

Kopócsy Anna

Kmetty János a Kecskeméti Művésztelepen¹

Kmetty János művészete kulcsfontosságú a magyar művészet 1911–1915 közötti periódusában. Személye és festészete átkötő láncszemnek tekinthető a Nyolcak tevékenysége, illetve a Kassák körül kialakuló aktivista mozgalom között. A világháborút megelőző „szélcsendben” konstruktív szemlélete biztosítja a hazai avantgárd folyamatosságát. (Hozzáteszem, ez az 1919-es periódus után is igaz, amikor a Magyarországot elhagyó Nyolcak és aktivisták közül szinte egyedüliként – Márffy Ödön mellett – viszi idehaza a modern művészet zászlaját.) Ráth Zsolt – Kmetty művészetét elemző alapos tanulmányában – pontosan azt a periódust emeli ki, melynek jelentős része a Kecskeméti Művésztelephez köthető.² Két fontos tendenciát állapít meg, amely Kmetty e korszakában született műveiben csírájában megtalálható volt: egyrészt a szerkezetes naturalizmusét, melyből például Uitz Béla eljut a geometrikus absztrakcióig, illetve az ezzel ellentétes irányú klassziczizálást, mely a Szőnyi-kör arkádiafestészetében teljesedett ki a húszas évek elején. Tanulmányomban igyekszem megállapításait kiterjeszteni, hiszen Kmetty művészetének változása nagyban függött a Kecskeméti Művésztelepen kialakuló, eddig nem teljesen feltárt és körvonalazott műhelymunkától. Sajnos én sem tudom teljességében megragadni a jelenséget, amely sokkal nagyobb háttérkutatót igényelne, pusztán egy-két, a témához kötődő jelenségre hívnám fel a figyelmet.

A Párizsból 1911-ben hazaérkező 22 éves festőt nem a fauve-ok „lecsengő” művészete inspirálta, sokkal inkább a kubizmus, mely hangos mozgalommá szerveződve ekkor éli virágkorát a francia fővárosban.³ A kubizmus egy rendkívül összetett jelenségnek tekinthető, de lényegét tekintve a reneszánsz óta érvényes képfogalom radikális megváltoztatását tűzte ki céljául, és alapvetően Cézanne konstruktív művészetéből indult ki. Kmetty hazaérkezése után festett, ma a Kiscelli Múzeumban található önarcképe, az egyik első kubizáló alkotás a magyar művészetben. A „szögletes” előadásmódú önportré a Művészház 1911-es zsűrimentes kiállításán volt látható, mellyel teljesen egyéni hangot ütött meg, hiszen a kubizmus hatásai jellemzően csak az 1913-as nemzetközi posztimpresz-

1 Ezúton köszönöm Boros Judit és Sümei György művészettörténészeknek a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítségét.

2 Ráth Zsolt: *Kmetty helye a magyar korai konstruktív törekvések között*. In: *Sub minervae nationis presidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. ELTE, Budapest, 1989. 265–274.

3 Diener Dénes Rudolf egyik leveléből értesülünk arról, hogy a Párizsból éppen hazaérkező Kmetty „lázasan beszél a nagy vörös Párisról”, ami teljesen fellelkesítette Dienerert is, aki ekkor végleg elhatározta, hogy követi Kmetty példáját és elmegy a francia fővárosba. Diener Dénes levele Nagy Dánielhez 1911. július 21. MNG Adattár, 22596/86/7.

