exkluzív karaktert ölt, inkább gyönyörködtet, mint tanít. Ezért, hogy a giorgionizmus egyik legszembevetőbb vonása a retorika hiánya. A retorika lesz viszont a barokk egyik fő jellemzője. Gombosi azonban a barokkhoz való átmenet interpretálásában máshová helyezi a hangsúlyt. Stílust szondázó módszernek teszi meg „a műben rejlő érzéki agresszió mérlegetését”. Az átmenet feltétele szerinte az volt, hogy megnyíljon a tethhez vezető út, amit azonmód „szörnyettnek éreztek”: Tiziano és Pordenone kora barokkja „a szubjektum és objektum közötti gátak áttörésének” tulajdoníthatóan tele van erőszakbrázolásokkal. Szenvedélyesen vállalt freudizmusa elfogulttá tette Gombosit. Ha az erőszak sűrítő, tipizáló, szuggesztív megjelenítésében Tiziano és Pordenone túlhaladt elődein, akkor ez nagy mértékben azoknak a Giotto óta az alak-, mozgás-, és cselekménybrázolás terén felhalmozott tapasztalatoknak köszönhető, amelyeket a legnagyobbak szuverén módon a kifejezés szolgálatába tudtak állítani. Ha elfogadnánk a korabarokk (valójában: érett reneszánsz) genezisének pszichoanalitikus értelmezését, akkor szembetalálnánk magunkat a kérdéssel: ugyanazok a pszichológiai folyamatok miért nem játszódtak le száz-kétszáz évvel korábban, vagy ugyan-

¹⁴ Gombosi, George: *Moretto da Brescia*. Basel, 1943. 10.

¹⁵ Gombosi 1937. i. m.

annyi évvel későbbben? Természetesen lejátszódtak, műalkotásokban mégsem érhetőek tetten. Mert a mélabú, az agresszivitás és a lélek más tulajdonságai és állapotai az „örök emberi” kategóriájába tartoznak. Az azonban, hogy tudatosulnak-e, és milyen fokon, hogy fontosnak érzik-e ábrázolásukat, hogy miként vélekednek róluk, hogy divattá, eszménnyé lépnek-e elő, történetileg és társadalmilag meghatározott. A *Vértanú Szent Péter halála* oltárképek kapcsán arról írt Gombosi, hogy Tizianónak milyen mélyre kellett pillantania önmagába, hogy ezt a látomást felfedezze, illetve elénk tárja. Az igenis jogos alkotáslélektani kérdés lehet, hogy esetenként milyen mértékű a művész belső azonosulása tárgyával, hogy például a brutalitás megjelenítésében az alkotó felszínre hozza-e saját agresszív ösztöneit is. Aligha lehet viszont vitás, hogy az erőszak ilyen, tehát a test és lélek kritikus pillanatát realista módon megörökíteni képes ábrázolásához, és ennek a kortársak részéről való el- és befogadásához a feltételek nem a tudattalanban adóttak.

A mélylélektani módszer alkalmazásának a Palma Vecchio monográfia utáni második lépcsőfokát a Moretto da Brescia monográfia egyes fejezetei és passzusai képviselik. Itt ismét szembekerülve a giorgionizmus kérdéskörével, Gombosi immár a jungi elmélet híveként keresi a megértés kulcsát. A kontemplációt, az áhítatot a morettói szemlélet eredeti kategóriájának, egy olyan „szubjektív ikonográfiai” alapformájának tartja, amely leveti a külső ikonográfiai keretet, vagyis független a mindenkor, egyházi vagy profán témától. Ez az a pont, ahol szóhoz jut a kollektív tudattalannról és az archetipusokról szóló nevezetes teória. A kontempláció ezúttal már nem csupán a szemlélődéssé vált tett, az érzékiség elfojtása, hanem emlékezés ősi kultuszokra, amelyekben az erotikus tárgy tabuképzettel társul. A két érzelmi tartomány, az erotikus és a vallásos szféra közeledése, vagy inkább felcserélhetősége – szentek sóvárgó szerelmeseknek, szerelmesek ájtatos szenteknek tűnnek – abban leli magyarázatát, hogy az ősi kultúrákban a két szféra még nem vált külön, és most, a XVI. század Velencéjében ez az ősidentitás a tabuképzettel együtt felszínre tör a kollektív tudattalانبól. A végkövetkeztetés pedig így hangzik: „alapjában véve a korszak velencei festészetének minden műve a tabu bevezetésének szimbolikus kifejezése”. Világos, hogy az így megtalált, lényeginek vélt szimbolika birtokában értelmetlennek tűnt Gombosi számára a korszak irodalmában és filozófiájában bármely más jelentés után kutatni. A módszer következetes alkalmazásaként például Paolo Veronese kompozíciójának, a *Darius családja Nagy Sándor előtt* témájú képnek az lesz a legmélyebb jelentése, hogy az alkotó én – amelynek kivetülése Nagy Sándor figurája az ösztönöket elutasító tabu-gesztussal – önéletrajzát mondja el benne az állatok, gyerekek, szolgák képviselte animális léttől a főalakban testet öltő eszmeigenlő létig.¹⁶

