



FÉNYES ADOLF: ANYA ÉS GYERMEKE

FÉNYES ADOLF ÚJ KÉPEI

Kidíltásainknak ritka vendége Fényes Adolf, egyébként is alig tart fenn valamelyes kapcsolatot a közönséggel, régóta függetlenítette magát az uralkodó ízléstől, magában él, magának fest. Egy ilyen lelkielű művész már azért is különös mértékben köli le érdeklődésünket, mert benne hívebb tolmácsait látjuk egy művészettség belső életének, mint valamely oly társában, aki többé-kevésbé tudomást vesz a nagy nyilvánosság hangulat-hullámzásairól is. Sokszorosan fokozza ezt az érdeklődést, hogy itt oly művészről van szó, akit régóta és méltán emlegetünk legkiválóbb tehetségeink első sorában.

Képeinek új sora, amelyeket a legutóbbi években festett, azon az úton mutatja őt, amelyet nagy következetességgel egyengedett stílusa számára. Ez az út nem konyargós s nem is arra való, hogy rajta könnyen csatlakozhasson ehhez vagy ahhoz az irányhoz, hanem egyes egyedül egyéni céljához viszi közelebb: képzeletének és elmélyedi óráinak éretti tartalmát testesíti meg bennük. Tárgyi motívumuk többféle: a környezet, amelyben Szolnokon él, azaz a Nagy Alföld, amely szélesen feszül bele a

létóhatárba s amely fölé az ég óriási kupolája borul; azután romantikus tárgyak: a *Vár és falu*, a *Kirándulók*, a *Csöndes völgy*, vagy az *Utónállók*, végül a Bibliából ismert motívumok, amelyek a legkülönfélébb hangulatok tolmácsolására adnak módot. Ezek egy része a rege hangját ilti meg, mint a *Noe bárkjá*, vagy egy drámát pedz, mint *Józsefet eladják testvérei*, vagy gazdag szövésű elbeszélés az, mint a *Napkeleti bölcsek* kétszer is feldolgozott tárgya, vagy érzelmeiket szóaltat meg, mint a *Tékozló fiú* vagy a *Pietü*. A tárgy azonban csak függvénye e képeknek, mert rajta át mindig egyazon lélek tükrösképe kerül elénk mint érdekes és fontos elem; a bibliai szereplők itt kicsiny méretűek, nem uralkodnak a képeken, hanem benne vannak, ott vannak, jelen vannak, mint egy zenekarban az egyes hangszerek s elősegítik és fokozzák az együttest. A kép hatásának sorsát nem ezek döntik el, hanem az, hogy mily művészi szerep jut nekik a kép erejének, gazdagságának, formájának, meggyőző beszédességének kiakításában.

A kép mint egység, mint magában zárt, négy keretléc közé tömörített világ áll



FÉNYES ADOLF: NOE BÁRKÁJA

előttünk. Talán kockázatos tehát elemeire boncolni, alkatrészekre különíteni szerves egységét. Mégsem mondhatunk le egészen erről a vivisectióról, mert különben nem lenne módunkban Fényes ez új műveinek bizonyos sajátosságaira ráterelni az érdeklődők figyelmét. Már a sorozatnak eddig felsorolt darabjain is oly vonás tűnik szemlünkbe, amely alkalmas megadni a felvilágosítást, hogy szerzőjük hogyan interpretálja magát a képet. Hamar rájövünk, hogy egy szilárdan szervezett, erőteljes formai egységet kíván láttatni: önkény helyett organizáltságot, kép-kivágás helyett kép-éplést, csapongó intuíciónál helyett jól megalátott következetességet, kötetlen próza helyett kötött verset. Talán szabad képalkító elgondolásának jellemzésére ide jegyeznünk, hogy a művek jó részét fel-tűnően, más részét legalább lappangva jellemzi egy szilárd architektonikus vonás: a tömegek arányos elrendezése s az ebből eredő egyensúly és nyugalom, s a szimmetria, amely összefogja s egymáshoz tartozóvá teszi a kép elemét. A *Napkeleti bölcsék* egyik kiadásán jobbra-balra rokon formát mutatnak a halmok tömegei, rokon vonalvezetést kontúrjai; a másikon éppen a kép közelébe kerül egy magasba nyúló facsoport, amelynek koronája mintegy

bura alá fogja az alája komponált alakokat, ezek viszont éppoly centrálisan vannak elhelyezve, jobbra-balra felcsapó félkörben. A *Bujkáló nap*-on tompa felhők adják a kép felső részét s megfelelő értékben tompaszínű a föld sávja: a kép centrumába azonban beleszőkik a magasból a verőfény s éppen a kép közepén virul fel az egyetlen gazdagszínű folt: a napsütötte pázsit. Épp ilyen szimmetrikus elosztású a *Tékozló fiú*, a *Noe bárkája*, a *Pietó* kompozíciója. Ez a logika nyelvére lefordítva körülbelül azt jelenti, hogy bármennyi alkatrésze van is a képnek: valamennyinek köze van egymáshoz, hogy önkény helyett rendet, ötlet helyett harmóniát, részek felsorakoztatása helyett egységet ad a kép s hogy a téma minden szereplőjének, minden tárgyának van formai fontossága is. Rájövünk arra, hogy csak olyasmik kerültek itt a keretekszabta határok közé, ami összetartozik, ami nélkül csonkává válna az egység, ami nélkül kép helyett torzót kapnánk. A művész ökonómia bölcs érvényesülésére vall, hogy henye formák, amelyeknek nincs művészi feladatuk, hiányzanak e kompozíciókból. Valóban, ezt a szót, kompozíció, a legteljesebb joggal használhatjuk ebben az esetben. Azonban könnyen száraz vázá sorvad-



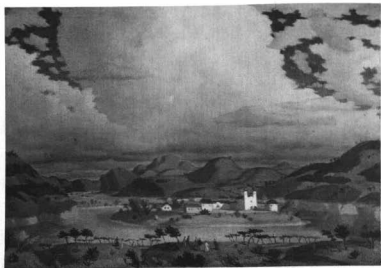
FÉNYES ADOLF: A NAPKELETI BÖLCSEK

hat egy még oly logikusan felépített kompozíció, ha a vázról hiányzik az élő izom s az izmok rendszeréről a virulószínű bőr. Az élő élet e nemes és szuggesztív ornamentumaival a művész gazdagon tetézte a szilárdan felépített képeket. Festő-véré valóban festői elemekkel adta meg szerkezeteinek végső zománcát. Csak egy szempontból akarjuk ezt az állítást megvilágosítani: mindenkinek, aki ezt a kép-sorozatot végignézi; fel fog tűnni az a gazdag arabeszk, amely a meglehetősen alacsonyra fogott látóhatár felett a néző elé tárul, az ezüstszínű, majd galambszürke vagy fuladt-hamuszínű felhőknek hatalmasra tornyosított tömegei, amelyeknek formáit megszaggatja a tömörkék ég egy-egy érdekes vonalú szeletkéje s oly ornamentummal tetézi tájait, amely szervesen a képbe való s mégis gazdagon hímsé teszi azt. Más festői érdekességeket visz egy-egy képébe a szín, amely legtöbbször mély és szonórus, tömör tartalmú, összefogó, nem is úgy hat, mintha járuléka volna a testeknek, hanem inkább mintha át meg áthatná azokat. A *Tavaszi szántás* egész egét nagy és tompaszürke felhők borítják, lent mélyszínű táblák nyúlnak végig: pompás képe

egy basszus-szólónak. Igen érdekesek és festőiek a változatos formájú halmok, amelyek több képén (így például kiválóan a *Csöndes völgy*-ön) a közép téren nyúlnak végig s onnan terjednek hátrább: nemcsak tömörre fogott formáik kötnek le, hanem mélyrehangolt zöldjük is. Ezek a színek a klaviatúra legmélyebb oktávján valami sajátosságos belső feszülő-erőt sugallnak és Fényes e kép-sorozatának kiváló jellemzői.

Ámde amit említettünk, az mind csak kiragadott részlet, a hatás együttesének csupán egy-egy eszköze s nem maga a cél. A cél az a képeknek szóval megközelíthetetlen mélyében rejtőzik és csak közvetlen szemlélet útján közelíthető meg. A nyelvet, amelyet képek értelmezésére használhatunk, csak éppen nyelvet, azaz fogalmakat, tehát absztrakciók rendszere s éppen ezért csak arra használható, hogy a figyelmet a művészetnek némely feltűnő sajátosságára terelje. Magát a lényegét szókkal interpretálni, fogalmakkal maradék nélkül adni nem képes. Mi is inkább jegyzetként soroltuk fel mindazt, amit mondtunk, csak inkább körülsettáltuk e kitűnő mester néhány képét: nem az olvasó, hanem a néző dolga azoknak végső velejét birtokba venni.

LYKA KÁROLY



FÉNYES ADOLF: DOMBOS TÁI



FÉNYES ADOLF: BUJKÁLÓ NAP



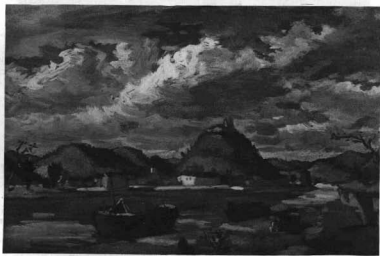
FÉNYES ADOLF: ÚTONÁLLÓK



FÉNYES ADOLF: VÁR ÉS FALI



FÉNYES ADOLF: TEMPLOM



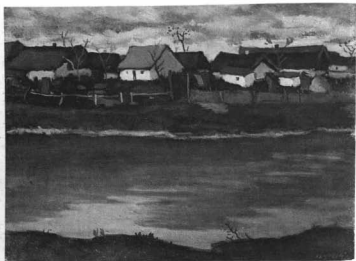
FÉNYES ADOLF: VÁROS A VÍZPARTON



FÉNYES ADOLF: ÁLDOTT NYÁR



FÉNYES ADOLF: TAVASZI SZÁNTÁS



FÉNYES ADOLF: ŐSZI ESŐ UTÁN

OLAJ TITOLAJ FÉNYES ADOLF



FÉNYES ADOLF: TAVASZI BORULÁS



FÉNYES ADOLF: HIDEGKÚTI HEGYEK



FÉNYES ADOLF: BORUS ALKONY

KÉT KIS SZENT JÁNOS-SZOBOR PYRKER PÁTRIÁRKA ÉRSEK HAGYATÉKÁBÓL

Hekler Antal a Napkelet 1925. évi IV. füzetében *Canova* halálának 1922-ben letelt százados évfordulója alkalmából megemlékezett azokról a magyar mecénásokról, kiknek köszönhetjük, hogy a világhírnév mester néhány művét hazánkban is bírhatjuk. Az ilyen alkalmi felújítás nagyon üdvös nyilvántartása annak, hogy a korszakot alkotó művészek megértő méltánylást találtak nálunk. *Canova* közelebről érdekel bennünket azért is, mert az ő hatása élt tovább az ő hűséges követőjében, *Ferenczy Istvánban* is, aki a múlt század első felében a szobrászat feladatai iránt először ébresztett fel hazánkban szélesebbkörű érdeklődést.

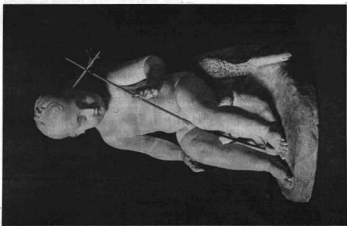
Később, a Magyar Művészet 1925. évi 3. sz. füzetében dr. Csátsai Endre érdekes adatokat sorolt fel arról, hogy *Canovának* egykorú magasztalásai, melyek benne minden idők legnagyobb szobrászát ünnepezték, nálunk is élénk visszhangra találtak s ismertette azokat a műveket, melyeket három magyar mecénás — báró Vay Dánielné, herceg Esterházy Miklós és gróf Széchenyi István — szerzett meg tőle.

A negyedik mecénást — Felső-őri *Pyrker László* egri pátriárka érseket — is megnevezi, *Kacinczy Ferenc* nyomán, aki a költő egyházfejedelem „A szent hajdan gyöngyei” című művét 1850-ban lefordította és előszavában rövid életrajzát is megírta. Ott említi *Kacinczy*, hogy: „Egy lakosfőlyában áll *Canovának* egy gyermek keresztelő János, de csak gipszben. A nagy Művész a Művészség nagy barátját márványban akará megajándékozni, de a halál elokasztá feltételét.”

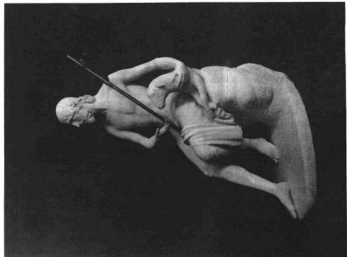
Csátsai ehhez azt jegyezte meg, hogy ez a Szent János-szoborcscsa „egyelőre lappang”. Nem tudhatta, hogy újabban az egri érseki liceum múzeumában kapott maradvány helyet. Ugyanis *Pyrkernek* 1847. évi december hó 2-án bekövetkezett halála után utolsó titkára, *Majzinger Károly*, a későbbi kerecsendi plébános vitte magával s az ő

hagyatékából *Bartalus Gyula*, az 1923-ban elhalt címz. kanonok és ismert régész szerezte meg s nagyértékű gyűjteményével együtt az érseki liceum múzeumának ajándékozta, hol azt minden látogató megtekintheti.

A 65 cm magas szoborcscsa ülő gyermeket ábrázol, gömbölyded formái símán finomítottak, *Canovának* ismert modorában. Szent Jánost csak a külső jelekből lehet benne felismerni, baljában hosszúszerű keresztet tart és báránybőrrel takart sziklán ül. Különben bármilyen kised lehetne, ha első pillantásra fel nem ölenék az a meglepő hasonlóság, mely arcvonásaiban, fejformáján, domború homlokára lelógó hajfürtjén nagy *Napoleonra* emlékeztet, mintha *Canova* szándékosan gyermekkori képmását akarta volna elképzelni. S hogy a hagyomány is ehhez a hasonlósághoz fűződik, azt a kis szoborcscskának szintén gipszből való egyik példánya igazolja, melyet a velencei laguna *San Lazaro* szigetén az örmények híres kolostorában őriznek s ott azt mondják róla, hogy *Napoleon fia*, a római király, hároméves korában volt a modellje. *Canova* 1810-ben tartózkodott hosszabban Párisban. *Napoleon* és *Mária Lujza* császárné mellszobrai mintázták akkor. A hatalmas imperator bizalmas beszélgetésekkel tüntette ki a nagy művészt. Az Olaszországból zsákmányolt remekművekkel együtt őt is Párisban akarta marasztalni. De *Canova* nem engedett a csábtól hívának, hazament Olaszországba és már csak *Napoleon* bukása után 1815-ben volt újra Párisban, hogy a rablott műkincsek visszaállítását intézze. A római kiskirályt hároméves korában nem láthatta. A szoborcscsa az egyik feljegyzés szerint 1812-ben készült, eredeti gipszpéldánya *Possagnóban* van, *Canova* szülőhelyén, műveinek múzeumában. *Cicognara* megjegyzi, hogy 1817-ben gróf *Blacas*, akkori francia követ Rómában, a későbbi herceg és XVIII. *Lajos* hű minisztere, márványba faragott példányát szerezte



ANTONIO CANOVA (1757—1822): KERESZTELTŐ SZT. JÁNOS
Olvas. Egri éreki Lyceum



MARCO CASAGRANDE (1804—1869): KERESZTELTŐ SZT. JÁNOS
Márvány. Egri éreki palota

meg Canovától. Hogy mi volt a mélyen valóságos nagy művész eszméje, mikor ezt a Szent János-szobrot Napoleonnal vagy a fiával hozta feltűnő vonatkozásba, azt nehéz lenne megfejteni.

Pyrker pátriárka érsek a keresztségben a Ker. János nevét kapta (a László nevet csak akkor vette fel, amikor a ciszterciarendbe belépett), ez lehetett az indító oka annak, hogy Canova védőszentjének kis szobrát neki felajánlotta.

Érdekelt, vajjon Pyrker hátrahagyott iratai, a nagyszámú levelek közt nem akad-e Canovától is olyan, mely ezt a bizalmas baráti viszonyt feltételező ajándékozást közelebbről megmagyarázta volna.

Pyrker 1821. április hó 14-én foglalta el Velencében a pátriárka székét. Ott maradt 1827-ig, amikor egri érsek lett. Velencében is lelkes pártfogója volt a művészeteknek. Nagy jötevője volt a városnak. S bár nem szívesen látták benne az első idegent a pátriárkák ősi örökségében, egyéni kiválóságát hódolat és rokonszenv vette körül. Erről tesz szép bizonyosságot az egyetlen levél, mely Pyrker iratai közt Canovától megmaradt. Igen értékes a tartalma, ha nem is szól a kis Szent János-szoborról.

Canova állandóan Rómában tartózkodott. Nyáron át rendszeren szülőfalujában Possagnóban üdült néhány héten át, hol a római Pantheon mintájára hatalmas templomot építtetett, mely emelkedett helyen, az egész környék fölött uralkodik. Helyesen jegyzi meg Canovának egyik életírója, hogy az olasz nagy mesterek mennyire ragaszkodtak szülőhelyeikhez, kik művészneveiket is rendszerint onnan vették fel. S Canova nemes lelkét mily fízteletreméltóan jellemzi az, hogy ő, akit Róma vagy Itália bármely városa versengve fogadott volna fényes emlékművel örök nyughelyre, világhírű művészetével szerzett nagy vagyonát a távoli hegyvidéken elrejtett szerény falujának templomára áldozta s kívánsága szerint ott is temették. Csak halála után jóval későbbben készítették el a tanítványai Velencében, a Fraritemplomban az ő fízteletére azt a stemléket, melyet ő Tizian számára tervezett és a szívét ott helyezték el.

Szülőfaluja érdekében fordult ő Pyrker pátriárkához is, a most előkerült levelével,

mely két fenkölt szellem benső érintkezésének emlékét idézi fel:

Kegyelmes és Főtisztelendő Uram!

Örömmel értesültem arról, hogy Főtisztelendő Nagyméltóságod kegyes volt az én szerény szülőfalumat, Possagnót, látogatásával megfizetni, hogy az ottani templom építésének előhaladását megtekintse. Kötelességemnek tartom, hogy hálás köszönetemet nyilvánítsam azért a megfizetelésért, melyben engem részesíteni méltóztatott, és azokért a szerzeteljes szavakért, melyekkel az ottani plébános előtt ennek az alkotásomnak létrehozását megdícsérni kegyeskedett. Tetszésének ez a tanúsítása művészszeretetőből ered és a jóságából, mellyel engem lekötölel, bár Nagyméltóságod részéről arra a legcsekélyebb érdemet sem szereztem. Elismeréséből buzdítást mertek vállalkozásom folytatására s ha Istennek úgy tetszik, sikerülni is fog, hogy azt befejezzem. Így aztán az ottani környéket meg lehetne még vigasztalni annak az útszakasznak megépítésével, mely Bassanótól Pedorobáig tart. Ezt az utat már a régi kormány kezdte meg, feltétlenül szükséges is és nem volna rosszabb négy mérföldnél, Crespanótól Cava-sóig. Nagyméltóságod tudhatja és részben láthatja, hogy ezeken a meredekségeken az átkelés mennyire veszedelmes és természetesnek fogja találni az én óhajomat, hogy Nagyméltóságodnak határozó közbenjárását kérjem legkegyelmesebb Uralkodónknál ily nagy jótémény érdekében. Végtelen bizalommal vagyok Nagyméltóságod szószólása és befolyása iránt és ha túlságos a bátorságom, szolgáljon mentségemre Nagyméltóságodnak különös jósága, mellyel engem megfizetni kegyeskedik.

A teendők részleteit az én Bassanóban lakó jó barátom, Giuseppe Bombardini tanácsos, fogja Nagyméltóságodnak előadhatni, kinek az ügy érdekében kifejtett buzgalma nem lehet eléggé dicsérni.

Végül bocsánatot kérek Főtisztelendő Nagyméltóságodtól, hogy oly sok szóval terhére estem és fogadja kérem mély nagyra-becsülésemnek hódolatát, mellyel fízteleteljesen vagyok

Nagyméltóságodnak legalázatosabb, hódoló, engedelmes szolgálja

Róma, 1822. jún. 15. *Antonio Canova.*

Az eredeti olasz szöveg a következő:

Eccellenza Rina.
Ebbi la grata notizia che vostra Eccellenza Rina era sì compiaciuta di onorare d'una visita l'umile villaggio di Possagno, mia patria, per vedere il progresso di quel Tempio che vi si sta edificando. Mi credo in dovere di rendere grazie a V. E. Rina, per l'onore, che ha voluto farmi e per le amorevoli parole dette a quel parroco per dargli segno del di Lei gradimento alla esecuzione di quella mia opera. Questa sua compiacenza deriva dal di Lei amore per le Arti, e da quella bontà, di cui le piace onorarmi senza verun particolare mio merito verso di V. E. Rina. Dal suo sofferaggio ricevo nuovi stimoli a seguire la impresa, che a Dio piacendo, riuscirà al suo compimento. Così potessero codesti paesi ancora venir consolati dalla costruzione di quel tronco di strada, che da Bassano mette a Pedorobbal strada che venne cominciata fino dal cessato governo, che rendesi assolutamente necessaria, e che non comprenderebbe maggior distanza di tre o quattro miglia sole da Crespano a Cavaso. Ella avrà potuto sapere e vedere in parte, come il passaggio fra que dirapi è pieno di pericoli e troverà naturale e giusto il mio desiderio d'invocare anche l'autorevole intercessione di V. E. Rina presso del nostro Clementissimo Sovrano, al conseguimento di tanto bene. Io non dissimulo la infinita fiducia che ripongo nelle parole e negli uffizii di V. E. Rina: e se sono troppo ardito, valga a scusarmene la singolare bontà di cui V. E. Rina si degnò onorarmi.