szionista kiállítást követően mutathatók ki általánosan a magyar művészetben. A mű az elhivatottságtudat ritka példáját mutatja, ahol a művész az aktív, a művészetet és a társadalmat egyaránt megváltoztatni kívánó alkotóként lép fel. Az „egymást szögletesen átható síkok” szerkesztése az atmoszférikus festéssel szembeni állásfoglalásként értelmezhető. Ez a szemlélet tükröződik az 1912-ben festett, ma a Magyar Nemzeti Galériában őrzött *Kecskemét* című festményen is, amely a maga nemében szintén úttörő jellegű volt, hiszen a látványalapú veduta-festészet megváltoztatására tett – egyik első – kísérletnek tekinthető. A kecskeméti városképek előzményét az a néhány 1911–1912 év folyamán készült városligeti tájkép jelenti, ahol már a konstruktív-geometrizáló képszerkesztés erősen dominál. A városligeti parkot ábrázoló művek, elsősorban a fák által teremtett, önmagukban hordozott geometrikus-ritmikus rendet bontották ki, a konkrét városi részleteknél nehezebb volt elszakadni a valóságtól, a motívumok sugallta atmoszférikus hatásoktól. Kmettynek ez többé-kevésbé sikerült. Különleges egyensúlyt hozott létre a natúra és a geometria között, miközben a szigorú rendet olykor fénypázmákban feloldó expresszív kompozícióval lazítja, egyúttal látomászerűvé varázsolja a képeket. A művészi elhivatottság – mely társadalmi felelősségtudattal párosul – ott rejtőzik minden képén, olykor manifesztálódik is. 1913-ból származik a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában lévő önportréja, melyen önmagára mutató gesztusával az *ecce homo* jelenetét idézi fel. A kép Kecskeméten való készülését erősíti, hogy a „kép a képben” motívumként egy kecskeméti tájrészletet is belefestett a majdnem monokróm festménybe.⁴ A szilárd forma igénye nyilvánvaló volt, a társadalmi mondanivaló megkövetelte a témát, ezért nem tudott Kmetty a nonfigurativitás világában feloldódni, a kubizmus fázisait csupán autonóm formai konzekvenciái miatt követni. Noha a kubizmus következetes redukciója elmarad Kmetty életművéből, ezt mindenképpen tudatos választásnak kell felfognunk, amely logikusan vezet el a háború alatt kiteljesedő klasszicizálásához.

Kmetty visszaemlékezése szerint első ízben Perlrott Csaba Vilmos hívására került a Kecskeméti Művésztelepre. Emlékei szerint kétszer volt Kecskeméten: 1912-ben és 1919-ben.⁵ A Kecskeméthez kapcsolódó, eddig feltárt dokumentumok 1912-ben még nem említik Kmetty személyét. Ugyanakkor az idézett kecskeméti városképe 1912-es datálású, amely feltételezi, hogy valóban tartózkodott ott 1912-ben is. A lényegesebb és hosszabb időszak azonban az általa nem említett 1913-as év volt, amikor Erős Andorral közösen béreltek műtermet 1913 júniusától a következő év januárjáig. A művésztelep tagja lett, és ekkor kapott megbízást a várostól kecskeméti városrészek megörökítésére is. (Feltehetően ennek a megbízásnak a keretében készültek az egykori kaszinót, illetve a kecskeméti vásárteret ábrázoló kompozíciók is.)⁶ Kmetty visszaemlékezéseiben a kecskeméti időszakal kapcsolatban elsősorban városképeit, illetve önarcképeit emlegette.

Lényegében 1913-ra fejezte be művészeti tanulmányait – Ferenczy Károlynál, illetve Szablya-Frischauf Ferenc magániskolájában (mely meg is szűnik) –, és teljes művészi hittel (amint azt önmagára mutató önarcképe is sugallja) fogott hozzá művészetének

4 Lásd Kovalovszky Márta: *Kmetty János*. In: *Festő voltam és vagyok*. Budapest, 1976. 19.

5 Kmetty János: *En Kecskeméten kétszer laktam*. Budapest, 1974. június. In: *A kecskeméti művésztelep dokumentumai (1909–1919)*. A dokumentumokat válogatta, a bevezetőt és a jegyzeteket írta: Sümei György. Budapest, 2009. 192–193.

6 Lásd többek között: *A Kecskeméti Múzeum és park látképe, 1912–1913*. olaj, vászon, 60×70 cm, j.j.l.: Kmetty. Katona József Múzeum, ltsz.: 59.138; *A kecskeméti vásártér, 1913*, olaj, vászon, 80×120 cm, j.j.l.: Kmetty János 1913, Katona József Múzeum, ltsz.: 59.138; *A Nyári Kaszinó épülete Kecskeméten, 1913*, olaj, vászon, 49,5×38,5 cm, magántulajdon; *Kecskeméti park 1912–13*, dekli, olaj, 29,5×45 cm, j.j.l.: Tisztelemmel jelélül dr. Szigeti Mihálynak Kmetty Megyei Bíróság, Kecskemét; Czollner tér, 1913, vászon, olaj, j.j.l.: Kmetty, magántulajdon.

kibontásához, mely folyamatot egy időre a háború kitörése akasztott meg. Úgy gondolom, az 1913-as év a Kecskeméti Művésztelepen döntő jelentőségű volt a közös gondolkodás és műhelymunka szempontjából. Ez a közös munka elsősorban Kmetty és Erős Andor, Perlrott Csaba Vilmos, illetve a hozzájuk látogatóba érkező Dobrovics Péter hozzájárulásával születik meg.