Gombosi pszichoanalitikus tájékozódásának talán legpozitívabb következménye volt, hogy erősítette benne a kortárs művészet iránti érdeklődést, hiszen közismert, miként vonzódtak egyes irányzatok az idők, más irányzatok a lélek mélyéhez. A Beck Ö. Fülöp pályáját felvázoló, 1938-ban megjelent könyv után a kortárs magyar mű-

¹⁶ Gombosi 1943. i. m. 71-74.

vészetről írt másik munkája az *Új magyar rajzművészet*, amelynek tervezett második kötete már nem készülhetett el. Tanulmányának elméleti részében a modern rajznak a natúrától való eltávolodását, spontaneitását – nem számolva a ténnyel, hogy mind az absztrahálás, mind az ösztönösségre való törekvés döntő mértékben tudatos momentumok – a tudatalatti feltárásaként értelmezi. Hitet tesz a „tisztá rajz”, az „eredendő rajzi módszerek”, a „helyes rajzi látás” mellett. Vallja, hogy a rajznak „ősi törvényszerűségei” vannak, amelyek érvényesülése esetén „az anyag megelevenedik és önkéntelen tolmácsolójává válik az öntudatlan érzéseinek és szándékainak”, más szavakkal: „valamilyen transzszzerű mediális kapcsolat keletkezik a tudatalatti és a rajzoló szerszám között”¹⁷ A tanulmány-



Gombosi György 1943-ban.
Zinner Erzsébet felvétele.

nak az illusztrációkat kommentáló második részében a kiválasztott művészekről frappáns, tömör jellemzések olvashatók, amelyek megint egyszer a formaelemző, stílustörténész Gombosi, a biztos ítéletű műkritikus rendkívüli kvalitásait tanúsítják.

Úgy tűnik, hogy a tervezett Rubens monográfiában a stílustörténeti szempontot már határozottan háttérbe szorította volna a mélylélektani. Legalábbis erre enged következtetni a könyvből egyedül elkészült bevezető fejezet, amelyet a *Phoebus* című folyóirat posztumusz, 1948-ban publikált.¹⁸ *A képi tartalom Rubensnél* című írás ismét megerősíti, hogy a pszichológiailag mélyebb réteg a történetileg archaikusban keresendő. A rubensi életmű lélektani alépítményét egyértelműen a mágikus-animisztikus szemléletben jelöli meg. Célul tűzi ki, hogy a leíró ikonográfiát – amely nincs figyelemmel az „alkotó energiára” – az analitikus ikonográfia váltsa fel, mivel csak ennek segítségével tárható fel a közvetlen közlendő mögött megbúvó rejtett jelentés. Ez utóbbi, Gombosi szerint, mindig mágikus-animisztikus tartalmú. Az őshelyzetekben, őscselekményekben az animizmus transzcendens szférái alá rendelődve jelennek meg a képi motívumok (architektúra, tájképi környezet, állatok, mozdulatok, stb.), a mannával telített áll szemben a közönséggel, áldó és átkozó gesztusok őrzik az elhárító ellenvarázslat emlékét. Maga Rubens, ez a végtelenül komplex kultúrájú egyéniség, akinek művészetében Itália és Flandria reneszánsza, ókori irodalom és németalföldi folklór, ellenreformációs misztika és polgári racionalizmus, arisztokratikus szemlélet és plebejus ízlés, sztoikus filozófia és vérbő hedonizmus, napi

¹⁷ Gombosi György: *Új magyar rajzművészet. Rippl-Rónaitól a Nyolcaskig*. Budapest, 1945. [1-2.]