Il dettaglio di simil faccenda potrà venir sottoposto alla conoscenza di V. E. Rina dal mio grande amico, Consigliere Giuseppe Bombardini di Bassano, il di cui zelo infaticabile per il felice esito di tal affare non si può lodare abbastanza.

Infine domando perdono a V. E. Rina dell'averia gravata di troppe parole, e la supplico ad accogliere l'ossequio della profonda venerazione con cui ho l'onore di essere

di V. E. Rina Umilissimo ossequ^o obi^o Servitore
Roma 15. Giugno 1822. Antonio Canova.

Mikor ezt a levelet Canova megírta, már erőt vett rajta a súlyos betegsége. Utoljára még legjobb barátjának, gróf Cicognarának mellszobrán dolgozott. De aztán orvosai is tanácsolták, hogy kedves szülőfalujába, Possagnóba utazzék, azt remélték, hogy a jó hegyi levegőben vissza fogja nyerni egészségét. Megállás nélkül, szept. 17-én érkezett oda. Azonban napról napra rosszabbul lett. Vissza akart térni Rómába, de amikor Velencébe ért, eszméletlenül roskadt barátai karjaiba. A Francesconi-család házába vitték, hol kínos napok után, október 15-án kiszervezték. Az általános gyász óriási mérvet öltött. Tetemét az akadémia tanárai a San Marco templomába vitték, hol Pyrker pátriárka végezte az ünnepélyes beszentelést. Onnan Possagnóba szállították s ott nyugszik, az ő templomában, remek Pietà-csoportjának oldalán.

E szerint Pyrker, amióta velencei pátriárka lett, Canovát csak betegségének végső napjaiban láthatta. Végrendelete sem tartal-

maz semmit a kis Szent János-szoborról. S így egyelőre nem tudhatjuk, hogy mikor és milyen alkalmából történt a felajánlás.

Ezt kideríteni annál érdekesebb lenne, mert amikor Pyrker 194 képből álló galériáját a Nemzeti Múzeumnak ajándékozta, az átadással jegyzékben Veronesenek Giustiniani velencei hadvezért ábrázoló festmény mellett (mely a Szépművészeti Múzeumban, nem tudom miérett csak „Férfiképmás” címen szerepel) maga Pyrker azt jegyezte meg, hogy Canova ajándékozta.

Lehetetlennek kell tartanunk, hogy e két műtárgyat Pyrker minden viszonzás nélkül fogadhatta volna el.

Ellenben, hogy Canova nem hiába fordult Pyrkerhez a közbenjárásáért, arról Lorenzo Crico kanonoknak Trevisóból 1855. dec. 16-án kelt s Pyrkerhez már mint egri érsekhez intézett levele tanuskodik, melyben írja a többek közt: „Adná a felséges Isten, hogy még egyszer követhetném Excellenciádat az Alpések lejtőin s ellátogathatnánk Possagnóba. Egészen más lett a vidéke, mint volt tíz év előtt, főképpen amióta a crespanói híddal egyült a pompás utak elkészültek...”

Pyrkernek a hagyatékából még egy másik Ker. Szent János-szobrocska is maradt, melyet Casagrande Marco faragott márványba s mely ma is az érseki palotának egyik feltett leltári tárgya.

Erről a Szent János-szobrocskáról és Casagrande művészi pályájának kezdetéről részletes felvilágosítást ad Cicognara levele, bár megírásának alkalmi motívuma és bevezetése nem is vonatkozott rá.

Pyrkernek nagyon sokat köszönhetett Velence. Több olyan közömhaj teljesült az ő nagy befolyása révén, melyekért évekig hiábavaló volt minden kérelmezés. Ferenc császár az ő közbenjárására nyilvánította Velencét szabad kikötőnek. Ő eszközölte ki, hogy a Palazzo ducaleből kitlepítették a közhivatalokat, páratlan művészeti értéknek megóvása végett. Mint a művészet pártfogója bőkezűen segítette a festő- és szobrásznövendékeket. S amiért Cicognara leveleiben oly melegséggel emlékszik meg, Pyrker szerezte vissza a scuoláknak, a velencei hatalmas céheknek nagy vagyonát, melyet a francia hódítás lefoglalt s az utána következő osztrák uralom is állami kezelésbe vett át s mely így egészben vissza-

került a velencei közjótékonyági bizottság szabad rendelkezésére. A bizottság hálája jelül Pyrker arcképével és 1827. évszámmal ellátott emlékrmet veretett, melyet Fabris A. jeles szobrász mintázott. Az erről készült rézmetszet egy ünneplő füzetet díszít, melybe a velencei jótékonyág vezető férfiai írtak Pyrkert magasztaló sorokat.

Gróf Cicognara Leopoldo a velencei társadalomnak hangadója volt, éveken át volt a képzőművészeti akadémia elnöke s művészeti ügyekben állalának akkori legnagyobb tekintélye. Őt kérték fel a bevezető cikk megírására.

Az itt szöszterint következő levél eleje erre vonatkozik s aztán tér át Casagrande Marcóra:

Kegyelmes Főtisztelendő Uram!

Tollat ragadok végre, hogy Nagyméltóságodnak közvetlenül bemutatssam kiváló hódolatomat, mely régóta a szívem mélyén, állandóan, a legőszintébb és annyira megillető tartozással tölt el magasztos tulajdonai iránt. A nélkül, hogy tudtam volna róla, az én nevem alatt jelent meg a néhány bevezető sor annak az éremnek rézmetszetéhez, melyet a Közjótékonyági Bizottság, jobban mondva Velence egész lakossága ajánlott fel Nagyméltóságodnak tiszteletére. Kedves meglepetés volt nekem, amikor nyilvánosságra hozták, hogy ezek a sorok tőlem valók, míg én azt hittem, hogy a kiadó akarja azokat elcsajfítani. S ez én nem azért mondom Nagyméltóságodnak, mintha dicsőségemnek nem tartanám, hogy ez a nyilvános hódolat az én nevemet viseli, hanem azért, mert ha ezt előreláthattam volna, ki tudtam volna egészíteni oly módon, hogy a saját becsvágyamnak is jobban hűzelegien és kevésbbé lett volna méltatlan Nagyméltóságod érdekéhez.

A mi Casagrand Marcócnak befejezte a Szent Jánost, olyan fáradságos munkával, mire csak a fiatal erő képes, mert a márványt kicsorbította, aki neki azt kinagyolta, az eleven test mintázásán egy helyen a felület síkjánál két ponttal mélyebbre hatolt, nem maradt meg a márvány megadott körvonalán s ő, ahelyett hogy félredobta volna a márványt és egy másiknak kidolgozásába fogott volna, ugyanazt a márványdarabot végig az egész felületen lefaragta

mindaddig, amíg a helyes mintázás a lemeilyített pontokig eljutott. Ez rendkívül nehéz és rendkívül fárasztó munka volt, mely azonban általános meglepetésre sikerült neki.

Hasonló mértékben részesült elismerésben azért is, mert tudta és meglátta, hogy a XVI. és megelőző század nagy mesterei a sivatagon prédikáló Szent Jánost az önsanyargatástól és a vezekléstől megviselt és lesoványodott férfúnak ábrázolták, akiről azt szokták mondani, hogy sáskákon táplálkozott, ezért a Desiderio da Settignano, a Donatello s néhány más e klasztrikus korból való mester típusaiért lelkesülten fogott hozzá a munkához s nekem úgy látszik, hogy bámulatos sikert ért el.

Miután ennek a kitünő ifjúnak első művét ily körülmények teszik nevezetessé, ki a serkentését Nagyméltóságod pártfogásának köszönheti, a további segítségére is Nagyméltóságodat illeti, hogy valamely németországi gazdag székesegyház vagy templom részére jelentékeny megrendelést kaphasson, mert a körülmények emelik a tehetőség erejét a középszerűség színvonalá fölé. Canova a római nagy alkotások nélkül, melyek alkalmasak voltak arra, hogy őt ismeríté tegyék, sohasem szállhatott volna fel az elért magasságba.

A coneglianói Gera úrék, kik lakással és étkezéssel látták el Marcót az első években, annyira már nem voltak elég nagylelkűek, hogy megfizessék valamely feladata a márványt, vagy hogy kifaragatták volna vele az ő Mucius Scaevoláját, vagy Angelica és Medor-csoportját, melyek gipszben meghagyva lönkre fognak menni és nem fognak szép alkalmat adni az ifjúnak, hogy magát ismertté tegye — az ilyenek meddő és nyomorúságos pártfogások, melyek jók a gyerekeknek, de nem megfelelők az ily nagytehetségű ifjúnak, sem a nevezett urak rengeteg gazdagságának, lévén 40.000 arany az évi jövedelmök.

Ezek a körülmények, melyeket másokról megjegyzek, élénken éreztetik velem azt a fájdalmat, hogy én akarnék tenni, de nem vagyok rá képes — és miután néhány éven át tettem, amit tettem, kénytelen voltam tartózkodni az adott alkalmaktól, mert különben összetörtém volna a jóakarát és a lehetetlenség kemény ellenéte közt. De az én szegény Akadémiám nagyon elhagyott lett

és nem akartak többé főnököt adni neki és elvész teljes anarclilában, tele van gőncsetéssel, cselszövésekkel, versengéssel, gyűlölködéssel, gyalázkodással, féltékenykedéssel, úgyhogy maga Marco is bármerre jobb helyen lenne, mint ebben az intézetben, melynek kétségtelenül becslétére válik.

Elég ennyi, nem akarok Nagyméltóságodnak többet elpanaszolni, van elég szeme, esze, szíve arra, hogy bámulatosan meghalljon és meglásson minket, és még a távolból is rendkívül sok jót tehet ennek a helynek, mely Nagyméltóságodban kiváló pártfogóját látja.

Bocsánatot kérek Nagyméltóságodtól ezért a hosszú levélért, tulajdonítsa azt annak a bizalomnak, melyre engem lelkesít, s legyen meggyőződve az én legbensőbb mély tiszteletéről és nagybecsüléséről feleként személye iránt, mellyel hűségesen kezelte csókolom s magamat ajánlom

legálázatosabb hűségese szolgálója
Leopoldo Cicognara.

Venecia, 1829. július 11.

Az eredeti olasz szöveg a következő:

Eccellenza Reverendissima.

Finalmente prendo la penna per presentare direttamente a V. E. quegli omaggi distinti che di già nel fondo del mio cuore sono perennemente stati il più sincero e il più dovuto tributo alle di Lei esimie qualità. Senza sapere che si volesse parer il mio nome alle poche parole premesse all'incisione in rame della medaglia consiata in di Lei onore per voto della Commissione di pubblica Beneficenza, o per dir meglio dei Veneziani, mi è stata fatta la gentile sorpresa di enunciare che le avevo dettate, mentre io le s'crissi credendo se le volesse appropriare l'editore: e questa cosa lo dico a V. E. non già perchè io non mi tenga glorioso che questa pubblica testimonianza d'ossequio porti il mio nome, ma perchè, se avessi ciò preveduto, avrei forse conciliato di estendere qualche cosa, che lusingando il mio amor proprio, fosse meno anche in degna da meriti di V. E.

Il nostro Marco Casagrande ha finito il S. Giovanni con una fatica che soltanto poteva farsi dalla potenza giovanile, poichè essendo stato finito da chi gli digrossava il marmo, il modello nella parte viva rientrando con due punti al di là della superficie che doveva sul marmo restare a fior del contorno, egli piuttosto che gettare il marmo, ed abbozzarne un secondo, ha fatto lo sforzo immenso di levare altrettanto marmo in tutta la superficie della figura, finchè si trovasse regolarmente al segno dei punti rientrati — cosa difficilissima, e laboriosissima, ma che gli è riuscita con l'aiuto universale.

A questa misura fu confortato dall'aver saputo e veduto che nel cinquecento e nel secolo precedente il gran Maestri dell'arte espressero appunto il S. Giovanni predicante nel deserto come l'uomo macero e dimagrito dalla penitenza, e come soleva dirsi alimentato dalle locuste; e quindi, animato dai tipi di Desiderio da Settignano, di Donatello, e di parecchi altri di quella classica età, si pose all'opera, sulla quale mi sembra essere riuscito meravigliosamente.

Signalata da questa imprevedibile circostanza, la prima opera di questo egregio giovane, che debbe il suo incoraggiamento alla protezione di V. E. tocca a lei di procurare che gli venga da qualche ricca Cattedrale, o chiesa della Germania commesso qualche lavoro distinto, poichè le circostanze sono quelle che spingono la forza del genio oltre la linea della mediocrità, e Canova senza il Monumenti di Roma, che furono opportuni a farlo conoscere, non avrebbe mai spiccato il suo volo tanto alto.

Li Signori Gerra di Conegliano che diedero alloggio e minestra a Marco nei primi anni, non hanno avuto mai il coraggio di pagargli un marmo per un lavoro, nè di fargli eseguire il suo Muzio Scevola, nè il suo gruppo di Angelica e Medoro, opere rimaste sul gesso, e che periranno senza otirire a questo giovane una bella occasione di farsi conoscere, queste sono protezioni sterili e miserabili, buone per l'infanzia, ed ora non proprie dei talenti di questo giovane, nè dell'immensa ricchezza di quei Signori, aventi 40 mila ducati di rendita. Queste circostanze che io noto negli altri, mi fanno sentir vivamente il dolore di quello che vorrei per fare, e non posso. E avendolo fatto per quanto lo poteva per alcuni anni, ho dovuto di mettermi volontario dalle occasioni, senza di che non avrei potuto resistere al duro contrasto del buon volere coll'impossibilità.

Ma quella mia povera academia è poi rimasta in trappo abbandonato, e non le si è voluto più dare un Capo, ed è finita in un'anarchia tutta cabale, intrichi, rivalità, odiosità, nefandità, gelosie, talchè lo stesso Marco sta meno male fuori di là di quello che nello stabilimento che egli certamente onorava.

Basta, non voglio far altre doglianze con V. E. che ha occhi, e mente, e cuore per sentre e veder tutto mirabilmente, e sebbene lontano può fare moltissimo bene a questo paese che lo riguarda siccome singolar protettore.

Scusi V. E. questa lunga mia lettera, e la attribuisca alla confidenza che Ella mi ispira, e mi creda penetratissimo sempre della più distinta stima e venerazione per la rispettabile e degna Sua persona, cui bacio devotamente le mani e mi raccomando

Suo umiliss^o devotiss^o servitore

Leopoldo Cicognara.

Venezia il 11. Luglio 1829.

Ebből a levélből először értesülünk arról, hogy Pyrker már kezdettől fogva, a képzőművészeti akadémián, pártfogója volt Casagrandének. A Szent János szobrocskái bizonyosan hátlából faragta Pyrker részére, keresztmevénék tiszteletére. De csak évek múltán, 1835-ban jutott el Egerbe, amikor őt Pyrker az akkor épülőben levő főszékesegyház díszítésére meghívta. Időközben olasz földön sok munkája akadt és Cicognara panaszára sem volt többé ok, mert a Gera-család sem fukarkodott megrendelésével és nagyméretű reliefdíszítésekén kívül Gera Bertalan az Angelica- és Medor-csoportot is márványba faragtatta.

Casagrande Ker. Szent Jánost szakállas férfifúnak ábrázolta, köpenyével letakart sziklán ülve, mellette fekvő báránnyal, me-



DANHAUSER JÓZSEF (1805–1848): PYRKER JÁNOS
LÁSZLÓ EGRI PATRIÁRKA ÉRSEK ARCKÉPE

Olajfestmény. Érseki palota Eger

lyet baljával átkarol és jobbának beszédes mozdulatával reámutat. Szinte csodálkozni lehet azon, hogy Cícognara Donatellónak a pusztában elgyötört testű, szenvedélyes erővel jellemzett Szent Jánosához hasonlíthatónak mondhatta Casagrandénak ezt az akadémikusan hűvös felfogású, aprólékosan kicsiszolt művét.

Annélkül, hogy Casagrandéi Donatellóval, vagy más korszakot alkotó művésszel összehasonlítható lehetne, az ő művészettörténeti jelentőségét számunkra az adja meg, hogy a múlt század harmincas és negyvenes éveit alatti, Ferenczy Istvánnal egykorúan, nemcsak Egerben, hanem Esztergomban és a fővárosban is a nagyszabású szobrászati művek legnagyobb részét ő hozta létre és számos magyar tanítványt és segédek foglalkoztatott.

A két kis Szt János-szobor Felső-egri *Pyrker János László* egri pátriárka érsekre hívja fel a figyelmet, aki nemcsak nagy egyházfejedeleme s korának magasasztal költője volt,

hanem mint mecénás örökbecsű értékekkel gazdagította hazánk művészeti tulajdonát. Ő építtette fel az egri nagyszerű főszékes-egyházat, *Hild József*nek a korát kiválóan jellemző tervel szerint. S ő ajándékozta 194 festményből álló képgyűjteményét a Nemzeti Múzeumnak, az országnak első számottevő képtárá, melynek remekművei a Szépművészeti Múzeum magas színvonalú keretében lényeges részt képviselnek. S ha a hazafias kegyelet megújuló ünnepléssel tárja ében gróf Széchenyi Ferencnek, mint a Nemzeti Múzeum halhatatlan érdemű megalapítójának emlékét, ugyanaz a megtisztelés illeti meg *Pyrker* pátriárka érseket is, mert a Szépművészeti Múzeum gyűjteményének első alapját az ő fejedelmi ajándéka szolgáltatta.

Ennek a 194 festménynek önálló ismeretése lenne az első hálás feladat a *Pyrker* iránt való tartozás lerovására, mely egyszerűen érdekes és eddig még kellően fel nem dolgozott adatokkal gyarapítaná a művészettörténetet.

SZMRECSÁNYI MIKLÓS

JOHANN GEORG DORFMEISTER EGY RELIEFJE

Az 1780. és 1782.-években készültek Johann Georg Dorfmeister átványreliefjei a gumpendorfi Szent Aegydíus-plébániatemplom János- és Keresztolttárja számára.¹ A nyolc aranyozott fa-relief, a Passióból és Ker. Szent János életéből vett jelenetekkel, utolsó ismert műve a mesternek, aki 1786-ban halt meg, elkészerve és — elfeledve. Ez a nyolc relief képviseli működésének utolsó stílusfázisát, amely Donner barokk klasszicizmusából kiindulva (a Mehlmarkt-i kút másolatai, 1755), „Memorial“-jének (1761) kecses rokokóstílusán keresztül ahhoz a salátságosan puritán és valamiképpen kora lehetőségein túlnövő késői stílushoz érkezik el, amelyek jellemző példái a gumpendorfi reliefek. Míg művészetének donneri eredete a Mária-Taferl-i oltárfigurákban, amelyek részben kevéssel előbb, részben pedig a gumpendorfi reliefekkel egyidőben keletkeztek, még világosan felismerhető volt, addig e késői művek a mester hatásának majd minden nyomát le szeretnék magukról törölni. Dorfmeister többi művei közül kiszakítva egyikük-másikuk úgy hatna, mint valami nazarénus szobrász műve.

Itt lép be közvetlő gyanánt e két stílusfázis közé egy kis, eddig ismeretlen ólomrelief (20·5:15·7), amely Szent Józsefet ábrázolja a gyermek Jézussal. Szeretettel és gondos tekintettel néz a nevelőapa a Gyermekre, akik kezelni fogva vezet egy nagy város közelében fekvő tágas erdősegen keresztül. A Krisztof-legendából merülnek fel motívumok Krisztus gyermekségének ebben a nem túlygyakran ábrázolt jelenetében, amelyben a művész minden monumentali-

zálástól távol, életképszerűen adja elő az eseményt.

Dorfmeister ugyan nem említi műveinek jegyzékében ezt a reliefet, de a finom kurzívbetűkkel a hátlapba véseit szignatúra: „Dorfmeister fecit 1779“ azt mint az ő munkáját hitelesíti. Ugyanabban az időben a művész a Marla-Taferl-i és a gumpendorfi oltárokon dolgozott és rendeltetése szerint is valószínűleg e két templom valamelyikének díszéhez tartozott, úgy látszik mint tabernaculum-ajtó. Alágyércnek, ennek az osztrák barokkra oly jellemző anyagnak alkalmazása Dorfmeister oeuvrejében sem szokatlan. Az Akadémián beadott főlvételi műve, „egy csoport, amely az alvó Endymiont ábrázolja, amint Diana Amor kíséretében meglátogatja őt“ (1768), ólomból való éppen úgy, mint egy Krucifix, amellyel tizenkét évvel később az Akadémia kiállításán szerepelt, valamint kis figuráknak, csoportoknak egész sora, amelyek bizonyára kevéssel e relief előtt keletkeztek.² De a művész első hiteles műve ebben az anyagban, amely ránk maradt, — a felvételi pályamű és a Krucifix elpusztultak — a relief, amely által a mester műveinek sora egy nem jelentéktelen művel gazdagodott.

HEINRICH SCHWARZ

¹ Heinrich Schwarz: Dorfmeisters Türkische Figurine. Amica-Jahrbuch der Österreichischen Galerie. 1906. Wien 1927. 69 old.

² Heinrich Schwarz úr e cikke alkalmával nyújt Johann Georg Dorfmeister egyik, nálunk közérdeklő, főművének, gróf Grassalkovich Antal (I.) máriabesenyői síremekének a budapesti Pázmány Péter-Tudományegyetem Művészettörténelmi tanszékének kitűnő főosztályában való bemutatására. E felvételék szíves átiratát adta Dr. Hecker Antal egyetemi tanár úrnak tartoznak köszönettel. Mint előző, 7-ik számunkban említettük, Kaposny János úr a Henszmann-Lapok ezévi 2. számában foglalkozott e síremék keletkezéséről idejének meghatározásával és megállapította, hogy az az 1772. év folyamán készült. Szerk.

¹ E. Tietze-Conrat: Johann Georg Dorfmeister. Kunsthistorisches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission, Wien 30. 228 old.