Nyilvánvaló, hogy ezalatt a viszonylag hosszabb, fél évnyi kecskeméti tartózkodás alatt jóval több mű született, mint ahányat ma pontosan meg tudunk határozni. Segtségünkre lehet a meghatározásban a motívumazonossága egyes festők ugyanakkor készült képein. Ugyanazok a tárgyak például Kmetty János *Kék csendélet* és Perlrott Csaba Vilmos *Csendélet szoborral* című festményén.⁷ Mivel tudottan Kmetty és Perlrott – ebben az időszakban – csak Kecskeméten festett közvetlen egymás közelében, talán nem tűnik hipotetikusnak, ha e képek készítése helyszínét Kecskemétben jelöljük meg. Ezt erősíti a Kmetty-kép datálása, mely 1913-as évszámot mutat. A közös motívumok egyike egy férfiszobortorzó, mely a Louvre-ban őrzött Ares Borghese változatának tekinthető.⁸ Nem pusztán másolatról van szó. A Louvre-ban őrzött szobor egész alakos római másolat, míg a csendéleteken torzóként jelenik meg. Ez több kérdést von maga után. Ha az eredeti nem torzó, vajon miért „torzósította” a két festő a klasszikus művet. Esetleg ilyen gipszmásolat állt a rendelkezésükre. A korabeli gipszmásolatokat kínáló katalógusok választékában szerepelt ez a szobor, bár teljes alakban. Ennek ellenére nem elképzelhetetlen, hogy volt torzósított változata is.⁹ Maga Cézanne is rajzolta a művet, nem tartotta fontosnak a teljes alakot egy az egyben megrajzolni, noha rajzain inkább elfogynak a formák, mint Kmettyék esetében, akik a jellegzetes helyeken csonkították meg a szobrot. Tudjuk, hogy Perlrott Csaba előszeretettel alkalmazta festményein a szobor motívumát, gyakran szintén a Louvre gyűjteményéből származó plasztikát használt fel.¹⁰ Míg Kmettytől eddig a „Kék csendélet” mellett egyelőre csak egy szobros csendéletet ismerünk (*Csendélet szoborral*, Szentendre, Kmetty Múzeum). A Virág Judit Galéria 2010. őszi aukcióján tűnt fel egy újabb csendélet, melyen egy keleti figurát jelenít meg a festő. Kmetty János: *Asztali csendélet*, 1910-es évek közepe. Mégis a szoborszerű emberábrázolás később egyik markáns jellegzetessége lett Kmetty művészetének. Elek Artúr nem véletlenül nevezte találóan Kmetty – tízes évek második felében alkotott – monumentális műveit kifaragott képeknek.¹¹ Éppígy Perlrott is megismétli szobrainak mozdulatait az élő modellek festésénél, modell és szobor így egymás allegóriájává válik. Összességében elmondható, hogy a szobormotívum előfordulásának

7 Kmetty János: *Kék csendélet*, 1913, olaj, vászon, 80x80 cm, magántulajdon; Perlrott Csaba Vilmos: *Csendélet szoborral*, 1913 körül, olaj, vászon, 89,5x79 cm, magántulajdon. (Rajtuk kívül egyelőre ismeretlen helyen Erős Andor szobros csendélete, és Dobrovics Péter is festett ilyen témájú művet.)

8 A szobor meghatározását ezúttal Nagy Ildikónak köszönöm. Ares Borghese római másolat a 2. századból, Louvre.

9 Lásd pl. Caproni P.P. *Catalogue of Plaster Reproductions from Antique, Medieval and Modern Sculpture* (Boston 1901). Ez egy teljes katalógus, méretekkel, árakkal, képekkel, óriási választékkal. Az Ares Borghese figuráját ők is teljes alakban sokszorosították. (Illetve ismert a „csak” fej változat.) A Medici Vénusznek volt torzósított változata is. Az 1 inchtől több láb méretben lehetett rendelni ugyanarról a szoborról.