¹⁸ Gombosi, George: *Der Bildinhalt bei Rubens. Phoebus*, 2, 1948, 1. 2-11.

aktualitás és szárnyaló képzelet találkozik, maga ez az ezernyi tradícióból vadonat-újat teremtő Rubens valósággal eltűnik szemünk elől, ha a konklúziót olvassuk: „A tabu, az akart, de meg nem engedett érintés, és az apotropia, a mágikus agresszió elhárítása: íme a két attitűd, amelyek közt a rubensi kép rejtett, örök cselekménye lejátszódik.”¹⁹

A pszichológiai módszer itt érkezett ahhoz a ponthoz, ahol már elnyeléssel fenyegeti a művészettörténetet. Ha a náci barbárság nem vet véget Gombosi életének, bizonyos, hogy nem ez lett volna az utolsó állomás elméleti fejlődésében. De nem célunk, hogy teoretikusi egyoldalúságát az utókor páholyából vállvergető gesztussal mentegessük. És nincs is szükség valamiféle kritikai *deus ex machinára* ahhoz, hogy bíráló kommentárjaink után kijelentsük: munkásságát bizvást számíthatjuk a tudományág ma is olvasni és megismerni érdemes kimagasló értékei közé. Gombosiban együtt élt az esztétikai minőség iránti kivételes érzékenység a végső okokat firtató kíváncsisággal. Aligha kétséges, hogy melyik volt az erősebb oldala: míg a teóriában engedett a csábításnak, hogy bonyolult kérdésekre tetszetős, sarkított, és épp ezért könnyen és sok oldalról megingatható válaszokat adjon, addig a műalkotásokkal való közvetlen kapcsolatban intuíciója, megfigyelőkészsége és lényeglátása a legmagasabb szinten bontakozott ki. Itt csupán három példára hivatkozom. Szentírásnak számított, hogy a San Marco legkorábbi mozaikjait Bizáncból hívtatott mesterek készítették. Gombosi kételkedik, és stílusanalízisével más eredményre jut: rámutat arra a szoros rokonságra, amely e mozaikok és az ezredforduló körüli lombard miniatúrák között fennáll, és arra következtet, hogy az első „tollrajz stílusú” mozaikok nem bizánci, hanem helyi, velencei mestereknek tulajdoníthatók. Nem kisebb auktoritás, mint Adolfo Venturi minősítette Michele Pannoniót Cosimo Tura követőjének.²⁰ A magyar származású mester még az internacionális gótika neveltje, a két ferrarai festő közötti viszony így éppen fordított – bizonyítja be Gombosi. Sebastiano del Piombót eladdig három, időben egymásra következő hatás passzív befogadójának, Giorgione, Raffaello és Michelangelo követőjének tekintették. Gombosi már a giorgionés periódus festményeiben felfedezi és meglátatja azt a hajlandóságot a szikár, puritán formanyelvre, amely mintegy kikényszerítette Piombóból, hogy Velencéből Rómába tegye át működése színterét. Nem melleleg az akkor a Ráth György Múzeumban, ma a Szépművészeti Múzeumban őrzött *Leány képmását* ő sorolja be elsőként a mester életművébe.²¹

Briliáns műelemzéseiben figyelmét a legfinomabb árnyalatok sem kerülik el, az egyedi karakterisztikumokat pontosan, szabatosan, láttató érzékletességgel önti szavakba. Aki tudni akarja, hogyan lehet széplelkű frázisok, szóvirágok, sortöltő üresjáratok nélkül pontosan és szépen remekművekről beszélni, az sokat tanulhat Gombositól. Egyik kritikájában, ahol Zádor Anna „finom és egyszerű” prózáját méltatja,

¹⁹ Uo.

²⁰ Adolfo Venturi: A budapesti országos Képtár olasz képei. *Archaeologiai Értesítő*, 20. 1900. 294.