JOHANN GEORG DÖRFMEISTER (1756—1786): SZENT JÓZSEF A GYERMEK JÉZUSSAL. 1779
Ólomrelief. Dr. Langfelder József ár gyűjteményében, Bécs

ORSZ. M. KÖL.
KÉPZŐMŰVESZETI
FŐISKOLA



JOHANN GEORG DORFMEISTER: GRÓF GRASSALKOVICS ANTAL (I)
MÁRIABESNYŐI SÍREMLÉKE. 1772

A budapesti Pázmány Péter m. kir. tudományegyetem
művészettörténelmi szemlértármának felvételei

KARCOK A SZENTFÖLDRŐL

(ZÁDOR ISTVÁN ALBUMA)

Az Ember és a Hely, ahol élt, különös viszonyba jutnak egymással: amit csak a XIX. század kezdeti művészet számára igazán fölfedezni. A rómaiak vallása ismerte a *genius loci*-t, s ősnépek hiedelme mindig sejtette, hogy a Helynek ez a titokzatos géniusza talán nem egyéb, mint az ősök szelleme, mely nem hal meg, hanem ott lengedezik tovább, ahol valaha eleven alakjuk élt és járt. De mindez csak homályos sejtelmek volt egy érzésnek, melyet igazi tisztaságában és mélységében csupán modern korunk tudott először átérezni. A XIX. század meglátta, mily titkos igazság rejlik a *hazajáró lelkek* babonájában. A modern irodalom egyik legjellemzőbb törekvése a csodálatos összefüggés fölfedezése az ember és lakóhelye között. Poe Edgar még a *rejtelmet* rajzolta a lélekkel átitatott házban; a naturalisták már a *förvényt*. A házak, a tájak, hol emberek laktak, lélekkel vannak tele, még ezer évek múltán is, hogy lakói el-tűntek; s a zarándokok nemcsak üres hagyományok engedelmeskednek, mikor rég elhunyt szentjeik, próféták vagy költők lakóhelyét fölkeresik. A zarándokok érzik, hogy a régi lelkek darabjai úsznak a szent tájak levegőjében, s ebben a lélekben akarnak megfürödni.

Ilyen zarándók volt talán az a festő is, Zádor István, aki ez év tavaszán a Szentföldet, a zarándokok e klasszikus földjét kereste föl, s egész halom rajzzal megarkodva térthaza, amiknek alapján készült rézkarcai most díszes albumban bocsátja a magyar könyvpiacra. Hellas a Szellem hona, mondják, de Palesztina a Léleké magáé: a Léleké, melyből a Vallás fakadt; s keresztények és zsidók keresik e Lélek titmaradt darabjait, sőt hívők és hitetlenek, egyforma vágyakozással, a szenvedély vagy a nélkülözés mohóságával. O-Szövetség és Új-Szövetség tragédiái zajlottak le itt; próféták lelkei égtek, viharoztak és elasztak; Krisztus keresztjének nagy árnya esett a Golgotára; hol lenghet több lélek, mint e tájak fölött? Az Istennel való küzdelem csatateré ez; melyet egyforma kegyelettel látogatnak a győztesek és a rokkantak.

De mit tudhat hát megrajzolni a festő a Lélekből, mely e helyek fölött leng? Hol

rejtőzik e lélek, melyik zugában a tájnak? Ezen a tájon nincsenek is zugok és rejték-helyek; nincsenek erdők, kies völgyek, cserjék; egyáltalán még növény is alig van. Ez a táj üres, kiásvolt és letarolt, mint egy igazi csatatér; mintha az Istennel küzdő lelkek tüze kiégette volna; még színek sincsenek itt; a föld sárga s az ég kék; ez a rettenetes pusztaság kék és sárga teszi ki az egészét. A festő eleve lemond palettájáról; mintha félne ezekkel az üres színekkel is kihangsúlyozni a szent *paysage* ürességét. A papír sárgasága elég, s a sűrű vonalak árnyalatai.

Micsoda lelket őrizhet még ez a sávrus pusztaság? Szentföldi utazók gyakran mondják és állítják, hogy Palesztina ma is egészen olyan, mint Krisztus korában volt: nem változott semmi. De ez nem lehet egészen igaz; mert hiába marad ugyanaz a geológiai alkat, s mindaz, amit az emberek hozzátesznek: a lapostetejű falvak orientális építkezése, s az éghallathoz mért öltözetek csoportos színe-foltjai — mit ér, ha a táj egész hangulatát véggé eltűntette a növényvilág elszegényedése? Krisztus még virágzó tartományban járt, a mezők liliomai közt, melyeket Atyja oly pazarul fölruházott; a Libánon cédrusai sűrű lándzsákkal álltak őri e tartomány fölött. Hol vannak a cédrusok és a liliomok? Mi maradt eleven ebben az országban? Itt-ott néhány szomjas pálmát vágott a karcoló tűje a kopár égbe — Kelet megszokott rekvizitumait. Egyébként: Szahara és Holttengerpartok. Csupán a Jordán mellékén van némi növényzet és Nazaretben, melyről Renan is azt mondja, hogy az egyetlen hely, hol a szív megkönnyebbül e dezoláció terhétől. Nazaret valódi kis paradicsom volt Krisztus korában, s ma is olyan, círusaival, mint egy olasz város.

Másutt csak nagy kő- és homokfelületek; sehol egy ág, hol megpihenjen a szem Noé-galambja.

Igaz, hogy most talán — egy világháború nyomában — új éra indul itt is; új nemzedék gyűl vissza Izraelbe, szerteszétről a buzdosított világból, s buzgón ülteti, veti, munkálja s ruházza az ősi vagy ősínek álmodott földek meztelenségét. De ez a növényzet, melynek magvait Európából hozták, talán csak olyasmint az ősi flórához, mint, gondolom, az új

lakók mesterségesen fölújított héber nyelve a próféták mélyhangú dialektusához; akárhogyan, ez a növényzetet a karcoló-tű alig jelzi. Ellenben nem mulasztja el hegyére venni a hebroni vén tölgyet, amelyet bizonyos már Ábrahám is látott; mert hisz ezenkívül nincs is tölgy Judeában, s e helyen már akkor is állott tölgy, amikor a Pátriárka „elébbmozdító sátorát, és elmenvén, lokozék Mamrénak térmezéjén, mely Hebron mellett vagyon”.

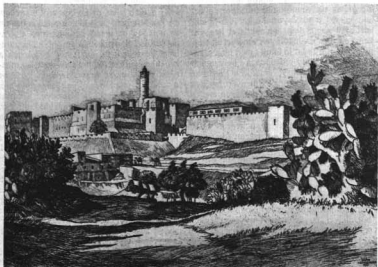
A fák végre is halandók, mint az ember; s régi kultúrák országában nem is a fák őrzik a Multat, hanem a reprezentáns épületek, melyeknek célja éppen a mulandóság elleni harc, píramusoktól a campanilékig. De itt hol vannak a píramusok és campanilék? Hol van Salamon ősi temploma, a régi zsina-gógák és Dávid tornyai? Semmi a régi nagyság és szeniség emlékeiből. Még a rómaiak porfikuszai is leomlottak. A Városból, melyet „egyik kézben fegyverrel” építettek, „kő kövön” nem maradt, hogy beváljon Krisztus jóslata; s Jeruzsálem utasának alig mutatnak ma egy-egy kopár és omló bástyafalat, amit az alapokból Titus meghagyott. Új kultúrák jöttek rétegekben, s a szent események helyein emelkedett gót, román vagy arab építmények inkább eltávolítják gondolatunkat a Bibliák szellemétől, mintsem hogy közel hoznák ahhoz. Ezek a szukcesszív szentélyek ugyanazt a folyamatot csinálták végig, amit maguk a vallások, melyeket reprezentálnak: itt látjuk az Izlámot és a középkort, itt az egymást föl váltó európai stílusokat, egész a Jezsuitákéig, amik úgy takarják el a Bibliát, mint geológiai kőzetek a praediluviant, s minden beszél belőlük, csak a *genius loci* nem. Az utazó szeme nagyon is gyakran az európai turisztika megszokott staffája között mozog, mely hoteltől hotelig a jólismert stílus műemlékeket a „nyugati városrészek” lehangoló izlettiségébe ágyazza, úgyhogy olykor megzavarva és gyanakodón tisztos régiségű bástyatornyokat is modern vízitoronyoknak néz. Itt tudniillik vannak bástyatornyok, amik vízitoronyra emlékeztetnek, — hogy annál kiábrándítóbb legyen a tájkép.

Hol bujhatik el e tájképben a lélek? Én, aki sohasem jártam a Szentföldön, úgy bolygom végig tekintéssel Zádor István nosz-

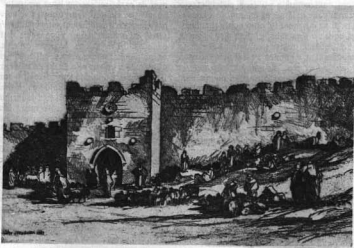
taligikus albumát, mintha magam is vele utaznék; s az a lélek, ami e lapokról megcsap, elsősorban nem is a tájnak a lelke, hanem az utazóé: az utazó szomjúsága, emlékhajszolása, kegyetele és apróbb kiábrándulással beszélnek itt, amit még aláhúznak a képekhez jegyzett bibliai szövegek, — másrészt elhatározott vagy ösztönös kerülése a témában mindazok, ami Palesztina *mai életére* vonatkozik. S bizonyos jelenthet valamit, ha az utazó és szemlélődő művész, akinék egy vonás, egy mozdulat fontosabb lehet minden témaszerűségnél, a mozgalmos képek és színterek egész tömegét eleve kizárja szeme és szerszáma szférájából. Emberi ábrázolás csak kettő vagy három van a sorozatban, s ezek mind olyan típusokat tárnak élénk, melyeknek szakasztott másai élhettek kétezzer évvel ezelőtt is. Az „Imádkozó megrebiták” arca ösztönöségi arckokat idéz s a „panaszfal” mellett a magas és durva kővekből összerakott falnak fordulva siránkozó zsidók valósággal dantei zordságú kép, a Pokol valamelyik körébe illenék, de nem volna idegen egy illusztrált bibliaiban sem, amilyent például Doré csinált. Ezek a lapok, noha alig mutatnak tájképet, talán valamennyi közt leginkább tettenérők és megjelenítők a *genius loci*-t.

Jól tudjuk, hogy ezek nem az igazi szempontok egy rézkarcalbum méltatásánál. Művészt csak a saját művészetének törvényei és eszközei szerint lehet megítélni. De ha mégis ezúttal nem annyira a művész *művészetéről* szölvünk itt, mint inkább *témájáról*, s a műkritikus pápaszeme helyett csak az író felszínes *lorgnon*-át emeltek szemünkhöz: annak nemcsak illetéktelenségünk tudata volt az oka. Ezúttal a művésznék is — mint egy útinapló jegyzőjének — fontos volt a téma, amelyhez áhítatos és zarándoki művészlélek vitte. Ez a művészi és zarándoki áhítat itt nem lírában jelenik meg, hanem éppen az útinapló lelkiismeretes pontosságában, a karcoló-tű adatszerű, szerény rögzítésében. A líra mégis jelen van, láthatatlan, mint a *genius loci* s a vonalak imperceptibilis elhajlással éppúgy elárulják, mint a keleties fények és árnyak játéka a gömbölyűre horpadt fehér és lapos tetőkön, vagy fölöttük az üres égből keringő madarak halvány v-betűi.

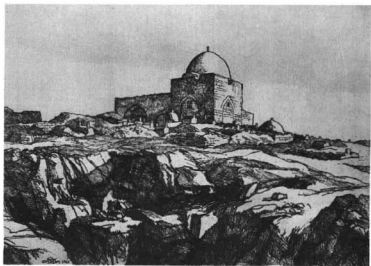
BABITS MIHÁLY



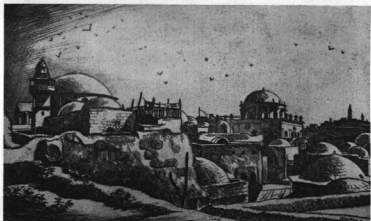
ZÁDOR ISTVÁN: DÁVID VÁRA JERUZSÁLEMBEN



ZÁDOR ISTVÁN: HERÓDES KAPUJA JERUZSÁLEMBEN

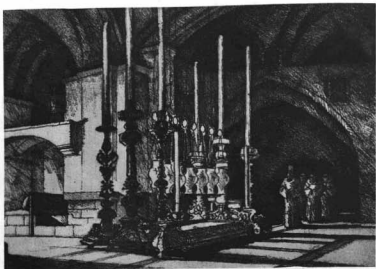


ZÁDOR ISTVÁN: RACHEL SÍRIA

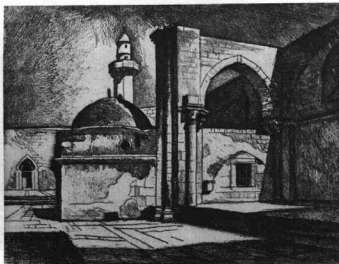


ZÁDOR ISTVÁN: JERUZSÁLEMI ZSINAGÓGÁK

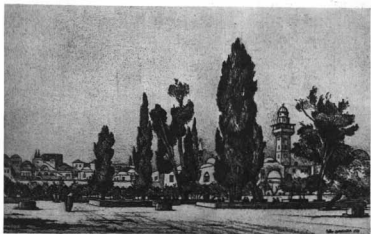
Illustrációk a zsidó néprajz és történelem kézikönyvéből



ZÁDOR ISTVÁN: A SZENT SÍR TEMPLOMÁBAN



ZÁDOR ISTVÁN: KERESZTELŐ SZENT JÁNOS SÍRJA SEBASTIÉBEN



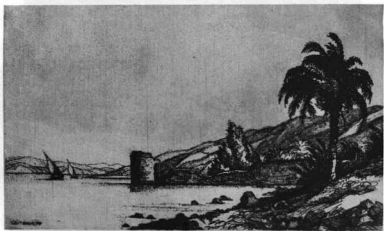
ZÁDOR ISTVÁN: A TEMPLONTÉR JERUZSÁLEMBEN



ZÁDOR ISTVÁN: ÁBRAHÁM ÉS SÁRA SÍRJA HEBRONBAN



ZÁDOR ISTVÁN: A HAIFAI ÖBÖL A KARMEEL-HEGYYEL



ZÁDOR ISTVÁN: A GENEZÁRET-TÓ TIBERIASNÁL

A BIBIENA-NEMZETSÉG

I.

Állásban már háromszáz éve áll a fa, melyről a Sors keze szakadatlanul rázta Európára a virágokat. Építők, festők, arlekinok, mozaikművesek, selyemszövők és a jó ég tudja, hányféle szépműves röppent még ezeken felül szerte a világba. A renaissance és a barokk virágzásba borította a földet. Ekkor jöttek a Bibienák. A tizenhatodik század végén volt ez, s a láthatatlan kéz nagyon adakozó kedvében lehetett: a nemzetségnek minden tagjába vagy tízféle képességet oltott. A vándorszél, mely a Bibienákat átkergette az Alpokon, nem is tudta, mily nemes terhet cipel e fa minden egyes virágában. Térképet lehetne rajzolni felvonulásuk újáról. És azon a térképen Nápolytól Drezdáig, Pozsonytól Lisszabonig minden koronázóvárost kis piros jellel kellene megjelölni. Kupolásteplommal az egyiket. Fák keretébe illesztett arénával a másikat. Lépcsőkkel és vízeséssel a harmadikat. Angyali zenekarral, udvaroncok felvonulásával valamennyit. Három nemzedék vándorolt így spanyol, portugál, német, osztrák, magyar, orosz és vissza olasz földre. És ott hagyta mindenütt a maga látogatójegyet: *Di Galli Bibiena*. Az 1619-ik évtől szakadatlan ontja a családja a maga hajtásait egészen 1784-ig. Az első sarj még gyöngye festő. Bibienában, egy kis faluban pattan ki az ismeretlenségből az ő: Giovanni Maria Galli, aki nem messzire vetődik, csak Bolognáig. Gyermekel nem is kapnak tőle más, csak a származáshely szépen hangzó nevét: Bibiena. Mire a dinasztia utolsó tagja, Carlo sírjába hull, éppen százhatvan év telik el. A barokk és rokoko százhatvan éve, a történelmi mulatságok legszebb időszaka.

Művészcsalád, melynek tagjai egyazon művészetnek élnek, nem ritka jelenség a történelemben. De sohasem volt oly gyakori, mint a renaissance és a barokk századaiban. A Filippo Lippik, Cranachok, Breughelék, Holbeinok, Bellinik, Van de

Veldék a festészetben, a Robbiák a szép majolikák készítésében, Pisanók a képtaragásban és bronzöntésben. Kortársaik ezt akkor természetesnek találták, hogy apát a fiú, nagybátyát az unokaöcs váltja fel. A műhelyben és a — talentumban. Vájjon a *hereditary genius* volt-e termékenyebb a művészettől lázas korszakokban vagy a véletlenek? — ki tudná megmondani! Talán csak a műhelyközelége, az együttélés az öröklött szerszámok közt: oka az egésznek. Járni azonos kemencék, állványok, öntőformák közt: apa és fiú számára, sőt több nemzedék számára is azonos életsorsot jelent. Rendesen valami láthatatlan szövődék fonja őket össze, mint valami közös fátum. A renaissanceban: az erős élnivágás. A barokkban: az Ég felé törekvés. Tulajdonképp minden nemzedék újra kezdi apái küzdelmét az anyagokkal, mielőtt művészetüket folytatná. Annál bizonyos, hogy művészetileg zártabb, közösebb életsors nem igen volt, mint a Bibienáké. Szétszórta is valamennyi azonos módon épít: színházakat, díszleteket, katalinokat, diadalívket, oltárokat. A nagy és kis udvarokra ezzel faragógó bélyeget nyomnak. Hiszen voltak már a középkorban is építőcsaládok: a Gaddik, a Parlerék. De azoknál csak a nagy kollektív alkotótevékenységbe való beilleszkedésről van szó. A Bibienáknál mindig egy-egy kisebb-nagyobb egyéniség az, aki „királyi masiniszttá” válik valamely udvar életébe kapcsolódva. Az első nemzedékből két fiteszívér cseréll így fel a művész szabadságát az udvari marsall állásával. Ferdinando, az idősebbik, és Francesco, a fiatalabb. (Nővérük Mária Orania már szülőföldjén meghalt, fiatalon.) Az ő életük hányt-vetett voltában is szép. Ha kell építenek, festenek, stuccót kevernek, márványt faragnak. Ha kell Nápolyban, Pármában, de ha úgy fordul a kocka, a spanyol vagy a bécsi Habsburg-udvarban állnak oda a kulisszák közé. Menynyivel könnyebb már a dolguk az ő fiaik-



FERNANDO GALLI-BIBIENA (1657—1742). Vízfestmény
 (Denkmäler des Theaters. II. Szenische Architekturen und Architectur-Phantasien.
 Herausgegeben von der National-Bibliothek, Wien. B. Piper & Co. Verlag München)

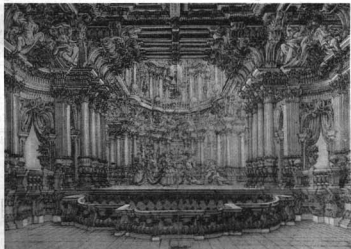


GIUSEPPE GALLI-BIBIENA (1696—1766): ARCHITECTURE E PROSPETTIVE,
 DEDICATE ALLA MAESTA DI CARLO VI. Sc. PFFEFEL 1740

(Denkmäler des Theaters. B. Piper & Co. Verlag München)



FRANCESCO GALLI-BIBIENA (1659–1709), Vízfestmény
 (Denkmäler des Theaters, R. Piper & Co. Verlag München)



GIUSEPPE GALLI-BIBIENA, Vízfestmény
 (Denkmäler des Theaters, R. Piper & Co. Verlag München)

nak. A Ferdinándtól származó fiúk: Giuseppe és Antonio, a Francesco nyomába lépő: Alessandro és Giovanni Carlo öröklék helyüket. Vagy legalább is a jó nevet, mely fényes szerződéseket, vetélkedő fejedelmi ajánlatokat jelent számukra. Abban a félszázadban, mely 1710-ben kezdődik. De már a harmadik nemzedékben, az egyetlen és utolsó fiában, Giuseppe örökösében, Carlóban csak fénytelenül ég az egykori dicsőség hamva. Az apa még a bayreuthi operát építt fel (1748) és átépíti a drezdai operát (1751), de a fiú már csak kiségtörő. Egy-egy karneváli jelenet díszleteit is megfesti, — ennyi az egész. Félsíkerek; bolyongó élet, hányt-vetett sors a nagy barokk hullámokon, melyek ereje akkor már megtört a klasszicizmus sziklán, az új világ rendjén.

Miből fogja felépíteni családörténetüket egykor valamely vándorlókedvű krónikás? Kész épületekből és romokból. Tervekből, följegyzésekből, apró adatokból, balletvázlatokból és passiójátékok skicceiből. Bécs, München, Drezda grafikai gyűjteményei sokszáz rajzolt és metszett lapon őrzik kezük nyomait. A mi Szépművészeti Múzeumunkban is van Giuseppe-nek és Francesco-nak néhány pompás rajza. Könnyű őket összetéveszteni. Csupán árnyalati különbségek vannak apák és fiúk kézjegyei közt, a romantika kisebb vagy nagyobb mennyisége választja el őket egymástól. Ezért nagyon nehéz köztük különbséget tenni. Az utolsó feudális századok életformája a barokk. Ennek szolgálóik valamennyien. A nagyurak a kiltörő egyéniséget nem szeretik. Az építés csak engedelmes követője gazdája és kora akaratának. Egyre megy, vajjon azt a gazdát milyen művészi eszközökkel s hol szolgálja. Kulisszát tologat-e, vagy állványokon fest, nyitott fák közt, vagy szillyesztők világában emel-e épületet? A zsonglóri mutatvány — apáké és fiuké — stílusa alig különbözik.