10 Többek között Allegrain *Fürdőzőjét* idézte be gyakran vásznain.

11 „Képei a kéknek és szürkének hideg tónusából kifaragott művek. A tónus az ő művészetében nem az a formálgyújtó színréteg, aminek más festők műveiben ismerjük. Kmetty képeiben nincsen semmi ellágyulás, inkább keménység van bennük, dagadó hatalmas, de mindjárt ki is hűlt megkeményedett formák [...] Haladása körülbelül olyan, mint a követ faragó szobrászé: mint emez, ő is arca verejtékével dolgozik, szívtósan festi ki tömegeit a térből és faragja ki a tömegből a formáit [...]” Elek Artúr: *Kmetty János*, Műbarát, 1922. 5. sz. 109–111.

legkorábbi idejét, illetve gyakoriságát tekintve Perlrott Csaba volt a kezdeményező.¹² Jól ismert korai *Őnarcképén* is egy női szobor figuráját tartja a kezében, amely egyfajta ars poetica-ként, a művészet allegóriájaként manifesztálódik.¹³

A szoborcsendélet már régóta jellegzetes képtípusa a művészettörténetnek. Új típusú értelmezése Cézanne-hoz fűződik, aki egyrésztől meghagyja a klasszikus, a művészet allegóriáját jelképező funkcióját, de új értelmet is ad, amennyiben oly módon helyezi el a szobor figuráját (pl. Puget: *Cupido*) az almák és hagymák között, hogy azokkal szerves, szintaktikai kapcsolatba kerüljön.

Másrészt Perlrottnak, mint Matisse-tanítványnak, az akadémiák évszázados hagyományait folytatva szintén volt része mestere szabadiskolájában a gipszmásolatok gondos tanulmányozására. Max Weber egykori Matisse-növendék visszaemlékezéséből tudjuk, hogy egy életnagyságú görög Apolló-gipszöntvény állt a műhelyben, amelyet Matisse tanácsára hetekig tanulmányoztak az élő modell helyett. Teljes idejükben rajzolták, illetve festették ezt az öntvényt. Matisse iskolájában más visszaemlékezések szerint egy Louvre-ban őrzött Mars-kópiát is másoltak, ami a korabeli enteriőrök tanúsága szerint a csendléteken szereplő *Ares Borghese*-vel volt azonos, tehát Perlrott közvetlenül másolhatta is tanulmányai során.¹⁴ (Azonkívül Cézanne-kultusz volt az iskolában, művészetéből elsősorban a plasztikai attribútumokat és értékeket emelte ki Matisse.)¹⁵

A fentiekből következően ez a hagyomány folytatódik Kecskeméten is, amikor a szobrok megjelennek a festményeken. Szintén lényeges momentum a szobor léptéke, mely a legtöbb esetben hangsúlyos, irreálisan nagyméretű a többi tárgyhoz képest, gyakran nem kicsinyített nippként, mint életnagyságban való megjelenítésével válik a kép középpontjává, antropomorfizálódik, később, ahogy említettük az emberi mozdulatokban, gesztusokban, az emberi test szoborszerű modellálásában láthatjuk viszont.

A vizsgált képek esetében is szinte aránytalanul nagyméretű az izmos férfitest. Ráadásul a kiinduló mű, az *Ares Borghese* egy csonkított változatával kell számolni. Akár volt eredeti torzóminta, akár egyéni lelemény szülte a töredékes formát, akkor is jelentősnek kell tartanunk a választást. Nagy Ildikó több helyen kifejtette már, hogy a huszadik századi magyar szobrászat kezdeteiből lényegében hiányzik a torzó, mely a modern szobrászat alapjának tekinthető.¹⁶ A magyar modern szobrászok alapvetően nem a rodini utat választják, hanem a klasszikus formákat, a teljességet preferáló hildebrandi elvek szerint szerkesztik műveiket. Ebből a tényből következően az avantgárd szobrászat, melyet a primitív néger plasztika éppúgy inspirált, mint a töredékszobor, nem terjed el a magyar

12 Sajnos egyelőre nincs bizonyíték arra, hogy a művésztelepen lettek volna ilyen gipszmásolatok, de Perlrott Csaba, Lehel Mária Kecskeméten készült képein ugyanazok a szobrok találhatók, ami feltételezi, hogy nem „fejből” kerültek a vászonra, hanem valóban léteztek.