²¹ Gombosi, Georg: Un ritratto giovanile di Sebastiano del Piombo. *Dedalo*, 6. 1925. 57–66.; Gombosi György: Jegyzetek a Ráth György Múzeum katalógusához. *Archaeologiai Értesítő*, 43. 1929. 280.

nem titkolja ellenérzését „az újabb magyar archaeologiai és művészettörténeti irodalomban elharapódzott körmondatszerkezetek”-kel szemben, „amelyeknek megfejtésére több energiát pazarol el a figyelmes olvasó, mint amennyi örömet a tudományos eredmények szereznek neki.”²² Együtt nézni vele Palma Vecchio, Sebastiano del Piombo, Moretto da Brescia és mások műveit, ma is inspiráló élmény. Szintézis-teremtő igénye pedig, bármily vitatható is maga az eredmény, hol nyílt, hol – magunkra erőltetett pozitívizmussal – leplezett, de mindenképp örök vágyunkat fejezi ki: megmagyarázni a megmagyarázhatatlant, eljutni nem csak az egyes művész, hanem mindenestül a művészet „lelkéhez”, legmélyebb lényegéhez.

GOMBOSI GYÖRGY PÁLYAKÉPE

1904. május 10-én született Budapesten. Apja kereskedő, édesanyja zongoratanárnő volt. A budapesti Berzsenyi Gimnáziumban érettségizett. Zenei tanulmányaiban zongorázni, furulyázni, majd hegedülni tanult – a Zeneakadémia első évéig jutott el, ekkor felülkerekedett benne a képzőművészetek iránti érdeklődés. 1922-ben beiratkozott a berlini Friedrich Wilhelm Egyetem művészettörténet szakára, ahol többek között Adolf Goldschmidt, Edmund Hildebrandt, Oskar Fischel, Oskar Noack, Werner Weisbach, Wilhelm Waetzold, Oskar Wulff és Hans Kaufmann voltak a tanárai. Első tanulmányát, amely a Szépművészeti Múzeum Boltraffio-képeiről szól, 19 évesen publikálta. Az 1924–1925-ös tanévben a firenzei Tudományegyetemen hallgatott művészettörténetet, olasz irodalmat, régészetet és vallástörténetet. Itteni művészettörténész professzora Pietro Toesca volt. *Spinello Aretino, eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei* című doktori disszertációját 1926. december 21-én védte meg. Az 1927–1928. tanévben a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen folytatta tanulmányait, így tudta honosítani berlini egyetemi doktorátusát. A budapesti egyetemen az általa látogatott művészettörténeti előadások többségét Gerevich Tibor és Hekler Antal tartotta. Az 1928–1929 és az 1929–1930-as tanévekben a Római Magyar Akadémia ösztöndíjasa volt. Mindkét évben előadásokat tartott az intézet ösztöndíjas egyetemi hallgatói és művészei számára. Hazatérése után, 1930-ban díjtalan gyakornoki állást kapott a Szépművészeti Múzeumban, amelynek évkönyveiben több jelentős tanulmányt tett közzé. A *Magyar Művészetben*, amelynek főszerkesztője Majovszky Pál miniszteri tanácsos, műgyűjtő volt, már korábban fontos írásai jelentek meg. Az olasz festészet kutatójaként igen fiatalon tekintélyt szerzett Gombosi munkáit a magyar folyóiratok mellett a legrangosabb külföldi szakfolyóiratok – *Dedalo*, *Bollettino d'Arte*, *Rivista d'Arte*, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, *Kunstchronik*, *Pantheon*, *Gazette des Beaux-Arts*, *The Burlington Magazine* – tették közzé. A díjtalan gyakornoki állásról két év után lemondott, és ettől kezdve publikációi, alkalmi munkái jövedelméből élt. Az Ernst Múzeumnál és a Donáth-műkeres-

²² Gombosi György: *Archaeologiai Értesítő*. Új folyam XLV. kötet. Budapest, 1931. *Magyar Művészet*, 8. 1932. 324.