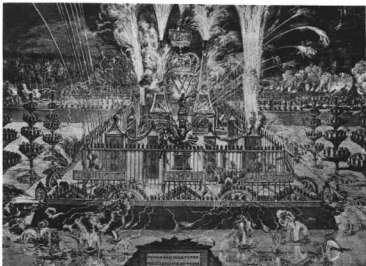
A Biblenak rajzait és rézmetszeteit tanulmányozva tehát inkább kortörténeti érdekességeket kapunk, semmint egyéni alkotásokat. Tollrajzaik finom ecsettel áfestve, úgy mint színes ceruzarajzok is, a kor muzikális életérzésének visszhangja. Ki lehet olvasni belőlük a jellemet, de nem az embereket, hanem a korokét. Grafo-

lógiai tanulmányok. A feudális idők nagy polyphon hangszerelésű zeneműveiből ők csupán egy futamot jelentenek: a Bibienacsaládot. De ez a futam zárt, tömör, hangegységekre alig bontható. Az alkotás gyönyörzése fűzi őket össze. A lét azonban aligha lett volna számukra teljes, ha a való munka mellett meg nem lett volna adva nekik az álmódás képessége is.

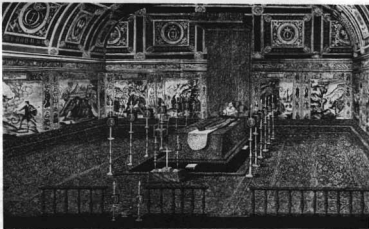
II.

„Der Barock ist ein Stil, es verschlingt das Leben“ — írja Hausenstein a barokkról szóló szép könyvében. Valóban: a barokk életforma. A reprezentáló pompa életformája. A tizenhetedik század végén a kor akarathyvlánulása már tisztán fejeződik ki a társasági formákon is. A fejedelmek az életfúndókló csúcsai felé törnek; a jezsuiták a vallás misztikus mélységeit mutatják meg. Az életnek ez a két ellentétes iránya: testi és lelki, magasbatoró és mélybenező, káprázatos szépségeket teremt a világon. Eszközei: a művészek. Őket hozatják Olaszországból, majd később Franciaországból, a divat szerint, amint a tizenhetedik század lelkibb, vagy a tizennyolcadik század racionálisabb szelleme uralkodik. A művész vállalja e szerepet. Hiszen újra módja van: szolgálni a földfeletti eszméket, melyektől elszakadt a középkor óta. A művészek vállalkoznak, noha a polgári rendek és a kézművescéhek szembenállnak velük. Sőt éppen ezek a polgári s iparos-formák gyakran szenvedélyesebbek a művészekénél. Így kerül például az elismert művész Francesco Bibiena fölé I. Lipótnak, majd I. Józsefnek bécsi udvarában Fischer von Erlach. Ez azután felépitíven a Karlskirchét, az új rend győzelmét glorifikálja a megszokott barokk fölött.

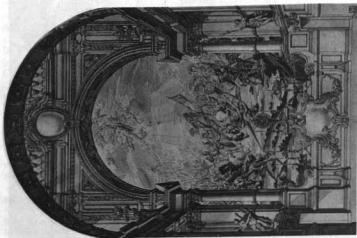
De nagyban és egészben: a barokk művész hivatása, hogy a fejedelem udvarának fényét megaranyozza. Egyetlen igazi királyi udvar, egyetlen széplelkű délmémet fejedelem sem lehet el az „Ingenieur theatralis“ nélkül, akit néha még „architectus theatralis regius“-nak is neveznek. Cím, fizetés (1080 frittól 2500 forintig évenként), sok munkaalkalom, ez az, ami az olasz festőcsalád leszámazottait a középeurópai udvarokba vonzza. Azonkívül még egy vágyuk



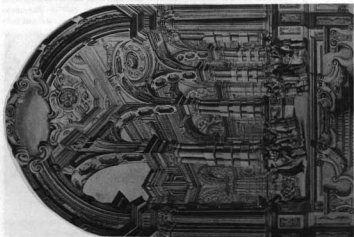
MARIE DE MEDICIS, ENTRANT DANS AMSTERDAM, OU, HISTOIRE DE LA RECEPTION FAICTE
 À LA REYNE MÈRE DU ROYS TRES-CHRESTIEN, PAR LES BOURGMAISTERS ET BOURGEOISIE
 DE LA VILLE D'AMSTERDAM. AMSTERDAM, JEAN ET CORNEILLE BLAELI 1668
 (Denkmäler des Theaters. R. Piper & Co. Verlag München)



POMPE FUNÈBRE DE S. A. R. CHARLES III. DUC DE LORRAINE
 (Denkmäler des Theaters. R. Piper & Co. Verlag München)



GIUSEPPE GALLI-BIBIENA RAIZA
Szefernévesszéti Múzeum



GIUSEPPE GALLI-BIBIENA RAIZA
Szefernévesszéti Múzeum

van: élete végén mind olasz hazájába vágyik vissza s fiát akarja odaállítani az udvari gépezethez.

Ezt a „gépezet” szót és az „Ingenieur” címet talán nem is lehet egészen ide nem valóónak ítélni. Ami ma pompa, akkor ceremónia volt. S ami most művészet, akkor életrend. A barokknak mindig a mozgás, a tömegmozgás a lényege. Ez adja tartalmát a palotaépületeknek, az operának. Ez hullámszik festményen és falsíkokon, de az utcán is. A főrangúak élete is folytonos mozgalom, a művészet tehát, ennek a reflexe, szintén tömegmozgás. A valóságos életet maga a feudális úr, a jelképeset a királyi színházi mérnök mozgatja. Ő igazgatja a művészeti életét, mint ahogy a valóságokat a főnemes.

Ezt tudni kell, hogy a Bibienák hivatását értékelhessük. Grafikájuk is ennek a mérnöki-művészi hivatásnak okmányára. Fejedelmi udvaraik mozgalmas élete, szenvedélyes hullámszáma ott van minden lapjukon.

Vegyük először az élet első extenzióját: a földit. Minthogy világi urakról van szó, ezt az életet akkori szóval így fejezhetjük ki: „trionfo”. *Diadalmenet* a nagyúr életvonala. A princeps megszületik s születését kivilágított bástyatornyok és rakéták jelzik. (Francesco Bibiena Lipót János születésekor csinál kivilágítási terveket, 1728-ban; Giuseppe 1716-ban az újszülött Lipót főherceg tiszteletére a Favorita ünnepségét készíti elő; Antonio Lotharingal Károly születését fogadja az országház kivilágításával.) De minden születésnap is ünnep, melyre a pirotechnikus és az építész szövetkezik. Még több figyelmességben részesülnek a „bevonulási ünnepek”. A nagy carrousselek számára elsősorban lovardák kelleneek. (Francesco épít egyet Mantuában, Giuseppe a híres téli lovagló-iskolát díszíti fel Bécsben.) Diadalívек emelkednek, zászlóerdőket és heraldikus tömegeket mozgatnak meg. (Francesco V. Fülöp bevonulását rendezi Nápolyban és I. Józsefét Bécsben.) A tündéri rendezés azonban a főhercegi nászünnepeken még csillogóbbá válik: füzérek, virágok, diadalívек köszönik az alattuk haladó nász népet. (Fernando felejt-hetetlenül teszi Erzsébet és III. Károly, a későbbi VI. Károly eljegyzését; Giuseppe

Erős Ágost szász trónörökös eljegyzését burkolja fénybe Erzsébettel való jegyváltásakor.) De tetőpontjára hóg a diadalmis pompa a legfőbb uralkodói tényben: a koronázási szertartásban. Az egész mintha államjogi vonatkozásoktól menten csak e szép színljátékért volna, így érezteti a rendező.

De ki győzné mind elsorolni e szép ünnepeket, amik vannak a tömegek kedvéért, a tömegek öröktől tartó vágyal kedvéért! „Schaulust!” Mámorba fullasztani a szépségekre, a színekre szomjas szemeket. A mai karneválok, jelmezes ünnepek, hódoló díszfelvonulások, — mik ezek mind az ünnepi szcénákhoz képest, melyek a barokk fejedelem kastélyában és parkjában zajlottak le, virágba borítva a kedélyeket...

De van az életnek egy másik vonala is: a hieratikus. Ennek is megvan a nyomjelzése. Tömegek járnak itt is: a vallásos processiók útja a déleurópai államokban igazi lelki trionfo. Szinte párhuzamosan halad a világi pompával a lebegő gyertyák körmenete. Itt is megvilan a művészi akarat: a tömegnek festői hullámszást adni. Itt is megvan a diadalív, maradandóbb a profán élet kapuinál. (Arco del Meloncellonak hívják a bolognai búcsújáró-templom kosarésívv kapuzatát, Fernando legelső munkáját.) Itt a kalváriák fenséges prospettoja adja az örömteli ünnepek ellenképét. És a koronázás pendantja is megvan: a kanonizáció. (A Nepomuki János szentté avatásakor rendezett ceremóniát Fernando dolgozta ki 1729-ben, Prágában.) A spirituális szellem még tündérrjátékokat ad alkalomadtán, de az építészek már mind ritikában jutnak nagy feladatokhoz. Nemcsak Michelangelo és Vignola Rómája kész, de Bernini széles, nagy prospettoja is. A Bibienák korára nem marad más, mint a legvégső következtetések levonása az építészetben: a befelé való koncentráció.

III.

A lelkiek útjának és a tömegek mozgásának főállomását szimbolizálja: a templom. A világi diadalmeneten — színház. Színház és templom! Ma két ellenkező polusa az érzelmvilágnak. Akkor éppoly közel esnek, mint a test útja a lélekhez. Ott látjuk a nagy építő Pozzo atya (S. J.) „teatro

sacro"-ját. Ezek nagyszabású passiójátékok voltak. A Pozzo-féle tussrajzokat nézve, színpadra varázsolt templomi jelenetek elevenednek meg előttünk, felhők közt trónoló szentatyákkal.

Éppen ez a kettősség teszi széppé a hanyarló barokk arculatát. Ez az ámuló csodálkozás ugyanazon kor tekintetén.

A Bibliánák útja is elvezetett a templomhoz. De csak kevés, inkább díszítő feladat juthatott részükül a már készülő vagy befejezett templomokban. Antonioról tudjuk, hogy I. Lipót bécsi Szent Péter-templomának orgonakarzata s főoltára tőle való. Ugyancsak tőle való a *pozsonyi* Trinitarius-templom egyik fülkéjének perspektívikus festménye — mint ahogy írott följegyzések vannak róla, hogy ő sokat dolgozott Bécsből Magyarországra részére. Fernando volt valamennyi Bibliána közt a legtehetségesebb. Perspektívikus csodálva (St. Antonio Abate pármái temploma) káprázatba ejtette a templomi híveket. Mielőtt élte alkonyán, súlyosbodó szemboja miatt visszatér szülőföldjére, a mennyei ábrázolások virtuóz mesterévé lett, aki a földi ájtatosság égi reflexét festi meg a mennyezeten. És lassan eljut a nagy tömegektől a végtelen nagy távlatok megérezettségéig. A család többi tagjainak oltár-és templomfestéséről nincsenek följegyzések.

A barokk főrangúak életútjában még egy pont van, melyen a hieratikus elem beleszól a földi dolgokba. A halál pompája ez. A nagyúr földi élete lezárul s az örökkévalóság útja itt még egyszer keresztetzi a halandóét. Itt, itt van csak igazán szükség linnepélyességre! Születés, esküvő, koronázás, — mind csak a hatalom magamutogatása. Az élő hatalom jelképének kiemelése. De a halál szertartásai között az egész ostentáció fénybe öltözik. A katedrális magasra emeli az uralkodót. A fátylak menete pedig az élő utódot vilgítja meg. Metafizika és politika így egyesül egymással. Pompe funèbre! Ma száználmas maradványait jelenti az egykori ezüstös fénynek. A nagy flinálnak, mely a fejedelem mellé szegődött az ő hatalmas tömegjeleneivel, kórusaival és virágaival. Tulajdonképp nem is más ez akkor, mint a földi *mise en scène* még egyszer, újra lepergetése. Lepereg három útemben: a ravatalos térségnél (*salle d'honneur*), a temetőhelyen (cha-

pelle ardente) és a castrum dolorisnál, a felmagasított koporsónál, melyben a halott már csak *in effigie* van jelen. Kitérti pedig ezt a három térséget a tömegek felvonulása címerekkel, zenével, ritmussal. Olykor hat hétig is eltart az útjuk. Ez az út, ez az utolsó diadalmenet, „trionfo del morte”. Haláltánc — barokk értelemben. Tetőpontjában ott van a tumba, magasra tornyosítva, föl, egészen a nézők szemhatára fölé.

Ennek a tömegrendezésnek is nagy mesterei a Bibliánák. Sorukat Fernando nyitja meg, a család őse. Egész sor metszete van ilyesféle tárgyú. S jellemző, hogy némelyikről nem is igen lehet megmondani: „igazi”, vagy színpadi temetéshez készült-e. (1714-ben az Augustiner Kirchében Antal Ulrich hercegnek, 1720-ban Eleonora Magdalene császárnőnek emel ravatalt Bécsben) De még jobban illet ez a tevékenység Giuseppenek. Allegóriákat szerető síflusa, komor pátosza ezekben a díszítőfeladatokban igazán helyen van. Az ő ravatalai is Józsefi Bécsben állottak. (1752-ben Neuburg őgróf; a mainzi érsek; 1711-ben Károly József főherceg; 1716-ban Düsseldorfban János Vilmos választófejedelem ravatala. Valamennyi közt a legdíszesebb XIV. Lajosé Párisban.)

Ezeket a lapokon látni igazán: mennyire egybeolvad a barokk légkörében élet és halál. Ezért mondhatni, hogy a barokk szerves szövédmény. Keret, mely körülveszi az életet, de maga is él. S él benne minden: a felhők, a virágok, a szelek. Még a halál is él.

IV.

Mikor az élet ennyira teatrális, milyen a teátrum élete? A tizenhetedik század lelkivilágát ez tükrözi leghívebben. Éppízeseti valóság és fantaszikum szövéődik össze benne. A kornak minden alkotóformája az ő szolgálatába szegődik: az építészeti, az emberábrázoló, a zenei, a tömegmulattató. Itt lépünk a Bibliánák igazi területére, ahol a színház kialakul. A barokk színháznak még máig is élő, több mint kétszáz évig uralkodott formáját ők teremtették meg. A színház primáriusai ők, akik korszerű és halhatatlan munkákat hoztak létre a színházépítésben. Teoria és gyakorlat egyesül ezekben, a természetesség és

a természetfölötti elem, anyag és fantasz-
tikum. A korszellem sugallata s ezenfelül
sok pozitív ismeret dolgozott bennük.
Ismerik Pozzo nagyszerű tanításair a per-
spektíváról, „a szem megcsalatlalásának
tudományá”-ról. Szintúgy *teatra sacra*-inak
díszleteit is. Bernini, a sokoldalú, ideális
minden barokk művésznek. Éppúgy meg
lehet tőle tanulni a palotaépítést, mint a
színházi süllyeszítők, vagy az álarcos-
menetek tervezését. És ki még? Palladio
is ott van: a vicenzai színház a mérték-
tartás kecsességét tanítja. Csakhogy ezek
mind inkább városépítők, a tér szcenikusak.

Hanem azt a divatosabb feladatot, hogy
a tömegeknek elragadó látványokat nyuj-
tsanak, azt a Bibienák tudják jobban.
A triumfáló, kigyózó menetek útján elju-
tottak a látványos térképzésnek kiszéle-
sedeti formájához: a színházhoz. A barokk
színház legkimagaslóbb formáját teremti
meg s ebben a nézők és a színjátszók,
mondhatni, együtt élnek. A vicenzai színház
klasszikusan komoly és merev. A renaissance
életeseményének megfelelő zárt négyszögű
alapformája, axiális elrendezése. Mi más
a Bibienák színháza! A barokk fantázia át-
meg átfűti őket. A néző elfeledlen adja át
magát az épület egész belsej hullámjátéká-
nak. A palotából márványos lépcső vezet a
ragyogóan aranyozott színházba. S mikor
a szem elé tárul a nézőtér képe, egyszerre
kítágul a térség, az oblongum félkörös
ívbe torkollik és minden megtelik moz-
gással, a nézők, a muzsikások, a színé-
szek nagy együttesével. Elragadtatás költö-
zőtől újra a színházakba, mint valaha, a
misztériumok idején. A zene, a szenvedé-
lyes romanika valóságos hullámvonalak-
ban kanyarog mindenfelé: a színpadról
átfut a nézőtérre, odatapad a páholyokhoz,
a ballusztrádok közt kanyarog és hatalmas
szövődményi alkot hangban és építkezésben.

A Bibienák sem egy nap alatt lettek
ennek a mestereivel. Fernando a nápolyi
Teatro San Bartolomeo átalakításával
kezdi tevékenységét (1699). Azután ünnepi
dekorációk, lovaroa átalakítás és más effé-
lék. Egyszer azután, Károly császár prágai
koronázásakor, jön a nagy feladat: a kastély
kertjében színházat rögtönözni, fából három-
ezer nézőnek. Operaénekesek, zenészek
számára, tornyos prosceniummal, minden-

nel, ami kábít. Harminc év múlva min-
deneztől leegétt a prágai fa-aréna. De
metszeteken látni, hogy milyen volt egy-
szerű alaprajzával, díszes bensejével. Így
lassan érlelődik meg a család tudása,
gyakorlata, míg eljutott a család legna-
gyobb feladatához: a bayreuthi Operaház
feléptetéséhez.

A máig is fennálló dalszínház a barokk
építés egyik legnagyobb remeke. Szülötte
a tizenhétod század galáns világának.
Nagy Frigyes és a kis duodec-fejedelmek
világfiás kultúrhangulatának. Alaphangja
francia (egy Joseph de St. Pierre nevű
francia építész teremtette meg a nyersfela-
kat). De olasz *verve* adja meg a csillogó
zománcot. (Giuseppe Bibiena kezdte és fia
Carlo fejezte be.) A könnyű anyagokkal,
márvánnyal, stuccoval, aranyfűsttel banni;
angyalokat, címereket, furulyásokat, bíborló
drapériákat a felületre vonni; igaz gráciát
adni a profiloknak, a csillogó együttesnek,
— ezt a vidámság vérokonai, az olaszok
tudnak ez időben. Az udvartartás emelvénye
két trónusszékekkel azelőtt a nézőtér közé-
pén volt. Most visszahúzódik a színpad ten-
gelyének legvégére, udvari páholya válik
és baldachinja diadaljelvényektől süpped.
De a többi felület is így reszket, szinte
vonaglik az öröm ritmusától. Mondhatni:
az egész színház dinamikus egysége átvál-
tozik hullámjátékká. Ma kissé idegenül
hat az ily színház az ó patétikus hideg-
ségével. A barokk „hamisság” vádját joga-
sultnak érezzük. De ha Corrado Ricci gon-
dolatait tesszük magunkévá s odaképzéljük
ánnak a kornak nézőit is színes gállérok-
kal, csipkék, tollak, parókák és aranyhím-
zések tengerével — egyszerre megérezzük
a „korabeli” vérnymást. S ez egészen
más, mint a mai. Ez a társadalom kikí-
vándorzik a saját bőréből, mert úgy érzi,
hogy a lét határai: az anyag, a térség kítol-
hatók. S a lét szépségénél még szebb a
lét fölötti fény s a fény felett a köd és az
árnyék. A valóságok világa felett: az
illúzióké.

A Bibienák a hanyatló barokk művészel.
Az ilyen időszak elmosza a tér, a forma
határait. Az építéssel, a festéssel, a szob-
rászat összemosódik és minden anyag
kilép egyszerű mivoltából. Az ilyen kor
építései nem állhatnak meg a színház-

épitésnél. Márvány, stucco, selyem, bársony... a lágy és festői anyagok klavirjátörőjén nincs megállás. Valóságos anyagok felé: a papíros és a festett rongyok felé közelnek. A természet pedig kilép önmagából és arrafelé tör, ahol mélység és látzatok vannak.

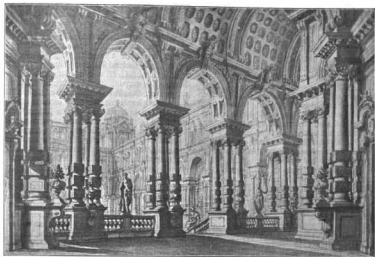
A Bibienák nevüket a díszletezéssel tették ismertté. Mikor Fernando a pármal színház díszletével megjelenik honfitársai előtt: ezeknek eldől a szívverésük. A renaissance színpada elsüllyedt, vele együtt a a nehéz fából és kőből való épületrészek. Most fák, élővirágok, festmények, hullámzó ívek kerültek a helyükre. A néző eddig merev házhomlokzatokkal állt szemben, most egyszerre megnyílnak az utcák a három veduta nyílik a színpadról s mindből hőmpölyögnek az emberek. Mikor Fernando Bécsben, festőére Francesco Nápolyban, Veronában, Nancyban rendez operákat, a rutinos rendezés eszközeit mind kipróbálják. Vázlatkönyvek, gravürök mutatják, mivé finomodott kezükben a kulissza. Gyors egymásutánban vonulnak fel tervezéselken: csarnokok, pálmaltetek, kővárak és szebbnél-szebb tájak. Már a fénytompítást is értik, és mindenféle masinákkal tudják a mennezetet világító fáklyafényt szétszórni. Ismerik a transparens díszletek technikáját. Tudnak napsütést, alkonyatot, izzó piroságot varázsolni az épületekre. Fernando valósággal halmozza a pompát. Egész „világszínpadot” konstruál, amelyen festett bécsi és drezdai házak mélyén hajók, ösvérek, dámák és koldusok állonganak, ácsorognak. Ő mozaikműves a színpadnak, cikornyás, csavart vonalaival. Francesco keményebb kötésű. Dús fantáziával teremt középkori várakat, oszlopos udvarokat, tornyokat. Az antik világa akkor már elfűt a egyidőre a középkori romantikának, a „romköltészet” hangulatainak adott helyet. Mikor a tehetséges Giuseppe díszlettervező tevékenysége következik, akkor már minden az ég felé tornyosul: Krisztus-drámák megrázó jelenetei követik egymást a kupolás templomok csarnokaiban.