13 Pápai Emese: *Bornemisza Géza festőművész fauve-os korszaka*. Művészettörténeti Értesítő 2002. LI. évf. 3–4. sz. 309–321. A szerző szerint Vedres Márk szobráról van szó, mely ugyanúgy megtalálható Bornemisza Géza egy korai csendéletén (Bornemisza Géza: *Műtermi csendélet szoborral*, 1910, olaj, vászon, magántulajdon).

14 Académie Matisse. Henri Matisse and his Nordic & American Pupils. New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture, October 17 – November 17. 2001. Véleményem szerint a szakirodalomban gyakran idézett Max Weber: *Az Apolló-szobor Matisse akadémiaján* című képen éppen az *Ares Borghese* látható, nem a műteremképeken látható archaikus görög Apolló-szobor.

15 Max Weber: *On Matisse's School*. 22. Oct. 1951. In: *Henri Matisse 1869–1954*. Szerk. Jack Flam, Köln 1994. 99. Matisse-iskola és Perlrott Csaba viszonyáról lásd: Boros Judit: *Perlrott Csaba Vilmos szintetizáló festészet*. In: *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig. 1904–1914*. Budapest, MNG, Kat. 2006. 235–245.

16 Többek között: Nagy Ildikó: *Egy új műforma – a torzó*. In: *Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatáról Magyarországon*. Budapest, MNG, Kat. 2000. 736–739.

szobrászatban. Elképzelhető, hogy a torzó műfaja, ahogy a néger plasztika is, festóink váznain nyeri el létjogosultságát? Ugyanakkor a töredék itt az egészt idézi fel, ahogyan Rodin megcsonkított *Meditációja* is őrzi az eredetét, vagy Maillol: *Blanqui emlékműve* (1906) egészként és egy torzósított változatban is ismert. Lényegében a több száz éves akadémiai gyakorlat fordítottját valósították meg Kmettyék, amikor nem kiegészítik a torzót, hanem az egészt szabadítják meg végtagjaitól. Maillol a klasszikus eszményt tartja szem előtt, míg Archipenko vagy Brancusi a torzót már önálló, az egésztől teljesen függetlenedett, autonóm műként értelmezi. Ezen a ponton találkozhat 1913-ban Kmetty és Perlrott művészetéről való gondolkodása Mailloléval.

Kmetty visszaemlékezésében a háborúhoz köti a reneszánszhoz, a klasszikus művészethez történő közeledését, a kép keletkezési dátumából nyilvánvaló, hogy ez, éppen Kecskeméten, feltehetően e közös gondolkodás hatására, elsősorban Perlrott inspirációjára már korábban bekövetkezett.

Az új tájkép, önarckép és csendélet mellett azonban megjelenik egy a festő szándékát, világnézetét még egyértelműbben közvetítő képtípus. Ezeket a képeket akár parafrázisoknak is tekinthetjük, amennyiben régi kompozíciós sémák, ikonográfiai típusok új hangszerelést nyernek, új nyelven szólalnak meg. A társadalom megváltoztatásának céljával, profetikus elhivatottsággal festett, immár vallási kötöttségektől mentes bibliai képek elsősorban a Nyolcak műhelyéből kerültek ki. Diener Dénes Rudolf, Kmetty jó barátja lelkendezve számol be egy levélben Pór Bertalan műveinek rá gyakorolt hatásáról, akít „modern Michelangelóként” tartott számon a progresszív törekvésekre figyelő nemzedék.¹⁷ Kmetty is feltétlen odaadással beszél a Nyolcak hatásáról pályája kezdetén, és itt elsősorban szemléletbeli, magatartásbeli rokonságokról mint stílusbeli hatásokról kell beszéljünk. Azonban az 1912–1913 folyamán született „mennybemenetek, hegyi beszédek, siratások” témájukban részben kötődnek elődeikhez, de formai konzekvenciáik nem a Nyolcaktól erednek.