kedésben festmény meghatározásokat vállalt, az Est-lapoknál volt művészeti referens. Számos kritikát, kiállítás- és könyvismertetést írt folyóiratokba és napilapokba. Nemzetközi elismertségét egyértelműen jelezte, hogy az Ulrich Thieme és Felix Becker szerkesztette lexikon Palma Vecchióról, Sebastiano del Piombóról, a Santacroce művészcsaládról és Cosimo Turáról szóló szócikkeinek megírására őt kérte fel Hans Vollmer. Itthon Éber László kérésére vett részt az 1926-ban megjelent *Művészeti lexikon* bővített kiadásának szerkesztésében és megírásában. A *Klassiker der Kunst* sorozat egyedüli nem német szerzőjeként írta meg Palma Vecchio monográfiáját (1937), amelyet 1943-ban a Baselben kiadott Moretto da Brescia monográfia követett. A harmincas években, nem függetlenül attól a magánéleti ténytól, hogy Beck Ö. Fülöp veje lett, egyre nagyobb érdeklődést tanúsított a kortárs magyar művészeti élet iránt. Beck Ö. Fülöp szobrászatáról az *Ars Hungarica* sorozatban közölt mélyreható elemzést, részt vett az Ernst Múzeum kiállításainak rendezésében, 1941 elején a Tamás Galériában *Három nagy magyar mester rajzai* címmel Rippl-Rónai József, Ferenczy Károly és Kernstok Károly rajzaiból állított össze tárlatot. A rajzok részben a saját gyűjteményéből származtak, mert időközben számottevő rajzgyűjteményt is kialakított. Az *Új magyar rajzművészet* című kiadványnak már csak az első kötete jelent meg 1945 karácsonyán, Gombosi halála után. Kézírtos formában a második kötet is fennmaradt, mint ahogy a nácizmus áldozataként elpusztult tudós hagyatékában a tervezett Rubens monográfia szinte teljes szövege is megtalálható. 1944-re kéziratban szintén csaknem hiánytalanul együtt volt egy trecentóról szóló kötete. Gombosi 1943 júliusában házasságot kötött Méhes Verával, pedagógia-pszichológia szakos tanárral, de még ugyanabban a hónapban munkaszolgálatos behívót kapott, és ezzel megkezdődött kálváriája. 1944 áprilisában másodszor is behívták, először a jászberényi munkatáborba került, majd onnan elszállították Nagyváradra, s a nagyváradit gettó kiürítésekor az auschwitzi koncentrációs táborba. Itt egy ideig az élelmező brigádban dolgozott, majd bekerült a tábori zenekar muzikusai közé. A tábor kiürítésekor őt is bevagonírozták és 1945. január 18-án délután a szerelvényt elindították Németország felé. A vonat másnap érkezett meg Breslau (Wrocław) elővárosába, de szemtanúk szerint Gombosi ekkor már nem volt a túlélők között.

BIBLIOGRÁFIÁJA

Varga Livia: Gombosi György munkássága. *Ars Hungarica*, 7. 1979. 326–328.

GOMBOSI GYÖRGY ÍRÁSAI

A Szépművészeti Múzeum Boltraffio-képei. *A Műbarát*, 3, 1923. 1–2. 9–14.; Un ritratto giovanile di Sebastiano del Piombo. *Dedalo*, 6. 1925. 57–66.; *Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die Florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts.* Budapest, 1926.; A Szépművészeti Múzeum Tizian-arképei. *Magyar Művészet*, 2. 1926. 272–284.; Francesco Traini a Firenze. *Dedalo*, 7. 1926–1927. 256–266.; Gróf Andrássy Gyula budapesti gyűjteménye. I. A régi