Délnémet templomokban sokszor látni az anyagáramlatok jádeitait. A barokk képfaragó márványoltárra faangyal helyez, mely fölött papíros-aureola ragyog s ebből galambok szárnyalnak a levegőbe. Rejtély:

hol lesz az anyagból festmény s ebből megint anyag. A színházi konstrukciónak is ez volt az izgalma. Hol lesz a proscenumból színpad, a színpadból díszítmény, a díszítményből levegő, fény, köd, semmi. Valóságos ezermesterek ügyességével tudják a Bibienák az anyagot és a képet szerkesztő perspektívájuk segítségével átoltai a fantasztikusnak sánpárjára.

V.

Gondoljuk el most mindezt: a zene szférájába emelve. Mert onnan lentről, Itáliából szakadatlanul jönnek a dal és zene ajándékai is. A nagy fa színet nélkül termi virágait. Velencéből elindulnak víg operaszerzők (Cavalli, Cesti) és a bécsi, párisi, német fejedelmi dalszínházak megletenk édes melódiákkal. Nápolyt a világ legboldobabb népe lakja: keveréke tréfás görögnek és szerelmes spanyol-arabnak. Alessandro Scarlatt nápolyi muzsikája kétszáz évig kering az Alpokon innen és túl s több mint száz operájának ragyogó és érzelmes melódiáit szórta a világba. E kóbor amorsók, szerelmes buffók, trombitások és hárfások mind Itáliából indultak el. Az udvari zene ott a renaissance idők óta fejlődve megérieli első formáit: az operát és szonátát. A Bibienák lapjain a mise en scène énekes-emberrel is ott vannak, szimmetrikusan elosztva, szépen hajlongva. Csak éppen nem hallani az áriát, az énekesét, aki a színpadon áll, és a zenészekéi, akik a páholyokban vannak eldugva. Vontatott szólójuk különben sem a zene teljességét jelenti. De az idők óhajának megfelel. Szerelmes melódiáik, kedves trilláik, összefonódva a klasszikus istenek- és istennőknek galáns templomaival, megadják az „udvari daltjáték” stílusát. Elég címeiket idézni, hogy klasszikusan édeskesen fűket éreztessük. (Tigrane, Meride, Semiramis, Szólimán, Armida stb.) A trombitás ünnepek és hárfás szavaltok kissé vontatott tempóban elegyednek bennük. Ez nem csúcsa a zene-művészetnek. De az olasz melódiá megveit alapját a német harmóniáknak és a francia ritmikus zene tündöklésének. XIV. Lajos udvarában már a Lully-féle ballet előfutárai jelentkeznek. S kis német rezidenciák templomaiban már egy új hangszert próbálgatnak a kóruson, az orgonát. Ebből fog megszületni a szonáta és a symphonia s egy



GILISEPPE GALLI-BIBIENA RAIZA
Szépművészeti Múzeum

ilyen kis karmesterből a nagy Bach. E világon minden befelé koncentráció. Minden, ami barokk. Míg végre az extázis magasságáig szárnyal fel. És a barokk zenében az óboa fenséges credóját a szólóhangok futják be, rácsavarodva köröskörül, mint oszlopon az indadész. Bachban válik örökéletűvé az, ami barokk a zenében.

Ezzel csak rá akartunk mutatni a zene szerepére a tizenhetedik század fejedelmi udvaraiban. Misztikus összekötője a világi színház-szenvedélynek és a vallásos érzelmenek. Felemelő és megalázó mivoltában van valami rokonsága a merész csarnok-architektúrával. S ezzel adekvát kifejezőformája egy szenvedélyes, érzéki sóvárgású korszaknak.

Ezért mondhatjuk: a Bibiena-ünnepet a káprázatok lehető teljességét adták. Szem, fül és képzelet, mind megkapta a magáét. S e közben a lét horizontja messze kitágult. Van benne valami a wagneri ideáiból, mely a Gesamtkunst teljességét keresi.

VI.

„Ahhoz, hogy éljen kényszerre van szüksége. De meghal a szabadságtól” — mondja bizonyos eszmékről André Gide. Ilyen volt a barokk is. A szabadság ott leselkedik: a polgár, a kézműves képében. Céhek, mestereberek... ha kell ők is tudnak gálánsak lenni. Ők is emelnek diadalívket a városkapuk fölé — fából és kőből. A cukrász látványos tortákat csinál a lakodalmakra. Lassan hűvös, klasszikus légáramlat kerül a feudális világ barokkjá helyére. A spanyol örökösödési háborúk végével, mikor vége a habsburgi világuralomnak is, útát 1689 magának az új szellem. Léteket kap a barokk életeszmény s XVI. Lajos az udvari fészék centruma. A színházi díszletekbe Servandoni klasszikus formajáékat ültet, Burnacini pedig a bécsi kulisszákat változtatja görög templomokká. Az utolsó Bibienák a messi Pireneus-félszigetre kóborolnak, melótt hazatérnének a nagy fa árnyékába — meghalni.

NADAI PÁL

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

FEKETEHAZY ÉS CZEKELIUS. Két legkiválóbb hídeplőnk, akik egyszer-másszor közösen is dolgoztak, csaknem egyazon időben, november hónapban költözött el az élők sorából. *Feketeházy* János (szül. Vágsellyén 1842) Bécsben és Zürichben tanult s 1867-től fogva működött Budapesten. Ezen a helyen nem térhetünk ki szorosra vett vasszerkesztő mérnöki munkásságára, amelyben kora legkiválóbbjai közé tartozott, hanem csak azokra a műveire utalunk, amelyek a *városkép művészi kialakításában* is szerephez jutottak. Ilyenek elsősorban azok a hidak, amelyek Komárom, Szeged és Budapest partjait kötik össze. A szegedi Tisza-híd nemzetközi pályázatán az ő terve nyerte az első díjat (a párisi Eiffel-cég neve alatt), ugyanilyen pályázat alapján került kivételre a budapesti Ferenc József-híd, amely nem kis mértékben járul hozzá a kőváros ama részének szépségeihez. Ez utóbbinak építészeti része Nagy Virgilitól való, a kivétel Czekelius Aurél közműködésével történt. Czekelius csak néhány nappal élte túl barátját és munkatársát.

Czekelius Aurél született Csiklóbányán (Krássó-Szörény vmegye) 1844. okt. 5-én, tanulmányait a budapesti műegyetemen végezte s mint Feketeházy, szintén állami szolgálatban állott. Mint ilyen több minket is érdeklő mű létesítésében működött közre, nevezetesen hidak építésében (a pozsonyi, komáromi, marosújvári, a budapesti Margit-, Ferenc József-, Erzsébet-híd). Mindkét mesterné halála érzékeny veszteséget jelent a *mérnöki művészetre* nézve.

ADATOK A HAZAI ÉPÍTÉSZET

XVI. SZÁZADI TÖRTÉNETÉHEZ.

SÜESSENPRUNNI SÜESS (SIES, SYES)

ORBÁN kir. építész (structurarium superintendens; operarum, aedificiorum praefectus; structor; architectus) először 1567 őszén Elseler Tamás kir. építész, a bécsi erődítmények felügyelője mellett tűnik fel *Győr városának* és várának *szabályozásánál* és *építésénél*. Az első két esztendőben Elseler irányítása alatt dolgozott, utóbb azonban, amint ez címéből (a győri és 1576-tól a komáromi erődítmények „felügyelője”) is következik, már önállóan vezette az építkezést úgy Győrött, mint utóbb Komáromban is. Győr városában, tekintettel arra, hogy nemcsak az utcák és terek szabályozása, hanem a házak építése is nagyrészt a király költségén történt, az Ausztriában dívó telekkönyv és házadó behozatalát javasolta. Erre az építkezésre Győr, Komárom és Pozsony megye robotja volt kiutalva, amelynek előbb a kamara, 1578 óta pedig a főkapitány és alispánok által történt behatársa és elszámolása Süessnek igen sok veszélyt okozott. A sok sürgetással járó építkezés folyamán gyanúsítás is érte:

Fejérvári István főbíró püspök — a későbbi nyitrai püspök és királyi helytartó — bizalmasan értesítette a kamarát, hogy Süess a győri vár építésére felhalmozott anyaggal hűtlenül sáfárkodik. E vád mindenesetre alapatlannak bizonyult, hiszen Süess tovább is megmaradt állásában és folytatta a különböző építkezések vezetését. Az 1570-es évek közepén Győr elővárosát a Rába és Rébca felől kerítéssel (Zaun) biztosította, a tűzvész-pusztította *pánnonhalmi Szent Márton-templom* tetőzetét és belsejét helyreállította s a német katonák részére Veszprémben sülöhdházat épített. Ez évtized második felében Tatát bástyákkal és fallal erősítette, Győrött pedig (1578) a vár árkat mélyítette és a külső várfalakat emeltette. Noha a győri és komáromi erődítések felügyelőjének címét még 1591-ben is viselte, működésének nyomai csak az 1580-as évek elejéig terjednek, ezentúl már csak az építkezésekre fordított összegnek elszámolása és bizonyos kölcsművelgyei kapcsán emléik az iratok. Süess nemes ember volt és — amint előneve mutatja — valószínűleg a Bécstől északkeletre fekvő Süessenbrunnból származott, ahonnan egyik levele is kelt. Címere a kamarához intézett leveleire nyomott pecsétek mutatják. György nevű fián kívül volt egy Margit nevű leánya is, aki Scherhoffer Fierentz Jakab Jánoshoz ment feleségül. Süess az 1592. január és 1593. április hava közötti időben halt meg.

Orsz. Légr. ; Cam. Hung., Ben. res. 1567. nov. 24. dec. 28. 1568. jan. 8. 13. márc. 1. 11. ápr. 8. máj. 6. jún. 28. aug. 6. 1569. jan. 28. febr. 7. 24. ápr. 12. 20. aug. 23. szept. 24. nov. 17. 23. 1570. jan. 13. márc. 29. ápr. 6. jún. 6. 1571. jan. 20. máj. 14. nov. 7. 1573. ápr. 8. 1576. aug. 24. 27. 29. okt. 8. 1577. aug. 18. 1578. jan. 7. 29. 10. 8. 20. aug. 24. szept. 4. 1790. dec. 1. 1781. nov. 27. dec. 5. 1832. jan. 2. 1584. ápr. 11. máj. 2. aug. 22. 1586. dec. 6. 1588. febr. 17. 27. máj. 11. — Liber ben. res. No. 33. fol. 108 v. 103. — No. 34. fol. 105 v. 121. 105 v. 190. 202. 211. 229 v. 238. — No. 38. fol. 8. 131. 216. 246. — No. 37. fol. 54. — Lib. resolut. No. 8. fol. 143—148. — Exped. ad Sien. 1569. febr. 14. Sacr. febr. 25. An Sien. 7. Sacr. 6. Ad Sien. 1570. febr. 13. Ad Süessium. márc. 16. Sacr. 6. Ad Süessium. márc. 20. Ad Süessium. ápr. 13. Ad cam. Austr. máj. 9. Sacr. máj. 10. Ad Sien. máj. 26. Ad Sien. jún. 14. Ad Süessium. nov. 18. Ad Süess. 1571. nov. 15. Sacr. 1513. jún. 20. Ad Süess. 1576. szept. 4. Seren. 1577. aug. 29. Ad Süessium. 1578. febr. 20. Ad Süess. jún. 19. Sacr. júl. 4 és 8. Ad cap. Nitriem. júl. 29. Ad Süessium; aug. 12. Seren.; szept. 1. Seren.; szept. 6. Ad cap. Nitriem. 1580. dec. 2. Seren. 1582. jan. 3. Ad Sien. jan. 17. Ad cam. aut. 1584. máj. 9 és 12. Seren. aug. 29. Seren. 1587. jan. 23. Seren. — Literar. aut. comeram exar. series I. fasc. 9. 1569. ápr. 13-ról Süess levele; fasc. 15. 1576. júl. 9-ról, szept. 21-ről, nov. 9-ról, 1577. aug. 13-ról, 1578. jan. 9-ról, febr. 14-ről, jún. 18-ról, júl. 7-ről és 16-ról (7 dr.) aug. 11-ről és 21-ről Süess levelei.

EISELER TAMÁS építész, a bécsi erődítmények felügyelője (superintendens v. praefectus aedificiorum, summus architectus) 1567—1568 ban Győr várának építését vezette. Ebben az ügyben 1568 tavaszán Pozsonyban a magyar kamaránál is járt.

Orsz. Légr. ; Cam. Hung., Ben. res. 1567. nov. 24. dec. 28. 1568. jan. 13. márc. 1. máj. 6. jún. 28.

BALDIGARA (BALDIGERA, BALDAGERA, WALDIGARA) OCTAVIUS, aki — olasznyelvű beadványai után ítélve — velencei származású, először mint tokaji kir. építész (architectus) említetik, amikor is királyi megbízásból Eger várának nagyrészt földből és fából emelendő erősítési munkálatainak vezetését átvette. 1569. ápr. 1-én — amint ezt az erről szóló királyi oklevél mondja — több évig szolgálata után mint egri, illetőleg *felsőmagyarországi kir. építész* ismét alkalmazást nyert. E minőségében az udvari haditanácsnak, a felsőmagyarországi kapitánynak és a legfelső építési biztoshoz volt alárendelve s az építkezéseket az előzetesen jóváhagyott tervek szerint volt köteles végrehajtani. Ha a tervektől eltérni szándékozott, ezt részletes indoklással feljebbvalóknak köteles volt előzetesen bejelenteni. Ezenfelül köteles volt az építési tisztségű, különösen az írnok és pénztáros, valamint minden mesterember fölötti felügyelet és ellenőrzést gyakorolni. A reá rótt feladatok pontos teljesítését esküvel fogadta s erről írásbeli kötelezvényt is adott. Havi 50 r. frt fizetését a felsőmagyarországi tábori pénztárból húzta, amelyen felül neki, ha a várakat, különösen Tokajt, Kisvárdát, Munkácsot, látogatta, kocsi- és napidíj is járt. Az 1574-ig tartó egri építkezésnél keze alatt dolgozott Laberse, Da Ponto, Stella és Gratiosus Pompejus. A vár erősítését annyira gyarapította, hogy azt — Szamosközy szerint¹ — szinte bevehetnénné tette. Ebben az időben épült a Zárkány- és Bebek-bástya; valamint az ezeket és a felső kerek tornyot összekötő sánc. A vár árka is ugyankor ásatott 10 öl szélesre. 1570-ben Kassán, 1572-ben Bécsben járt, 1574-ben a tokaji hajóhíd helyett állóhíd építését javasolta, javaslata azonban nem talált elfogadásra. 1578-ban a végeket látogatta, a következő esztendőben pedig királyi engedéllyel rövid időre hazájába, Olaszországba ment. 1580/81-ben Érsekújvárról építet s két évvel utóbb ismét a végeket, ezúttal a bányavidékieket járta be. Működéséről a királyi leiratok és Schwendi László főkapitány igen elismerőleg emlékeznek meg, sőt 1571-ben a királytól 50 frt jutalmat is kapott. Ugyanabban az esztendőben Kendé Péternek magva szakadván, ennek heves- és szolnokmegyei birtokait a saját és atyja² érdemeinek jutalmazása címén adományba kérte. Kérelmét azonban a magyar kamara nem tartotta teljesíthetőnek, mivel nem volt magyar honos. Tokajon háza, Eger mellett pedig a főkapitány rendelkezésébe földje volt, amelyen malmot épített; az utóbbiakat távollétében az egri káptalan elfoglalta.

¹ M. Tört. Éml., frók. XXVIII. 168.

² *Baldigara Octavius atyja talán a Magyarországon is működött Baldigara Cesare származás lehetett. (V. G. Szendrei-Szentiványi: Magyar Képzőművészek Lexikona I. 78.)*

Orsz. Litr.; Cam. Scrupus, Liber res. et decret. 1567—1574. fol. 11 v. — Memoriali quadrupart. fol. 109. — Ben. mand. 1569 Mart. nr. 66. 73., Apr. nr. 106., 1571 Apr. nr. 18., Mai. nr. 87., 108., 1572 Mai. nr. 186., 190., Oct. nr. 361., 1574 Aug. no. 308., 272., 3078 Febr. nr. 49., 1576 Mart. nr. 77., 1577 Jul. nr. 138., Oct. nr. 184., 1578 Mai. nr. 169., Nov. nr. 288., 1578 Dec. nr. 783., 1579 Jan. nr. 148. — Liber exped. 1571—74. fol. 33., 162—81. fol. 311., 343 v. 431 v. Liber obliq. inform. et exped. 1575/76. fol. 266. v. — Miscia 157. 7. okt. 23. Depress., inform. et instan. 1570 márc. Szikszay Imre levele. — Cam. Hung., Ben. res. 1571. febr. 3., 1678. debr. 10., 1580. nov. 26., 1581. aug. 2., okt. 20., 1583. márc. 7., 1628. 28. — Exp. cam. 1571. febr. 12. Sacr., 1578. dec. 18. Seren., 1581. aug. 7. Zelenácz. — Conc. Hung. sal., Acta part. No 588. tom. I. pag. 73—78.

BALDIGARA (WALDIGARA) JULIUS kir. építész (architectus) 1569. jan. 1-től havi 30 r. frt fizetését a szepesi kamarán kapta. Ugyanez év őszén Szatmár várában épített.

Orsz. Litr.; Cam. Scrupus, Ben. mand. 1569. Jan. nr. 132. — Depress., inform. et instan. 1569. sept. 16-től és nov. 29-től Sacre levél.

DE MEDIOLANO SIMON kir. építész (architector) 1568/69-ben több közművessel Munkács várában dolgozott.

Orsz. Litr.; Cam. Scrupus, Depress., inform. et instan. 1568. okt. 3-tól Szentistván Lajos, 1569. nov. 27-től De Mediolano levele.

SECCO (ZECCO, SECHO) MÁRTON JÁNOS kapitányt és kir. építész (architectus, murarium) a király 1568 nyarán havi 50 r. frt fizetéssel Szendrő várába rendelte, ahol 1572-ig építkezett.

Orsz. Litr.; Cam. Hung., Ben. res. 1568. Jan. 22., 161. I. — Cam. Scrupus, Ben. Mand. 1570. Dec. nr. 142., 1571. Apr. nr. 89., Aug. nr. 204., Oct. nr. 265., 308., 1571. Jan. nr. 32. — Liber exped. 1571/74. fol. 86 v., 131., 1574/81. fol. 17.

SECCO KER. JÁNOS kir. építész (architectus), az előbbi unokaöccse, Rubeer János felsőmagyarországi főkapitány alatt szolgált. A király engedélyével 1571 tavaszán két hónapra hazájába, Olaszországba utazott, ahonnan a monodt év őszén ismét visszatért a királyi szolgálatába.

Orsz. Litr.; Cam. Scrupus, Ben. mand. 1571. Apr. nr. 88., Nov. nr. 286., 1572. Nov. nr. 418.

DE PONTO (PONTE, PON, DEPONT) BERTALAN kir. építész (murarius magister, Maurermeister, architectus) előbb *Tatán*, majd 1568 nyarán két közművessel Szendrő várában dolgozott, ahol az építkezést a következő esztendőben is több, Bécsből hozott olasz közműves szorgalmasan és hűségesen folytatta havi 12 r. frt fizetéssel. 1571/72-ben Baldigara Octavius vezetésével, utóbb pedig önállóan Egerben működött. Az 1598. év elején már nem volt életben.

Orsz. Litr.; Cam. Scrupus, Ben. mand. 1568. Jan. nr. 265., 1568. Apr. nr. 97., 1572. Jan. nr. 2., Oct. nr. 365., 1580. Febr. nr. 80. — Liber exped. 1561/80. fol. 257. v. — Depress., inform. et instan. 1569. Jan. 31-től, apr. 14-től és 29-től Ursinus Perenc, 1573. dec. 1-től Lehner Lipót levele.

Herzog József.

ADOLFO VENTURI ÖNÉLETRAJZA. Hetvenegy éves korára Adolfo Venturi, az olasz művészet nagynevű historiografusa, élete fontosabb eseményeinek megörökítésével szerzett örömet tisztelőinek és tanítványainak.

Hosszú és fontos eredményekben gazdag élettel ismereti meg az olvasó az előkelő kiállítású könyv. (*Memorie autobiografiche*, Milano, Hoepli, 1927.) Venturi Modenában született, iskoláit is ott végezte, főiskolai tanulmányait pedig a firenzei Istituto degli Studi Superiori-n. Abban az időben a fiatal emberek még nem indulhattak azzal az elhatározással az életnek, hogy „műtörténész” lesz belőlük. Ez a szó, de maga a fogalom is, amelyet körülzár, ismeretlen volt azontéjt. Egész Olaszországban sehol egy egyetemi katedra, melyen ezt a tudományt előadták volna. A fiatal Venturi is irodalmi és történelmi tanulmányokba temette el a művészet iránt való érdeklődését. Sokat olvasott és sokat kutatót Modena levéltáraiban. Ilyen módon akaratlanul is érintkezésbe került művészeti emlékekben annyira gazdag szülővárosa művészeti múltjának frott külföldvel. Hivatásszerűen azonban csak 1877 után kezdett a művészettel és a vele összefüggő tudományos diszciplínákkal foglalkozni. Abban az esztendőben írták ki pályázatot a modenai Galleria Estense őri (ispettore) állására és a huszonegy éves Venturi lett a pályázat győztese. „Irodalmi munkássága”, melyre folyamodásában hivatkozhatott, mindössze egy vékony könyvecske volt, melyet Modena művészetéről írt és melyet a pályázat céljára hevenyészett össze. A bizottság azonban, amely sorsdöntő döntött, jóindulatú volt. Ekkor kezdődött meg Venturi nagyarányú munkálkodása a művészet birodalmában. Egyelőre a szörnyen elhanyagolt modenai képtár rendezése és nagyértékű anyagának feldolgozása foglalta le minden idejét. Levéltári kutatásainak és képzéshezasonlító módszerének eredménye az új meghatározások egész sora lett. Emlékezőseiben szemmel látható gyönyörűséggel idéz egy sereg tudományos leíterjekabot, melyet az eredeti szöveg helytelen olvasásával követtek el akkoriban nagyhírű kutatók. A ferrarai székesegyház szentélyének díszére vonatkozó okiratban például, amelyet Luigi Napoleone Cittadella tett közzé, feltűnt neki, hogy a pályabírósgában Lorenzo Costa és Lazzaro Grimaldi mellett a harmadik egy ismeretlen valaki, „Bonfazio pittore”. Mikor azután Ferrarában megnézte az okirat eredetét, kitűnt, hogy az ismeretlen Bonfazio a nagyon is ismert „Bochazino”-val, vagyis a reonmal Boccaccinóval azonos. Több olasz műtörténész, sőt Eugène Müntz is nagy dicsérrel emlegetti könyvében egy Enea Pisano nevű szobrászt, aki Aragonial Alfonso udvarán is élt. A megfelelő aragoniai okiratról azután megállapította Venturi, hogy ott Antonio (Vittore) Pisanóról, másképpen Pisanellóról, az olasz renaissance éremművészet legnagyobb alakjáról van szó. Aragonial Alfonso „sculpturae aeneae”-val jutalmazta és okiratában ez a mondat is előfordul: „pro sculptura aenea

Pisani”. Az okirat olvasó azután az *aenea* szóból, amely ércből valóót jelent, keresztnevet csináltak, Aeneast.