A közös gondolkozásnak – feltételezésem szerint – eredménye Kmetty bibliai tematikájú műveinek megszületése. Ez esetben nem bizonyítható a kecskeméti helyszín, de mivel Kmetty Mennybemenetel-változatai 1913-as datálásúak, mindenképpen közel áll az ott szerzett vagy megszerezhető művészi tapasztalatokhoz, élményekhez. Perlrott pályáján meghatározó volt két spanyolországi útja, ahol elsősorban Greco volt rá hatással, akinek a műveit másolta. Lázár Bélához írt egyik levelében Lázár egykori véleményét idézi, aki korábban Grecónak Cézanne-ra gyakorolt hatásáról beszélt.¹⁸ Ez azért rendkívül fontos momentum, mert Perlrott Csaba számára Cézanne a megújulás, egyúttal művészettörténeti kontinuitás mintaképévé válik. Kmetty pedig Leonardót kötötte össze Cézanne-nal és a belőle kiinduló kubizmussal. Ugyanakkor Kmetty korai, 1912–1913-as műveit szemlélve nem (csak) Leonardo hatását láthatjuk. *Mennybemenetel* (1913, MNG) című műve kifejezetten a manierista és barokk oltár művészetben szívesen használt kompozíciós sémákat mutatja, melyeket Leonardo még nem használt. Önmaga 1922-es önéletrajzában párizsi élményei közül Tintoretót, Grecót emelte ki Leonardo mellett, akik hatással voltak rá mint a modern festészet előfutárai. Későbbi önéletrajzi írásában már csak a reneszánsz nagymestereit emlegette.¹⁹ Greco-kultusz Magyarországon elsősorban Nemes Marcell közvetítésével alakult ki. A gyűjtő 1911 májusában Kecskemét városának adományozott 79 festményt, támogatta a kortárs művészeket, nyilván nagy tiszteletnek örvendett a festők körében. Nemes többek között a „Fiatalok”-at is támogatta, Uitz Béla műveit vásárolta

17 Diener Dénes levele Nagy Dánielnek, Budapest 1911. február 15. MNG Adattár 22596/86/7.

18 Perlrott Csaba Vilmos levele Lázár Bélához. Madrid, 1911. január 19. MNG Adattár, 4579/e.

19 Mindkét önéletrajz megtalálható: Kmetty János: *Festő voltam és vagyok*. Budapest, 1976.

meg.²⁰ Miután El Greco művei a Louvre-ban alulreprezentáltak, feltehetően Kmetty Greco iránti rajongása már itthon, Perlrott és Nemes Marcell hatására alakult ki. 1912–13-ra Perlrottnál is az addig „interpretált kópiákból” jól sikerült parafrázisok születtek, amelyekben az eredeti klasszikus kompozícióktól ebben az időszakban került a legmesszebbre. Az 1912–14 között készült bibliai témájú műveinél a kubisztikus szerkesztés kerül előtérbe, melyek gyakran monokróm jellegűek. Felidézhetik Kmetty hasonló témájú műveit, ahol főleg a hideg kékek dominálnak (Kmetty: *Mennybemenetel*, 1913, MNG; Perlrott Csaba Vilmos: *Siratás*, 1910-es évek, Ferenczy M.). Ez tulajdonképpen szokatlan az alapvetően kolorista Perlrottól, akire többek között a fauve-ok, majd Greco expresszív színkezelése volt nagy hatással. Az egyik legkorábbi kubizáló műve 1911-ből (*Leány gitárral*, mgt.) még élénk színekkel párosul. Perlrott 1914-ben leírt ars poeticája szerint egy új, modern, naturalisztikus művészet alapkövét igyekezett lerakni. Ez lényegében összecseng Kmetty és a kortárs „Fiatalok” elképzelésével, mely az izmusok formanyelvét, Cézanne művészetét és a klasszikus értékeket igyekeztek valamilyen újfajta szintézisbe hozni. Úgy tűnik az első ilyen típusú művek 1912–13 folyamán születtek meg, melyek nagy része a Kecskeméti Művésztelephez, illetve az ott folyó közös műhelymunkához kötődtek.

20 Sümeği György: *Nemes Marcell, a műgyűjtő*. In: *Cumania. Acta Museorum ex Comitata Bács-Kiskun, Kecskemét* 1975, 275–304.