mesterek. *Magyar Művészet*, 3. 1927. 59–86.; Andrásy Gyula gróf gyűjteménye. II. Régi mesterek képei a tiszadobi kastélyban. III. Modern festők. *Magyar Művészet*, 3. 1927. 431–452.; Tizians Bildnis der Victoria Farnese. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 49. 1928. 55–61., Palma Vecchio (1480 k. – 1528). *Magyar Művészet*, 4. 1928. 348–366.; Veronese (1528–1588). *Magyar Művészet*, 4. 1928. 721–728.; Il ritratto di Filippo II. del Tiziano nella Galleria Corsini. *Bollettino d'Arte*, 8. 1928–1929. 562–566.; Jegyzetek a Ráth György Múzeum katalógusához. *Archaeologiai Értesítő*, 43. 1929. 280–282.; Nardo di Cione és a Szépművészeti Múzeum Somzée-féle Madonnája. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 5. 1927–1928. Budapest, 1929. 91–108.; Sodomas und Peruzzis Anteil an den Deckenmalereien der Stanza della Segnatura. *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1930. 14–24.; Az Andrásy-aukció képanyagáról. *Műgyűjtő*, 4. 1930. 316–320.; A San Marco mozaikjai. *Magyar Művészet*, 6. 1930. 565–584.; Az Országos Régészeti Társulat Évkönyve, II. 1923/27. Szerk. Gerevich Tibor. Budapest, 1927. *Magyar Művészet*, 6. 1930. 237–239.; Pannóniai Mihály és a renaissance kezdetei Ferrarában. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 6. 1929–1930. Budapest, 1931. 91–108.; Ybl Ervin: Toscana szobrászata a quattrocentóban. I–II. Budapest, Lampel, 1930. *Magyar Művészet*, 7. 1931. 427–428.; Zur Datierung von Palma Vecchios hl. Barbara. *Zeitschrift für Bildenden Kunst*, 65. 1931–1932. 217–219.; Dipinti italiani nei Musei Ráth e Zichy di Budapest. *Rivista d'Arte*, 14. 1932. 321–330.; Les origines artistiques de Palma Vecchio. *Gazette des Beaux-Arts*, 74. 1932. 173–182.; Palma Vecchio. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Ulrich Thieme, Felix Becker. XXVI. Leipzig, 1932. 172–176.; *Archaeologiai Értesítő*. Új folyam XLV. kötet. Budapest, 1931. *Magyar Művészet*, 8. 1932. 323–324.; Louis Hourticq: Le problème de Giorgone. Paris, 1931. *Magyar Művészet*, 8. 1932. 61–63.; Ligeti Pál: Der Weg aus dem Chaos. München, 1931. *Nyugat*, 25. 1932. II.: 224–227.; A Ferrarese Pupil of Piero della Francesca. *The Burlington Magazine*, 63. 1933. 66–78.; Il più antico ciclo di mosaici di San Marco. *Dedalo*, 13. 1933. 323–344.; Sebastiano del Piombo. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Ulrich Thieme, Felix Becker. XXVII. Leipzig: 1933. 71–74.; Una Madonna con due Santi di Antonio da Fabriano. *Rassegna Marchigiana*, 11. 1933. 37–40.; Annamerie Spahn: Palma Vecchio. Leipzig, 1932. + Dorothee Westphal: Bonifazio Veronese. München, 1931. *Magyar Művészet*, 9. 1933. 217–221.; A Márkustemplom porticusa / Il portico della Basilica di S. Marco. *Petrovics Elek emlékkönyv. Hommage à Alexius Petrovics*. Budapest, 1934. 163–169.; Sebastiano del Piombo. *Pantheon*, 13. 1934. 161–167.; Wart Arslan: I Bassano. Bologna, 1931. *Magyar Művészet*, 10. 1934. 221., 224.; Budapest „Birth of Paris” X-rayed. *The Burlington Magazine*, 67. 1935. 157–164.; Eine Kleinbronze Niccoló Lamberti's aus dem Jahre 1407. *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933, dargebracht von allen seinen Schülern, die in den Jahren 1922 bis 1933 bei ihm gehört und promoviert haben*. Berlin, 1935. 119–120.; Palma Vecchio. *Pantheon*, 15. 1935. 185–190.; Santacroce. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Ulrich