Több évi anyaggyűjtő- és rostáló munka után 1882-ben végre kiadhatta Venturi a modenai képtár történetét. Ez volt az első műve, melyel a nemzetközli kutatás körébe lépett és amely szétvitte a hírt. Értékes ismeretségeket köszönhetett neki. Hubert Janitschek, a kiváló német művészettörténésről sietett közölni vele, hogy Venturi könyve, mint Olaszországban számára új tanulmányok példája, mennyire meglepte. Giovanni Morellivel is ekkor ismerkedett meg. A stíluskritikai módszer nagy megalapítója már idős férfi volt akkor, nagy tekintély, aki az ellenmondást nehezen tűrte. Venturi nem titkolja, hogy Morelli auctoritásban sohasem bízott és hogy stíluskritikai módszeréről nem valami nagy a véleménye. Elégítéssel jegyzi föl, hogy Morelli gyűjteményének egy „Annunciati”-járól, melyet gazdája a modenai Bianchi Ferrari művének minősített, ő mutatja ki, hogy Michele Coltellini a szerzője. Ezt a megállapítást maga Morelli is szentesítette utóbb. Nem tudja megbecsülni Venturi Morellinek azt sem, hogy könyveiben olyan fölünyesen, sőt gorombán bánt el Crowle-vel és Cavalcasellével, amazi regényíróknak, ezt mázolóknak nevezgette bennük. Venturi Cavalcaselléről, kinek utóbb a közoktatásügyi minisztériumban hivatali társa is lett, nagy szeretettel emlékezik meg és regényes élete történetét is elbeszéli. A minisztériumba 1888-ban került el, meghívásra. A régiségi és művészeti ügyek osztályában helyezték el és feladatává tették Olaszország művészeti kincseinek összeírását, pontosabban: az ország nagy műemlékajstromának előkészítését.

Fontos hatáskör volt ez, amely a legkülönbözőbb feladatokat tartogatta Venturi számára. Egyik főgondja a külföld felé húzódtó magángyűjtemények anyagának otthontartása volt. Nehéz feladat, amely abban az időben, mikor a mai szigorú ellenőrző rendszernek és a kivétel módját szabályozó törvénynek híre sem volt, sokszorososan nehezéne, a legtöbb esetben megoldhatatlannak bizonyult. Ilyen természetű tapasztalatai közül több érdekese esetet beszél el emlékezőseiben Venturi. Történet, hogy a Manfrin-gyűjtemény Giorgione-képe, a híres „Vihar” eladó lett, 25-30 ezer líráért megkapható. Cavalcaselle, ki akkor a minisztérium főosztályosja volt, biztosra vette, hogy külföldre viszik a képet, azért mindenképpen az állammal akarta volna megvétni. De pénz nem tudott felhajtani erre a célra s Cavalcaselle Giovanelli herceget, a velencei művészeti Akadémia akkori elnökét kérte meg a vételár előlegezésére. A kép *ideiglenesen* a herceg palotájába került s mivelhogy a kormány a herceg haláláig sem váltotta ki, ott is maradt végképpen. Egy másik alkalommal a végső pillanatban sikerült

megmenteni Cori városka híres-románkori márványkandelláberét. Az odavaló piébános adta el, hogy árából husvét gyertyát vásároljon. A kandelláber szétszedve és ládákba csomagoltan már Firenzében volt, mikor Venturi rátette a kezét. A piébánost, vásárlóit és a közvetítőket a Pucca-törvény alapján pörbe fogatta és elfillette. Attól a súlyos veszteségtől azonban már nem tudta megmenteni az olasz művészeti vagyont, melyet Sciarra herceg páratlan római gyűjteményének külföldre csempészése jelentett. Pasquale Villari, a nagy történetíró volt akkor Venturi minisztere. Azt a megbízást kapta tőle, hogy utazzék a gyűjtemény után Párisba s amit lehet, szerezze vissza belőle. De elkésett, mert Sciarra herceg hűleletét már túladtak akkorra a gyűjtemény legértékesebb darabjain. Venturi számára már csak a nemezis szerepe maradt: a *Le Figaro*-ba cikket írt a gyűjteményről és lejjebb szállította egyes képeinek nagyhangú attribúciót: Mantegna Bonsignorira, Leonardó a Vincit Bernardino Luinira, Raffaellót Piombóra enyhítette. Cikkének hatása alatt fölfüggesztették a már megkezdett árverést. A pénz hiánya volt az oka annak is, hogy mikor Londonban piacra került Raffaello „Keresztrefeszítés”-e, ténlenül kellett tární, hogy potom pénzért a Mond-gyűjteménybe kerüljön. Az Olaszországban fölvetődött kincsekből kevés pénzben is sok értékes darabot sikerült az állami gyűjtemények számára megszereznie. A ferrarai Barbi-Cintigyűjteményből megvette Francesco del Cossa két képét, annak a triptychonnak két szárnyát, melynek Ferrero Szent Vincét ábrázoló része Londonban van, a hozzátartozó predellarészek pedig a Vatikánban. Róma számára megszerezte Bernininek Borghese Scipio bíborost ábrázoló mellszobrát, Bianchi Ferrari „Krisztus mint kertész”-ét, Simone Martini „Madonná”-ját, Melozzo da Forlì anconáját, Tintoretto „Házasságsgözg asszony”-át, Nápoly számára Masaccio „Keresztrefeszítés”-ét, ezt az utóbbit mindössze kilencezer líráért.

Hivatali működésében Venturinak sok küzdelme volt a bürokrácia értelmességével. Bár munkásságát megbecsülték, mégsem érezte magát otthon a minisztériumban. Nem sokkal azután, hogy Rómában megtelepedett, az olasz művészeti történelmének magántanárává habilitáltatta magát a római egyetemen. Ennek a tudománynak ő volt ott az első képviselője. Mikor a minisztériumot tizenötendai munka után 1898-ban elhagyta, egész erejét a tanításnak és írói munkásságának szentelte. Venturi iskolájából került ki a ma vezető állásban — múzeumok élén, egyetemi katedrákon — működő olasz művészettörténészek legtöbbször és legkülönbje. Élete munkájának erről a részéről azonban csak kevés szót ejt emlékezéseiben Venturi. Még kevesebbet mond irodalmi munkásságáról, ami elvégre érthető, mert írott művei — köztük az olasz művészet törté-

ténetét minden elődjénél részletesebben tárgyaló monumentális nagy műve, amelynek eddig tizen-négy kötete jelent meg — magukért beszélnek.

Sajnálatos, hogy emlékezése kissé csapongva jár a múlt adatai között, az évek rendjéhez nem alkalmazkodik és nem igen tesz különbséget a fontos és a kevésbé fontos között. Könyvének körülbelül a végső negyedrészét ütemlékeinek szenteli. Venturi tipikus „utazó művészettörténetíró”, aki mindent a maga szemével kíván látni és fantasztikus távoiságoktól sem riad vissza, ha ismertetelnek kibővítéséről vagy elhalványult benyomásainak fölfrissítéséről van szó. Már a háború előtt is sokat utazott, Budapestben is többször megfordult s egyik ilyen látogatásának eredménye lett terjedelmes tanulmánya, melyet Szépművészeti Múzeumunk olasz kincseiről írt. 1912-ben veszélyes operáció mentette meg a megvakulástól. De bár az évek elmúltak fölőtte, fiatalos lárádhatalansággal újra kezdte vándorútját a háború után Európán keresztül-kasul. Budapesti időzéséről több ízben is megemlékezik, legrészletesebben egy háború előtti tartózkodásáról.

Emlékezetessé az a melegség teite számára, mellyel nálunk olasz volta kedvéért körülventék. A kommun bukása után nem sokkal újra ellátogatott hozzánk. Ide hozta tudományos érdeklődésén túl *Lederer Sándor*hoz való meleg barátsága is. Erről a kitaláló férfiről megindultan emlékezik könyvében. (c. a.)

MAGYAR MŰVÉSZET KÜLFÖLDI LAPOKBAN. A londoni Sporting and Dramatic News júliusi számában cikket közöl Sport a szobrászatban címmel és bemutatja többek között Szentgyörgyi István tennisezőnőjét, mint a bájos mozdulat példáját, megjegyezve, hogy Szentgyörgyi a magyar iskola egyik kiválósága, amely iskola ma Európában a legjobbak közé tartozik. A művész az emberi formának, mint a szépség legmagasabb kifejezésének művelője és a sport- és táncban találja meg tudásának és ügyességének alkalmas kifejező eszközeit. Ugyancsak Szentgyörgyitől a londoni *Graphic* novemberi száma közölte a *Bizéző fiát*.

Az „EMPORILIM” című előkelő olasz művészeti folyóirat ezévi júliusi számában egy Magyarországgal foglalkozó hosszabb közlemény jelent meg P. D'Ancona tollából. Címe: „L'arte e la cultura italiana in Ungheria sotto il regno di Mattia Corvino.” A cikk részletesen foglalkozik Mátyás király külpolitikájával, kiterjeszkedik az olasz vonatkozásokra úgy a tudományt, mint a művészetet illetően. A tanulmányt számos szép illusztráció díszíti, ú. m. Budavár egykorú képe, Mátyás király és Beatrix arcképe, valamint a Corvin-ködexekből vett, igen jól sikerült reprodukciók.

Dr. Münster László.

Dr. HOFFMANN EDITH, a Nemzeti Múzeum Széchenyi-könyvtárának Magyarországon illuminált kéziratai. (Tízennyolc hasonmásal) Magyar Könyvszemle, 1927. I—II. füzet, 1—43. l.

Elgondolkozva azon, hogy miért volt mindenkor olyanira melleszt Magyarországon szerepe a művészetek történetében, nagyjából három pontba foglalható a válasz. Mert hogy az Árpádok, Antioch, Zaligmond és Mátyás uralkodása a szépség és pompáidvelés jegyében jártak, az kétségtelen. Hazánk politikai történelmének zaklatottsága azonban — mindig halálon föltökés esetén dülő förgöcsgeivel — nemcsak letarolta a termést, de föl-szárította a termő talajt, s a gyökereitől kiforduló elemek el kellett sorvadnia. Az ellenséges dőlásokkal okoztatlag fűgg össze, hogy nemcsak a fejlődés akad meg, de a meglévő is elpusztul úgyanira, hogy fennmaradt, gyér tanúságnév emlékeink elgyénelek lévén, nem is vontozták a kutatók összehasonlító és nemzeti értelemben vett megállapító tanulmányok felé. Végül pedig — egyfelől éppen az úgynevezett „nagy művészet” emlékeiben való fogathatóság révén — úgy látszik, mint hogyha nemzeti sajátágunk éppen az „alkalmazott”, a dekoráló művészet terén jelentkezett volna legfelismerhetőbben (miniatúra, sodronymanc, könyvtárolás, himzés, stb.).

Améteknél hivallásszerűen folytatott nemzeti művészetkutatás mai korában az abszolút értéket meghaladó Hoffmann E. tanulmányának nemzeti hivatásosságára. Ez esetben a Nemzeti Múzeum magyarországi eredetű könyvtárait állította bele az általános fejlődés menetébe. Sok gondos tanulmány és összehasonlítás révén egy-egy progresszióra ráviláglik az a tény, hogy Magyarországi a prioritás, sőt találkozásnak sem jelentenek mindig utána-kullogást, hanem szilberhetiek azonosságok az etnográfiai „Urgedanke” cíve szerint is, miként a görög meandert megelőzte őse: a praehistorikus meand.

A XII. század elejétől való *Pray-écslex* tollrajzi Regensburg—salzburgi fejlődésvonalak mögött még visszamutatnak a közös áru: Byzánra és a keleti import nyomán keletkezett XI—XII. századi, németországi produktumokra. A *Keresztrefeszítés* — *mutatis mutandis* — ikonográfiailag valamelyest rokon a Paderborn melletti externsteiner hasonló tárgyú óriási kőrrellel a XII. század elejétől (l. Beenen H. *Romanische Skulptur in Deutschland*. Leipzig, 1924. 97. l.). A *Szent asszonyok Krisztus sá-jánál* tárgyú rai az anyagszánya ugyancsak keleti örökség, a teretők primitív ornamentikája pedig a tökéletes byzanci előképek után indult rajnai kis románfelezeken lehetett meg.

A XIV. század hazánk uralkodói, területiális és az olasz egyetemekkel való kapcsolatának természetes következményeként jelentőssé vált olasz hatás jegyében áll. A kül-

földön őrzött kincsektől lit éltektive, egyik érdekes lathon őrzött emléke egy latin-horvát *Missale*, Nagy Lajosról mondanó misével, tehát 1382 előtt, a napután a magyar szentekkel. A miniatúráról ítéve nemcsak a horvát, hanem a latin kézirát is dáimat és nem olasz területen készült. Egy Kassáról került *Missale* XIV. századi bolognai hatást mutat.

A *pozsonyi* provenienciájú műzeumi anyag-nak ma is Pozsonyban lévő összehasonlító anyagához csak publikáció és fénykép úján fűrt a tanulmány írása, a *termézetben való megtekintést megtagadják tőle*. Egy 1341 körül írt *Missale* kalligrafusa és díszítője egy személy lehetett, akinek *Jézus születése* ábrázolásán a szerető a bensőség felé billent a serpenyőt a virtuozitással szemben. Nemsokkal későbbi időből való egy *Missale*, amelyhez azután 140 esztendővel később hozzáadta díszítéseit ugyanez a kéz, amelyiknek működését *Han János* pozsonyi kanonok 1487—88-ban készült *Graduale*-jában ismerhetjük fel. Ugyancsak ő az, aki *Han János* számára átírtette *Imre fia János* pozsonyi órkanonoknak, ma Gyulafehérváron lévő és westfáliai *Stephani Henrik* csukárdi piébános által 1377-ben illuminált *Esztergomi Missale*-jét. A pozsonyi kéziraton adományoktól a műzeumba jutott a eredetileg *Rosenthaler Magdolna* tekintélyes pozsonyi polgárosszony rendelkezte *Magyarországi Missale*-t ugyanez a minátor díszítette, kinek késő-gotikus és pompázó stílus, virágos, növényi dekorációjú szoros rokonságot mutatnak *Lüthrich Schreier* salzburgi miniatör munkáival.

Mután időbelleg, az áttekinthető összefoglalás kedvéért, egy egész századnál is nagyobb távolsággal előugrottunk a zettel együtt a német hatáson, hazánk béli miniatúrák csoportjából kiragadtuk az egytűre tartozókat, vissza kell térnünk a XIV. század végéig könyvdíszítésnek egy immár újabb momentumához: a francia és német elemeknek az olaszal egy kéziratban való váltakozásához. *Henrik* csukárdi piébános, akinek külön tanulmány szentelt a szerző, javában képviseli ezt az új irányt s az avignoni pápai udvarral való egyházi kapcsolatra élesen rekonál az érzékeny miniatúra. *Ganols* Vencel kanonok pozsonyi *Biblia*-ja is több kézre és több irányra val. Az olaszos modorú címlapon Nagy Lajos korából való magyar viselőtörténeti dokumentumot is ad.

Még egy hatással kell már a XIV. század végén számolnunk: ez a csehországi. *Nagy-szombat* Mihály pozsonyi kanonoknak oklevéllig is megvilágított alakjával egy kis darab középkori történetet kapunk. A magdát *Michaelis de Tyrnava*-nak, máshol *de Tyrnavia*-nak nevező kanonok-miniatör a Johannes von *Neumarkt* olmtitzi püspök számára dolgozott miniatörök modorát veszi át és fejleszti önállóan. A Nemzeti Múzeum *Missale*-jét egy pozsonyi *Missale* határozza meg pontosan a személyre és az 1403. évszámmal az időpontra nézve is.

Egy másik magyarországi *Miscellany* csehországi hatást mutat és egy érdekes és meggyőző összehasonlítás alapján közművelődényi származásra vall. A meghatározó és datáló analógia az 1426-ban elkészített *Körmöcbányai Jegyzékönyv*-nek egy az „Újtonsi írtel”-et ábrázoló miniatúrája, amelyiknek Krisztusa nemcsak típusra, de genetikusan döntő érv a kéz azonosására. A *Miscellany* feltételezi Krisztusa a koporsón ülve, mintha csakugyan inkább a szivárvány-íven ülő ítélő bíró volna, bár a *Lex tremendae* majestatis méltósága nélkül.

A csehországi hatás nem maradt a periferiákon, hanem mélyen, az ország belsejében is maradtak dokumentumai. A *váci úrvöcög egyházi szerkesztésének* bejegyzéséből megtudjuk, hogy *János mester*, *Salgó Miklós* váci püspök (1420–29) illuminátora készítette az egyénien átforgatott, csehországi eredetű díszeket. A bejegyzés egy eleddig ismeretlen bibliofil íráspont fed fel, akinek nálát miniatúra volt. A kutató ökonomiás betakarító tevékenységével egy Bécsben őrzött *Esztorgomi Breviarium* tanúságot is felhozza, mely díszének közel rokonsága alapján és esztorgomi, 1421-beli származásával bizonyítja, hogy a csehországi hatás erre, lejjebb sem volt sporadikus jelenség.

A XIV. század végén a különösen a XV. század elején az uralkodók személye, a belepedett németiség, de főképp a területi szomszédosság révén a német és osztrák elem jut túlsúlyra. Egy Pozsonyban származó *Biblia* Ulrich Wagner von *Mistelbach*, később pozsonyi kanonok 1422–24-ben Falkensteinben másolt, *Pálóczy György* esztorgomi érsek (1423–1439) *Missale*-jának gotikus díszű, bájos miniatúrái révén azó kerül az érseknek a sazburgi Studienbibliothekában lévő *Breviárium*-ról is a kifejezetten osztrák jellegű mutató miniatúrák nyomán, a *Martinus Opifex*, az ú. n. *Albrechtsminiatúra* és *Ladislav Posthumus* osztrák illuminátor-triászról, akiknek Albert és V. László magyar királyok számára készült munkái nemcsak fellév osztrákok, de Ausztriában is készültek. A Nemzeti Múzeum *Victorinus*-kódexé gotikus díszével a valószínűleg szintén Váradon készült, hasonló díszű, de jelentéktlenebb krakkói *Regiomontanus*-szalaggyűjt a *Vilége*-könyvről két gotikus raritása lehetett, szemben az olasz termékek uralkodó súlyával. *Pottenberger János*nak, az 1470-es évek pozsonyi polgármesterének 1481-ben elkészített *Esztorgomi Missale*-ja kétféle kéz munkája. Ezek közül a jelentékenyebb szoros kapcsolatot mutat egy XV. század végi sazburgi miniatör-műhelyel, amely szélesebb alapon létezett stílusbeli nexusnak bizonyították, többi közt, egy sazburgi *Missale* szolgáltatja, kalendáriusában a magyar szentekkel, tehát egykor magyarországi bencés kolostor lehetett rendeltetési helye. Korban — 1488-ból való — idetartozik a *Rosenthaler* *Missale*-ja, erről már a *Han János pozsonyi kanonok illuminátoraival* kapcsolatban szólottunk.

A német és németalföldi metszetek mint előképek a nyugati hatás oly jelentős szerepét dokumentálják, amely mértékében a kéziratok legkiválóbbain tett újabb felfedezések révén szinte meglepő.

Az illuminálás magyarországi lényeköréből a Mátyás király számára készült kéziratoknak a budai miniatör-műhelyben díszített, pompás szépségű csoportjából mindössze egy van a Széchenyi-könyvtárban; *Georgius Trapezuntius Rhetorica*-ja. A megelőző irodalom helyes sejtéséhez és téves állításához saját kutatásainak eredményeit hozzáadva, a szerző a *Kálmáncsehi Domonkos*-féle két *Missale* (szágrái székesegyház; bécsi Lichtenstein-gyűjtemény) rokonsága alapján 1481 körül datálja a Trapezuntiusot. Az illuminátor személye körüli vitából kihangzik azok száva, akik a sokfelé szétszórót, jelentős, díszített kódexeknek egy bizonyos, az ú. n. „Casianus-csoport”-ját hozták közelebbé vették. Csak hogy míg a *Cassianus* mestere, *János* madocsal apát, befejezetten válasszátkos a munkáiban, a *Trapezuntius* mestere — aki korábban is készítette ezt a munkát — nem volt képes az egyetemes koncepciók erre a leismíttóságára. E mesternek az iskola általános ismertető jegyét kivül eddig analóg munka nélkül lévő, egyéni vonásait fedez fel a kutató. A budai műhely bájos sajtósága, az aranymerészen végigfutó színes virágdísz is megerősíti a Trapezuntius budai provenienciájának behatározottságát. *Nagyfalki István* bácsi és az székesfehérvári kanonok *Breviáriuma* a másik székesfehérvári kanonoknak, *Kálmáncsehi*nek kéziratával való rokonságot mutat egyes lapjain, amelyeken a miniatör a felszívtó elemek együttesében még nem tudt kőli cohasolt teremteni. *Nagyfalki Orbán Psalteriuma* nemcsak Urbanus egri püspökének 5 évvel, hanem ragyogó színezésű, valóban udvari rendeltetésű lapjaiban a *Cassianus*-kódexbe is dolgozott miniatörnek. *János* madocsal apát első segédjének személye révén legvalószínűbben 3 évvel, és pedig 1489–1492 közti határozható meg. A budai műhely ismertető jegyét mutatja egy, ezáltal először bemutatott *Antifonale*-töredék.