Thieme, Felix Becker. XXIX. Leipzig, 1935. 421–423.; Lőcsei Pál főművének dátumáról. *Magyar Művészet*, 11. 1935. 250–251.; *Művészeti lexikon*. Szerk. Éber László, Gombosi György. 2. átdolg., bőv. kiad. Budapest, 1935.; Nyilas-Kolb Jenő: Farkas István. Budapest, 1935. (Ars Hungarica, 8.) *Magyar Művészet*, 11. 1935. 285–286.; Pannoniai Mihály miniatúrái. *Magyar Művészet*, 12. 1936. 193–197.; *Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen*. Stuttgart – Berlin, 1937. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 38.); Über venezianische Bildnisse. *Pantheon*, 19. 1937. 102–110.; Beck Ö. *Fülöp*. Budapest., 1938. (Ars Hungarica, 15).; Cosimo Tura. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Ulrich Thieme, Felix Becker. XXXII. Leipzig: 1939. 480–483.; Appunti d’archivio. Nuovi elementi per la biografia del Moretto. *Rivista d’Arte*, 22. 1940. 119–123.; *A szépművészetek könyve*. Budapest, 1940. 581–836. [XV–XIX. század eleji egyetemes festészeti fejezetek]; *Gyerekszoba*. Budapest, 1942.; *Moretto da Brescia*. Basel, 1943. (Ars Docta, 4.); *Új magyar rajzművészet. Rippl-Rónaitól a Nyolcakig*. Budapest, 1945.; Der Bildinhalt bei Rubens. *Phoebus*, 2, 1948, 1. 2–11.

GOMBOSI GYÖRGYRŐL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Ybl Ervin: Georg Gombosi: Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts. Budapest, 1926. *Magyar Művészet*, 3. 1927. 549–550.; Hoffmann Edith: Palma Vecchio. György Gombosi könyve. Klassiker der Kunst. *Nyugat*, 30. 1937. I.: 316–317.; Jajczay János: Gombosi, György: Palma Vecchio. Stuttgart, 1937. *Magyar Művészet*, 13. 1937. 261–262.; Farkas Zoltán: Irodalom. Az Ars Hungarica tizenötödik kötete. *Nyugat*, 32. 1939. I.: 129–130.; Kárpáti Aurél: Új magyar rajzművészet. Budapest, 2. 1946. 122–123.; Mravik László: Gombosi György (1904–1944). „S két szó között a hallgatás...” *Magyar mártír írók antológiája*. Vál., szerk. Keresztury Dezső, Sík Csaba. Budapest, 1970. I.: 327–331.; Mravik László: Gombosi György 1904–1944. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 44. 1975. 199–200.; Zádor Anna: Gombosi György (1904–1945). *Ars Hungarica*, 7. 1979. 323–326.; Majoros Valéria: Gombosi György nézetei a rajzművészetről, kéziratok hagyatéka alapján. *Ars Hungarica*, 10. 1982. 211–225.; *Új magyar rajzművészet Rippl-Rónaitól Vajdáig. Emlékezés Gombosi György művészettörténészre*. Írta: Litván József, Majoros Valéria, Tátrai Vilmos. Budapest, 1984. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 1984/3.); Litván József: *Ítéletidő*. Budapest, 1991. 61–66.; Ébli Gábor: A kézirat értő rajongója és a magyar grafikagyűjtés hagyományja. Gombosi György. *Gyűjtők és Gyűjtemények*, 2001, 5–6. 7–9.; Méhes Vera: Gombosi György művészettörténész (Budapest, 1904. május 10. – Auschwitz–Grossrosen, 1945. január 18–20.) *Művészettörténeti Értesítő*, 53. 2004. 185–187.; Prokopp Mária: Gombosi György emlékezete (1904–1945). *Művészettörténeti Értesítő*, 53. 2004. 188–192.; *Modern magyar rajzok 1900–1945. Válogatás Gombosi György művészettörténész gyűjteményéből*. A kiáll. rend. és a katalógust összeáll. Zsákovics Ferenc. Szerk. Gosztonyi Ferenc. Budapest, 2004. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 2004/5.); Aknai Katalin: A kontúr felszabadítása. *Műértő*, 8, 2005, 1. 5.;

Marosi Ernő: A befejezetlen fordulat. Gombosi György életműve (1904–1945). *Új Művészet*, 15, 2005, 1. 6–8.; Marosi Ernő: Egy művészettörténész hallgató rajzos feljegyzései 1923-ból. Gombosi György vázlatkönyve. *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. Szerk. András Edit. Budapest, 2005. 195–210.; Zádor Anna 2. Szerk. Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 15. no. 55. 2008. 39–43.; *Majdnem száz év. Boreczky Ágnes beszélget Méhes Verával*. Budapest, 2009. 133–154., 165–167. – Gulyás XI.: 78–89.; MÉL I.: 606.; MMA 318–319. (Takács Etelka); UMÉL II.: 1042–1043.