Nagyon érdekes egy tekercsformájú kézirat: *Felix Petrus* II. Ulászló királynak ajánlott *Genealogia Turcorum Imperatorum* című munkája. Legvalószínűben dalmát-horvát művész illusztrálta ezt az 1512 elő datálható munkát. Utána indult a B. Ulászló rendelte, ma Nürnbergben lévő *Historia Turciae* kéziratának budai műhelybeli miniatúra. A magyar látumtól terhes már ekkor témáiban a művészet is.

Egy kaszai provenienciájú *Graduale* 1518-as évszámának felfedezésével megdőlt a korábbi, XV. századra datáló felteggés. A gotikus és renaissance elemek szerzésese, helyesebben még egyenéshez sem idomult parafelizuma azt az érdekes felteggést engedi meg, hogy amennyiben nem csehországi származással, hanem magyar

munkával volna dolgunk, a XVI. század elején Magyarországra visszaszármazott volna ismét az az erővonal, amely ezidőben illóknál indulva a cseh-, morva-Észak felé áramlott.

E tanulmányai zárul le a Széchenyi-könyvtár illusztrált kéziratának eredményeként bővelkedő, tudományosan regisztrálva szedése. Végül a magyarországi díszkéziratok áttekinthető tabelláját adja a kutató.

HOFFMANN EDITH: Mátyás király könyvtárának egy ismeretlen darabja. (Két hasonmással.) Magyar Könyvszemle, 1927. évf. 1—II. füzet. 100—102 l.

Szerencsés szemmel, szerencsés kézzel fedezett fel a Corvina maradványának szorgos, címletli gyűjtője a párisi 1926-os Exposition de livres italien rendezte anyagában egy pompás, eddig ismeretlen Corvint. A könyv velencei ősnymtatvány: *Aristoteles Opera. Venice. A. Torresanus et D. de Blavio, 1483—1484*, pazarul fejelelmi, festett díszrel. E illusztráció gyantát volt ismeretes, az ő címereivel, névberúvával a IV. kötetben mint megrendelő is szerepel a bevezetésben.

A pergamen-lapok nyomtatott kolumnáit azonban János madoccai apát moderát mutató miniatűrök keretezik; Mátyás budai miniatűr-műhelyének bőségében onló művészi tökélye még a hasonmásban is megkapó. Világos madárak alól Mátyás hollója, a W. R betűk alól pedig Mathias Rex betűi sőtöltenek elő. Az ököetes mű utolsó könyve azonban már csakugyan illusztráció számára fejezetelt be, minden Mátyás-jegy hiányozva róla, valószínű, hogy az eredeti megrendelő fejedelm halála után készülték el végleg a munkával. Mátyás király könyvtárának első meglévő *Aristoteles*-e ez a remek mű és a Corvinnak három ismert nyomtatvány után a negyedik (a három közül való, egyetlen fényes díszű, már csak az írodalomból ismeretes), de egyetlen rangos nyomtatott emléke.

V. V.

VAMOS FERENC: LECHNER ODON. (Magyar művészeti könyvtár 21. és 22. szám. Amicus kiadás, 1927. Két füzetben 2×32 oldal 2×10 képes táblával.)

A magyar kultúrtörténet egészében szinte teljesen feloldozatlan fejezet a magyar építőművészet története. De az utóbbi években — éppúgy mint hetven év előtt *Hemselman* felépésekor — egy kelkes fiatal generáció jelentkezik, amely alapos kutató munka árán igyekszik fényt deríteni művészetünknek ezen ágára. Szakbeli, művészettörténeti és építésztörök táradnak ezen a nehéz és igen terjedelmes munkaterületen a e gárda egyik legfrádatlanabb, legtevékenyebb tagja Vámos Ferenc. A Magyar Művészet I. évfolyamán megjelen Feszli Frigyes tanulmánya s abban a mester működése kulturális háttérének kitűnő megfestése bizonyára él még az olvasó emlékezetében — a most meg-

jelent munkája Lechner Odón alaklét eleveníti meg, a művészet és az emberi állítva művei körébe. Főleg az örömdelés az irás azért, mert Lechner Odón heroiikus harcáról a felnövekvő generáció mind kevesebbet tud — talán ez a könnyen megszerzhető kötet hozzájárul a mai fiatalok neveléséhez, talán bátorságot ad sokaknak, hogy hasonlóan, megalkuvás nélkül követessék ideális elhivatottságuknak az örök, mint ez a mester, aki a kitaposott utakról leterít, hogy eredeti alkotson és magyar szépséget teremtsen. S köszönetül a szerzővel együtt a kiadó, hogy fáradozassák, áldozataik árán megszületett az első magyar építész-biográfia. Reméljük, hogy hamarosan követi a többi nagy magyar építész életírása: Pollack Mihály, Feszli Frigyes, Völ Miklós, Lajta Béla életirata, akadón mind-egyiknek ékesen késebb tollú, világos látású interpretátora!

Legyen szabad azonban ezek után néhány megjegyzést fűzünk Vámos Ferenc írásához. Szabadon az építész szemszögéből néhány problémára futó fényeket vetni.

Lechner Odón nagysága, igaz és őszinte volta vitán felül áll. Művészi eszlekedete merészségében szinte egyedülálló, nemcsak idehaza, hanem világviszonylatban is. A kezdeményezés példája ékesíti emléket, feje körül a nagy kezdeményezők és útörök koszorúja ragyog. Elismérésben, sikerben hetven éven életútján nem volt meg az őt megillető része. Kevesen tudják megbecsülni nagy művelt — mindezt Vámos elismerésremélő kerék formában, igen plasztikusan adja elő. Viszont meg kell mondanunk — bármilyen nehezükre is essek a kitűnő szerző munkáinak kifogásolása — azt, hogy Lechner Odón építészti mivoltát kevésbé szerencsésen állítja elénk. Egy helyen ezeket írja: „Művészetén minden olyan igyekezet pozordlávól török, mely a formaproblémák felszínességébe akarja egyéniségét beletörni.” (II. 25. old.) Egy oldalal előbb azonban ezeket olvassuk — a Postatakarék-pénztár épületéről van szó! — „Az ablakkeretezések tekintetében pedig a Vilmos császár-út palota renaissance-ához tért vissza, de úgy, hogy kapcsolt ablakokat csak a rizalitok felső emeletén alkalmazott”. (u. o. 24. old.) Ez a két mondat bétso, rendszerbeli ellentmondást jelent. Vámos egyfelől — igen helyesen — visszautasítja az iskolás művészettörténetírás formaaösszehasonlító módszerét, mert annak itt nincsen helye, — másfelől pedig beleesik e hibába, a Vilmos császár-út palota tárgyalásánál meg felvonulástja egész összehasonlító művészettörténelmi felkészültségét. (I. 14. old.) A magunk építészti szemzögéből azt kell mindehhez fűzünk, hogy az olyan vérből építésztehetség számára, mint amió Lechner Odón volt, az egyes architektónikus alapformák — pl. az itt említett kapcsolt ablakok — önmagukban, formailágukban, lényegükben fontos formaképző elemek, függetlenül attól, hogy azok mely stílus keretében fordul-

nak elő. A kapcsolt ablakok, mint a bármán Palladio-motívum, nem egy-egy stílusnak sajátja, hanem az egész építészetnek állandó formaeszköze. Értelme az igazi művésza számára nem historikumban rejtik, hanem ha szabad mondanunk, a melódiaiban. S ha az kedves az építőművésznek, el vele, mert a sajátos mondanivalónak megszólaltatására alkalmasnak ítéli és alkalmazza bármely stílus összefüggésben. Az építés — s erről nem szabad megfeledkezni, ha építészeiről írunk és szólnak — építészetnek architektúráját nem a síkbeli motívumoknak helyszerező összefüggésével szerzi, hanem ellenkezőleg: nagy térbeli elgondolásból ezek azután maguktól fakadnak. Emlékezzünk Schmarsow egy epigrammatikus kifejezésére: *Architektur ist Raumschöpfung!* Vámos Ferenc előző munkáihoz képest sokkal közelebb térközött az építészetnek ilyen értelmezéséhez — azonban még mindig nem látja ebben a lényegét, a kiindulópontot. Ha építészetünk történetéről kíván lenni, e felfogáshoz kell keresztülküzdenie magát, mert csak ha így lát és gondolkodik, tudja az építészetet mint művészetet teljes egészében megérteni és megérteni. Egy térbeli alkotás, egy épület művészivé még nem letti azáltal, hogy azt külsőin-belsőin gazdag, más fán teremt dekorációk lepleibe burkoljuk! Viszont igazán nagyszabású térkompozíció önmagából kivirágzottja a legsajátosabb díszítő részleteket. Így volt ez Lechnernél is: a Postaiakárk-pénztár hatalmas erejű kubbasa úgy külső, mint belső megjelenésében a mesterek a magyaros ornamentikára beállított fantáziáját a legcsodálatosabb természetesség átlátszó vezette. Az Iparművészeti Múzeum előcsarnoka és annak emeleti része buja keleti fantáziájában, dekoratív gazdagságában a hallatlanul ósán dráma térelgondolásból fakadt s nem a díszítményekből. S a felhasználó, szerfelet merített formaelemek Lechner Ödön lelken szűrődtek át, annak kohójában állászerlettek, a mester leg-sajátosabb gyermekeivé váltak. E csodálatos remekmű nem az indo-islám díszítményekből s nem a középkor, francia renaissance és barokk egymástól elkülönült formáiból „csordult”, hanem Lechner Ödön építészeti fantáziájából!

S mindezeket felül még egy irányban kellene Vámos Ferencnek tanulmányait kiszélesítenie: Feszl Priyves, Lechner Ödön és Lajta Béla művészetéről azért választotta, mert az magasan kiemelkedik a kor átlagából, jelentőségük azonban — valljuk — túlnyúlik az ország határain s filozófia fontos lenne úgy befelé, mint kifelé, ha ezeket a mestereinket világviszonylatba helyeznénk, azok közé, akik Lechner Ödönnel egyidőben világszerte megindították az építőművészet újítását. És a meggyőződésünk, hogy munkássága ezáltal eredményesebbé válnék, szívesebb és szervesebb lenne, megmutatná, hogy kultúránk e korban is lépést tartott a Nyugattal. *Dr. Bárbauer Virág.*

BENEDEK MARCELLÉ Győri Luiza: Az empire építészet Pesten. 1800—1849. Dante könyvkiadó. (1927) 48 oldal és 16 képes tábla.

Nem éppen nagy építésztörténelmi irodalmunkban minden nyomatásban megjelendő munkát örömmel kell üdvözölnünk. — de viszont minden szerzőre komoly felelősséget is jelent az, ha ilyen irányú munkássága számára papírt és szerzőt kap. Figyelmes gondolat kell megállapítania mondanivalóját, nehogy ismétlésekbe essék s inkább át adjon a nagy nyilvánosság-nak, mely mindjobban érdekli az új közlemények iránt — s még fokozottabb gondolat kell ügyelnie arra, hogy a kutatás újabb eredményeit alaposan foglalja össze, ne kövesse el azt a hibát, hogy a már kiderített tényállással ellenkező téves, sajnálatosan megrögzött legendákat újra állítsa.

Örömmel pillantok meg a kis könyv címlapját. Első ábrázolás után azt látjuk, hogy nem annyira a szakemberekhez fordul, hanem szerleteműtő — kedvességgel a nagyközön-ség felvilágosításánál kíván közreműködni. — *Ismerleteműtő társadalm!* A közelebb való vizsgálat azonban — sajnos — azt mutatja meg, hogy nem egy kivételt tévedés, melyet a legutóbbi kutatások már elavosítottak, itt is elre kel. A legelsőnyolcabb a Hillebrandt-féle színháztervnek odaféle Hild Jánosnak (lásd Kapossy A. P. Hillebrandt 14. old.), az egyetem-utcai gróf Károlyi-palotának átírásának Póllácnak, mikor azt a bécsi Diegt tervvel összehasonlításával, de átdolgozva a pesti Hobricher építette fel. (Versch. Archiv 5471; és 214. sz. terv.) S ugyanez mondható az egyes épületek esztétikai értékeléséről is. Elavult felfogás az, hogy az empire-stílusú építészet száraz és sablonos, fantázia és ötlet nélkül való, hogy legtöbb hibája a túlságos síkszerűsége. Úgy érezzük, hogy ez a felfogás ma már túlháladott s épp mi, maik ezt a nagy egyszerűséget magunkhoz igen közel állónak érezzük. A pesti empire-ről szólva pedig az a felfogás kezd az anyag-írkatatása alapján kialakulni, hogy ezeknek a mestereknek a művel sokkal kevésbé bűnösök és unalmasak, mint a század második felének száraz és invenciózókül, csak a külsőre törekvő eklekticizmusa. Tévedés azt mondani, hogy a „klasszicizmusról csak érte kell nyúlni, itt van készen”. Aki nyílt szemmel nézi végig a Fővárosi levéltár örömi tervanyagát, csakhamar megéri, hogy milyen gondolat dolgokat ezek a mesterek látszólag olyan egyszerű szerény, sőt némelyek szerint szinte szegényes művészi hatással biztosításáért, nevezetesen a „korai vagy sők empire” korában, mert a későbbi „klasszikus empire” időszakában leggyakrabban bizonyos kényelmes sablonba estek. S talán kissé elcsúszott az a vélemény is, hogy a művészetben az „egyéniről sem lehet szó”, mikor a neves mesterek művel stílusban bizony nagyon is megkülön-

bőzethetők. Kasselik Fidele műveit nehéz Pollidáktival összevetnem!

Sajnálattal látjuk e könyv bizonyos hiányait, annál is inkább, mert tudjuk, hogy do'gos fáradozás eredménye. Egy rövidke kiegészítés, ha nem is a híres „*nonum prematur in annum*”, hasznára lett volna. *Dr. Bierbauer Virgil*

A FÉNYKÉPEZŐ MŰVÉSZETE. (Pécel József könyvének II. kiadása.)

Nem olyan régóta szoktak a fényképezésről mint művészeiről beszélni. A film és a színház, a festett és a fényképezett portrail harcát tagadni nem lehet, elvezetésük jogos voltáról vitatkozni annál inkább.

Dicséretre legyen mondva Pécel Józsefnek, hogy ő mesterségének rajongó szerelme mellett egy pillanatra sem ragadhatja magát arra, hogy a fényképezés művészetét a festőművészettel szembeállítsa, amint hogy az egész világon folyó nagy vita is mindinkább oda konkludál, hogy a művészi meglátás nagy rezechártyája éppen elég lágas ahhoz, hogy ez új meglátást lehetősségek a régiek mellett elférjenek, s ha őszinte és jogos panasz emelhető, az csak abban áll, hogy az emberiség rezechártyáján még így is túlsótul sok a vakfolt. Dicséretre legyen mondva Pécelnek az is, hogy mészélt és igaz megállapításait már akkor mondta, amikor ez még érdem lehetett.

Terhére írjuk azonban a szerzőnek, hogy még ma is csak ennyit mond. Valami szükségét érezhetne ugyan a megcsodálásnak, erre vállanak a szép új képek, melyeket könyvébe iktatott. De azontúl semmi sem történt, amit egy mai fényképező elmondhatna? A filmről, a reklámfotografálásról, a fényképező technika újításairól nem kellene egyet a más megemlíteni? Az architektúrák fotografálásának nagy külföldi előrehaladása nem lenne ismeretűre érdemes? Nem vonjuk kétségbe, hogy a szerző mindezeket ne tartotta volna szükségesnek a nem szerette volna megírni. De hogy nem tette, vagy nem tehetta, az könyvének hiánya és — nagy kár. *P. O. J.*

Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen von Max Dvořák. (Erster Band: Das XIV. und XV. Jahrhundert. Mit 97 Tafeln. R. Piper & Co. Verlag München 1927.)

Az 1921 elején 46 éves korában váratlanul elhunyt nagy hírű bécsi egyetemi tanárnak, Max Dvořáknak hátrahagyott munkái között nevezetes helyet foglalnak el az olasz renaissancecéről tartott egyetemi előadásainak kidolgozott kéziratot. Wilde János és Szvoboda Károly, akik Dvořák nagyértékű szellemi hagyatékát már eddig is két kötetben közzétették, most a nyilvánosság elé bocsátották ezeket, a hallgatóságra annak idején oly mély benyomást tevő előadásoknak szövegét is. A két kötetre terjedő munka első

részében, mely nem régen jelent meg, Giottótól kezdve egészen Lionardo da Vinciig bezárólag olvasható az olasz művészet nagy-szerű átalakulása. A második rész, mely a barokkművészet kezdetét is magában foglalja, a professzornak az előadások közben történt elhalálása következtében, sajnos, töredékesen fog megjelenni.

Dvořák minden előadás, értekezése, tanulmánya lelkiismeretes kutató munka eredménye. Ez a könyve is tele van finom megállapításokkal, érdekes párhuzamokkal, gondolatébreztető eszmékkel. Nemcsak a művészeti emlékeket vizsgálja behatóan, hanem gondosan tanulmányozza az akkori tudományos és szépirodalom nevezetes termékeit is, hogy azokból minél tökéletesebben hámozhassa ki a régi koroknak, elmúlt századoknak szellemi kulturáját. Így akarja jobban megérteni a művészeti alkotások stílusjegyeit is, a stílusokat létrehozó formát és szellemi akará-sokat. A művészetet, mint a kor lelki legjobban kifejező jelenséget állítja elének.

Igen fontos ez a tárgyalási mód különösen azokkal a korzakokkal kapcsolatban, amelyeknek szellemi élete és így művésze is távol áll a mi korunk lelkivilágától. Nagyon, de nagyon messze vagyunk például a középkorban uralkodó eszméktől. E századok művészetét is csak akkor értjük meg igazában, ha a középkori mestereket és az egész akkori művészetet vezérítő gondolatokba, érzésekbe belemélyedünk. Nem szabad megféle-keznünk arról, hogy régebbi századokban, midőn a *l'art pour l'art* eszméjét nem ismerték, a művészet nemcsak önkéntelenül fejezte ki a kor lelki tartalmát, hanem tudatosan is főre-kedett az emberiség ethikai és pszichikai problémáinak, mindenekelőtt a vallás eszméinek kifejezésére. Ez a szoros és benső kapcsolat vallás és művészet, művészet és az emberiség lelki boldogulása között később megszűnt és a művészet, mint önmagáért való külön világ került a vallás mellé.

Dvořáknak a művészet lelki hátterét raj-zoló tárgyalási módszere tehát ott volt igen eredményes, ahol a kor szellemi kultúrája meglehetősen homályosan áll előttünk. Az ókeresztény, a román, a gotikus alkotásokat határozottan jobban érthetjük meg, ha megismerkedünk a bennük kifejezésre jutó, a külső szépséget, a fizikai törvényeket a földöntúli értékekért feláldozó eszmékkel is. Ekkor a művészet nem is volt annyira öndőlő, hogy törekvéseit önmagából teljesen megérthessük. Giotto művészetével azonban egyszerre meg-változik a helyzet. Nem szűnik meg ugyan a vallás vezérszerepe, de a művészek ennek eszméit a föld szépsége, a reális törvény-szerűségek figyelembevételével interpretálják. Ez a kultúra, mely a renaissance kezdetét jelzi, már nem különbözik a mi kultúránktól, sőt a miénknek az alapja. Ezért értettük meg

és élvezték eddig is legjobban a renaissance mesterműveit. Dvofák tárgyalási módszerének tehát itt már nem lehet a feladata, hogy a renaissance alkotásait jobban megszerettesse, hanem csak az, hogy az új művészet megváltozott lelki föltételeit és az ebből eredő művészetformai problémákat élesebben körvonalazza. Dvofák helyesen látta, hogy Burckhardnak a renaissance-művészet szellemi alapja gyanánt fölállított tételeit — a világnak és az embernek fölfedezését — már nem lehet bizonyos fentartások nélkül elfogadni. Hiszen, a középkorban sem hiányzott a természetnek és az egyéniségnek tisztelete, a művészetben való érvényesítése. Glottóval, majd a kora quattrocento mestereivel kezdődő megújulás jellemvonásait, föltételeit tehát másban kell keresnünk. Kérdés, hogy ezeknek megállapítása mennyiben sikerült a professzorának.

Dvofák a renaissance új evangéliumának hirdetője gyanánt állítja elébbünk Giottót. Szerinte is előfutárja a XV. század elején működő renaissance-mestereknek. Gyönyörűen állapítja meg vonásról-vonásra azt, ami Giotto művészetében új az elődökkel szemben és amit a mester geniejének köszönhet a művésztörténelem.

Giotto művészetében jut ujalomra ismét az antik világ óta először a való élet fizikai és pszichikai törvényszerűségein alapuló, ennek logikáját, kapcsolatait elismerő művészi komponálás, mely már nem igazodik a középkor intellektuális, a valóságtól elvonatkoztatott rendszerét után.

Eles megfigyelésre való, mélyen látó meghatározásokat tesz Dvofák így Burckhardt renaissance elmélete helyébe és — bár nem egyszer kissé túlszövevényes a gondolathálózata — Giotto művészetének, újításának lényegét plastikusán mintázza meg. Különösen konkrét megállapításai kitűnők. A belőlük levezett tételek már kissé ködösök, ezek általában kevésbé szolgálják az egyes mesterek stílusörökségeinek megértését.

Mesteri felelete a könyvnek a kora renaissance nagy mestereiről, különösen a Massaccióról szóló rész. A renaissance atyjának nevezi őket Dvofák. Igen helyesen állapítja meg a legtöbbször az új stílus kialakításában való jelentőségét. Dacára a korszellem érlelő hatásának, Dvofák úgy Giottónál, mint ezeknél a mesterek geniejében látja — igen helyesen — az újítások főtörzsait. Mint más helyen e sorok írja, Dvofák is hangsúlyozza, hogy míg a renaissance-plasztika szervesen és fokozatosan fejlődik ki a trecento gotikájából, addig Brunelleschi egyszerre, merész ugrással teremti meg a renaissance építészetét. Ezért becsülték már kortársai is olyan nagyra Brunelleschi működését és ezért szenteltek neki először monográfiát. Az ő stílusújításához csak Massaccio munkái foghatók,

amelyekben szintén váratlanul, csaknem a maga teljességében jelenik meg a renaissance szelleme.

E sorok íróa valószínűleg izgalommal olvasta Dvofák könyvének Donatello művészetéről fejlődéséről szóló fejezetét. Vannak itt mondatok, megállapítások, észrevételek, melyek csaknem azöszserint azonosak és e sorok írójának előbb megjelent szerény Donatello-monográfiájában olvasható részletekkel. Viszont vannak előző magyarázatok. De igen óvatosnak kell lennünk akkor, ha ilyen nagy és folytonos meglepetésekkel szolgáltató mesterek, mint Donatellónak, fejlődését elméletileg építjük föl. Nagyon sok és fontos műve nem fér el a szép, de mesterséges építményben. Donatello munkássága igen bonyolult, tele van változatosságokkal, ugrásokkal és visszatrételekkel. Éppen ezért nem lehet olyan logikus fejlődési menet munkásságáról rajzolni, mint azt Dvofák teszi. Ilyenkor gyakran ellenmondásba keveredhetünk a tényekkel. Így például nem lehet azt állítani, hogy Donatello csak a paduai főbővér domborművelben kezdje meg a festményekkel versenyző, mély távlatú háttérrel bíró reliefek miniatúráit. Hiszen, mindjárt első ilyen munkája, az Orsanmichele Szt. György szobra alatt levő dombormű — *Szt. György harca a sárkánnyal, vagy későbbben Péternek kőpadoval megbuzgatása* (Victoria and Albert Museum, London) föltétlenül festői megoldásra való törekvést árul el. Csak a római benyomások alatti, vagyis fejlődése középső idejében kedvelt Donatello inkább a zárt háttérrel megoldott reliefeket. Nem szabad logikus fejlődést látni a Campanille Zucconéjától a Jeremiásig sem, mert az utóbbi szobor, mint azt Poggi (il Duomo di Firenze) az eredeti okiratokból hitelen megállapította, hét évvel a Zuccone előtt készült 1427-ben (Zuccone 1438—36!). Nem lehet a févenes Poggio Bracciolini humanista szobrának tulajdonított márványalakot (Firenze, Dom) sem Donatello fejlődése szempontjából, mint jelenékeny alkotást ismertetni, mert a szobor — különösen a statuiris probléma és a ruhadrekké szempontjából — egyfelől inkább visszacsúszást jelent a gotika felé, másfelől — legalább részben — valószínűleg nem is a nagy mester, hanem talán Giuliano di Giovanni da Pogghionai munkája. Nem érthetünk teljesen egyet a bronzból való híres *Dávid* értelmezésével sem. Az előbbinek szögletes könyök vonalaiban, minden antik hatás dacára is, a középkori szemlélet és a naturalizmus érvényesítését látjuk. Hiba csuszott a paduai Gattamelata értelmezésébe is. A nagyszerű alkotás egyik főjődonságát Dvofák abban látja, hogy Donatello a lovasszobrot teljesen függetlenítette a síremléktől, holott Gattamelata lovassalakja szintén sírboltozot jelképező, tojásdad alakú, magas talpazaton áll, melynek két oldalán csukott

ajlók láthatók. Ezek a tévedések mind annak tudhatók be, hogy Dvořák Donatello fejlődésének gyönyörűen és mélyen szántóan megrajzolt képét nem ellenőrizte kellően a tényekkel.

Az az észrevételünket sem hallgathatjuk el, hogy Dvořák Luca della Robbia jelentőségét ok nélkül igen leszállítja. Elismerjük, hogy a mester működése nem volt olyan alapvető fontosságú a renaissance kialakulása szempontjából, mint Donatello munkássága, de Luca oeuvreje önmagában a korai renaissance egyik legrészletesebb képviselője. Alkotásaiban a klasszikus szellem az antik emlékek utánzása nélkül, a maga tisztaságában, nemes harmóniájában érvényesül. Luca munkássága nélkül — nem is említve a Robbia-majolikák dekoratív tömegét — a quattrocento szindás kertjéből a legelragadóbb díszvirágok hiányoznának. Viszont teljesen igaz van Dvořáknak, midőn Verrocchio művészetének és általában a mester műhelyének a cinquecento előkészítése szempontjából nagy fontosságot tulajdonít. Ebből a műhelyből nőtt ki Leonardo da Vinci, akinek művészetét Dvořák a szokottnál is elmélyebb és részletesebb módon állítja elénk. Foglalkozik itt Mellernek kitűnő Leonardo-talánmányával, Szépművészeti Múzeumunk lovas szobrocskájával, melyet Leonardo művészete szempontjából ő is igen nagyra tart. Viszont Mellerrel szemben — nyilvánvalóan tévesen — azt állítja, hogy már a milánói Sforza-emlék lovasa is, mint a későbbi Trivulzio lovasa, ágakodó módon áll. Leonardo működésének tragikumával, a Mona Lisának érdekes magyarázatával végződik Dvořák élvezetes könyve.

Találhatunk benne — mint láttunk — kisebb jelentőségű gyengéket, de az egészek koncepciója, a renaissance-ének az antik és a középkor művészetéből, kultúrájából való lezármaztatása, Dvořák szellemének finomsága, kivételes tudása előtt tisztelettel kell meghajlanunk az elismerés zászlaját. Valóban, a renaissance-művészet lényege: Dvořák megvilágításában tisztábban áll előttünk. *Vbl. Ervin.*

KÖNYVEK A MODERN HOLLANDIUS ÉPÍTÉSZETRŐL. *Gerhard Jobst: Kleinwohnungsbaue in Holland. 1922. Verlag Wjth. Ernst, Berlin, 84 old. 122 képpel. — E. E. Strasser: Neuere Holländische Baukunst. Führer-Verlag, München-Gladbach. 32 oldal és 32 képpel. — J. J. P. Oud: Holländische Architektur. (Bauhausbücher.) Langen-Verlag, München. 1926. 84 oldal 39 képpel. — J. P. Mieras und F. R. Yerbury: Holländische Architektur des 20. Jahrhunderts. Wasmuth-Verlag 1926. 16 oldal, 100 képes táblával. — A. M. J. Sevenhuijsen: Nieuwe bouwkunst in Nederland. Uitgave de Waelburgh-Biaricum. 80 oldal, ebből 72 képes tábla.*

A németalföldi építészet ma vezetőszerepet játszik Európában s így nagyon is érthető, hogy

a szakirodalom terén lépten-nyomon akadunk könyvre, amely a kontinens e talán legszebb építészei virágát ismereti. A nagy termés legjavát jelenti ez öt könyv. Míg a Mieras és Yerbury, valamint a Sevenhuijsen-féle könyvek főleg illusztratív anyaguk által válnak érdekessé és értékké, addig a másik három kis terjedelmű belüli is kitűnő és sokoldalú képet nyújt. Három író, akik közül mindegyik más szempontból, más felfogásból nézi az új hollandus architektúrát. Jobst a konzervatív építőmester szemével közelíti meg ezt a radikálisan új és szinte forradalmi szellemű művészetet. Strasser a finom érzékű műértő tollával írja meg azt a fejlődési utat, amelyet ez a művészet az amsterdami börze genialis építészeinek, a ma is fiatalosan gondolkodó Berlage föllépése óta megtett. A harmadik, Oud, a mai Hollandia egyik vezető építésze könyvében foglalt első cikkében a művész szenvedélyességével tekinti át ugyanezt az utat s ezután rövid, aphoristikus pontokba foglalja a maga művészi felfogásának alapjait. A három kis írás kiegészíti egymást a bizonyos mértékig lehetővé teszi, hogy a távolból legalább is valamelyes fogalmat alkossunk arról az építészeti mozgalomról, amely ma Európa legelőrehaladottabbjának nevezhető.

Jobstnak bizonyos mesterségszerű kifogással vannak az újabb irányok ellen, amelyek minden eddigi anyagszerűséget megtagadnak és különösen az amsterdami iskola, nevezetesen de Klerk, Piet Kramer, M. de Klerk, műveiben szélsőségesen nyilatkoznak meg. Jobst a régi tradíciók követőinek ad igazat s lelkesen magasztalja a holland kormány igyekezeit, amellyel *törvényhozási eszközökkel már mintegy 20 éve igyekszik megjavítani a holland ház hígiénáját.* Innen szemléve talán a legnagyobbak Oranpré Molliet tartja, aki egész várost épített föl Rotterdam közelében egyfelől a régi hollandus szellemet fejlesztve tovább, másfelől modern lakásokat adva a kisembereknek.

Oud bizonyos történelmi magaslatról igyekszik a kérdést látni. Végig tekint az utolsó ötven éven s megjelenik előtte a nagy hírű Cuipers, az amsterdami pályaudvar és a Rijksmuseum építésze, aki mint minálunk hasonlóan Lechner Ödön, a gotika és a renaissance összeolvasztásából akart modern holland stílust teremteni. Utána következtet Berlage, aki éppúgy mint Cuipers, Viollet le Ducnek volt a tanítványa. Míg Cuipers a modern racionalizmust gotikus formákban igyekezett megvalósítani, addig Berlage az átvett formáktól igyekezett megszabadulni s akárcsak a belga van de Velde s minálunk Lechner a mai kor formanyelvén akart szólni. Semmi sem mutatná ezen igyekezetének fejlődését szebben, mint az amsterdami börze egymást követő tervet. Ezeket fokról fokról megszabadul az átvett, történelmi formáktól s eljut ahhoz a nagy

egyszerűséghez és természetességhez, amely-nél fogva — s milyen ritka jelenség ez! — életének ez a főműve ma is friss és élettelen. Cuijpers racionalizmusa aestheticum maradt, Berlagenál az valóságá lett. És korszerű-ségét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy ez a jelenség nemzetközivé vált. Különösen írja Oud: „Az építéssel célkitűzéseiben ismét nemzetközi jelentőségű kérdéssé alakult, bár az eredmények nemzetekenként különbözőek voltak.”

Azóta persze a viszonyok tovább fejlődtek, új módszerek és anyagok kerültek kezünkbe, amelyek lehetővé tették, hogy az élet kívánalmának még messzebbmenőleg legyünk eleget. Berlage ezeket a lehetőségeket követte, mikor londoni üzlet- és irodaházát fölépítette 1914-ben. S itt minden gótzöldő hajlamától megszabadulva, egészen modern akart és tudott lenni: itt minden formaszervezési lehetőségek-ből levezetett, s annak érzéki kifejezője is.

A Berlage-ot követő fiatalabb generáció, — nevezetesen az amsterdami iskola építé-szeinek furcsa szeszélyű műveiben, Oud a reakciót látja, melynek Berlage szenvedé-lyes önmegtartóztatására és puritánosságára be kellett következzie. Van der Mey amster-dami hajózási épülete (1912) sokkal közelebb áll Cuijpers stílusművészetéhez, tehát az aestheticumot kereső művészethez, mint Berlage tisztult racionalizmusához, csak éppen önmagából, s minden történelmi visszamelé-kezés nélkül, igyekszik ezt elérni. „Az építé-szel hangszlyt megint a külső megjelenésre vetik.” Oud ennek az iránynak fejlődéstörténeli jelentőségét abban látja, hogy Berlage művé-szete nem válhatott halott tradícióvá.

A legifjabb nemzedék ismét újabb utakra tért. Ennek lényege, hogy az újabb építészeti mindinkább elhagyja a forma-látszatot, s annál inkább keresi a forma-létet. A legifjabb építészgeneráció a szükségesnek, a legjobban használhatónak formai megvalósulását haj-szolja, tekintet nélkül arra, hogy a megjelenés milyen lesz. Természetesen ezt bizonyos kor-látózással kell érteni! A fiatalok a szükségséget keresik, annak legjobb megvalósítását, de itt addig dolgoznak, amíg ez a végsőökig célszerű és tökéletes forma egyáltalán tökéletes kifeje-ző formává válik, *önmagában az*: önmagában, tehát minden utólagos díszítés nélkül szép — amint pl. egy automobil-karoszeriá szép min-den ornamentum nélkül — sőt minél jobban tartózkodik az ilyenektől, annál szebb. Ritka éles fogalmazással mondja Oud: Az orna-mentum nemcsak a mű szerves összességé-nek része, hanem *önmagában is szerves egész*, nemcsak a műnek, az organizmusnak szerve, hanem maga is szervorganizmus. Excentrikus, tehát a műhöz való vonatkozásain kívül kon-centrikus, tehát csak önmagára vonatkozó értelme is van: s ezek a vonatkozások az egészhez csak külsőlegések. Ilyen logikusan éles — és fölfogásunk szerint nagyon is helyt-

álló megfontolásoknál fogva — Oud épületei nagy és hatalmas tömbök, melyeket nem a fölragasztott díszítmények tesznek utólag széppé, hanem azok arányainál fogva ön-magukban szépek és jók. Maga erről ezeket mondja könyve második részében: „A művé-szettel minden díszítés mellékes valami: belső hiányoknak külsőlegesen kiegyenlítése függelék s nem szerves rész — s az építé-szettel csak akkor szükséges, ha az építéssel saját eszközeivel való alektítás aesthetikailag nem lesz kielégítő Egy díszítménynél-küli építéssel persze az építőművészet kom-pozíció legnagyobb tisztaságát követeli meg.” Az építészeti komponálás lényegét — mint Corbusier, Oud is az arányok tiszta össz-hangjában keresi, a felületek és a tömegek minél tisztább, befejezettebb és a törvényesnek érzését keltő tökéletességében találja meg. Míg a díszítményben az „építészeti lehetet-lenség általános gyógyserum” látja, addig a feszültségek éles és tiszta kifejezésében, azoknak tökéletes egyensúlyi megoldásában pillantja meg a művészi tökélyt.

Ez a fölfogás a legélesebb ellentétben áll az amsterdamiak szeszélyes és önkényes architektúrájával. S így az Amsterdamban működött de Klerk stílusa minden tekintetben egészen ellenkezője az Oud építette Spangen és Tuschendyken városrészeknek (1920). Ott az önkényes, — szinte megmagyarázhatatlan, az érthetlenségig szeszélyes formák urál-kodnak, itt ellenben nagyvonalú monumen-talitás a vezető gondolat és valóban megvaló-sultak azok a gondolatok, melyeket Oud az írásában részletesen kifejti. Ez az, ami jólé-konyan megkülönbözteli ennek az építésznek az írásait Corbusier könyvétől. Míg a „Vers une architecture moderne” szerzője roppant világosan gondolkodik s metsző élességgel fejti ki egy mai építészet követelményeit, ellenben házal saját bevallása szerint „költemények” akarnak lenni, addig az ugyanannyira logikus észjárású Oud a gyakorlatban ugyanaz tud maradni, akinek írásában őt megismerjük.

Strasser könyvében még egy két érdekes építész személyiség művészetét világítja meg: a rendkívül szeszétremlítő R. K. Krophollert, egy Berlage-tanítványt, s Luthmann, a kaat-nyki rádióállomás monumentális gépházának tervezőjét.

Ez az öt könyv figyelmet arra, hogy merre kell fordítani a modern építésznék figyelmét. Lehet, hogy az újabb holland építé-szet sokban tökéletlen, reménytelen, de olyan művészi igyekezetnek a megnyilvánulása, amelyről jó minél többet hallani, mert rengeteg tanulságot tartalmaz boldogsáiban épügy, mint kitűnő eredményeiben. Dr. Bierbauer Virgil.

HEINRICH TESSENOW: WOHNHAUS-BAU. Dritte Auflage, Verlag Callvey, München. 1927. 92. old. 76 képpel.

Heinrich Tessenownak egészen különös a szerepe a német építészek között. Mindenekelőtt a mesterségszerűnek a harcosa. A legfőbb követelménye önmagával, mint tervezővel a természetesen a kivitelezővel szemben is, hogy a mesterség szempontjából minden kifogástalan legyen a ház. A másik főszempontja a gazdaságosság: a lehető leggazdaságosabban kell építeni, mert ma a legfontosabb az, hogy minél többet építhessenek a juthassanak a maguk házához. Mindezek alapján talán úgy látszik, hogy Tessenow nem is nevezhető építőművésznek, mert hiszen mindebben művészetről szó sincsen. De Tessenow a művészt a priorinak tekinti, olyasminek, amiről beszélni fölösleges, mert az természetes. A tervező az ő tiszta, egyszerű és mélyen felfogása szerint, az építész elgondolása pillanatában kétségkívül művész — szerinte más nem is lehet — a művész fogalmában rejlik hatalmas felelősségérzetnél fogva mást, mint művészt nem is alkothat. S ugyanaz a felelősségérzet a mesterségszerűnek is abszolút tényezője kell, hogy legyen. E világfelfogásából áradnak könyvek és házak. A könyvekben közölt rajzokat, főképpített házait mely emberi érzéséből, nagy szerzetéből, az építőtől iránt való meleg-ségből fakasztotta. Minden legapróbb részlet — pl. egy igénytelen konyha, egy a falba épített szekrény, egy mosdóasztalnak kiképzett ablakdeszka — ebből az érzéséből ered: hogyan lehet a tervező odaadó munkájával kevés pénzzel, szerény eszközökkel, jó anyaggal, jó ipari munkával mégis szépet és jót teremteni, miképpen lehet úgy építeni házat a lapos erszényű kisembernek, kis polgárnak, hogy az annak nap-nap után örömet szerez, gyermekeinek is szeretett kincse lesz még, sőt tán az unokáknak izlést és kultúráját is előbbre viszi majd. S mivel Tessenow nem elégszik meg azzal, hogy ott, ahol magának alkalmat nyílik ilyen módon alkotni és teremteni, hogy ott ezt teljes szívvel és lélekkel tegye meg; hanem ezenfelül két könyvével is propagálja a maga gondolatait, írásalval gyekszik tanítani és meggyőzni, hogy a mint lehetne házainkat minden luxus nélkül is finomná, művésziellen kedvesse tenni. E könyvek közül az építészeti elsősorban az itt ismertetett érdekli, de érdekli a laikust is, aki valaha a maga házában szeretne lakni — a vajjon kiben nem él ez a vágy? — Tessenowtól távol áll minden nagyzolás, minden fényűzést keresés: takarékos a térrel és az anyaggal, de viszont mindkettőtől a maga lelkes szeretetével kicsihozza a legszebbet és a legjobbat.

E tekintetben nagyon sokat lehet tölte tanulni. De sokszoros okulás, sok élvezetet nyújt könyvének grafikus kiállítása: azok a finom tollrajzok, amelyekkel ő maga illusztrálja írását. Tessenow a rajzoktól finom művésztének mutatkozik be, s minden kis toll-

vonása ugyanaz a szellemet érezteti, amely könyvének sajátja.

Igen tanulságos Tessenow és a svájci Corbusier fölfogását összehasonlítani.¹ Mind a ketten a modern lakóház problémáról írtak. Tessenow mindenesetre a konzervatív azellem képviselője. Minden gondolatának kiindulópontja a szerkezet, az anyag és annak helyes mesterségszerű megmunkálása. És mint aki maga is a mesterségből nőtt nagygyá, inkább a régi jól bevált szerkezetekkel dolgozik. Corbusier az ellenkező oldalról indul ki, anyagokban és szerkezetekben a legújabbat és legmodernebbet követeli, tekintet nélkül arra, hogy azok mennyire váltak be, mennyire forrottak ki a gyakorlatban. Corbusier számára csak az a fontos, hogy a lehetőség megvan, s szerinte a pillanattól kezdődőleg azt föl kell használni, s az építész kötelessége ez új lehetőségekkel élni, azokkal kell a házat megvalósítani.

A magunk részéről mindkét álláspont jelentőségét elismerjük és méltányoljuk. Viszont szükségesnek látjuk azt, hogy mindenik álláspont kihatását mérlegeljünk és innen kiindulólal itékezzünk: nevezetesen meggondoljuk azt, hogy hol kell az egyik s hol kell a másik állásponttól kiindulva cselekednünk, mint alkotó építésznek. Innen tekintve véleményünket a következőkben adjuk: a Corbusier könyvében propagált új módszerek nagyobbára költségesek, bár feltétlenül korszerűbbek mint Tessenow módszerei: fém-szerkezetű ajtók és ablakok, tükrölvegek, hátravékonyaságú falak, lapos tetők és tetőkerék stb. ma tán már megvalósíthatók, de mindenesetre drágák és, — ami igen meg-gondolandó — ezenfölül még kipuróbalatlanok, úgy hogy azok alkalmazása különösen szerényebb viszonyok között kétséges. Viszont az az építész, akinek módjában van bőse-gesebb viszonyok között építeni, ahol mind-ezen új módszerek a ma elérhető legjobb kivitelben és minőségben alkalmazhatók, használja föl ezeket, vegye rá az építéstől a legkorszerűbb építkezésre, már csak azért is, hogy e módszerek alkalmazhatósága bizonyíttassék, terjesztessék s mindáltalnosabbá válhassék. De ideologikusan és mindenáron nem szabad ezeket követelni, azért, mert látszólag „ma már így lehet építeni”, ilyen évi alapján nem lehet a századokon át kiterített régebbi szerkezeteket lomtrába tenni. Az építésznek soha nem szabad elfelejtenie azt az etikai és anyagi felelősséget, amelyet a megbízás elfogadása rá hárít — ellentétben a festővel vagy szobrászsal, akinek csak művésztivel jogban nem szabad alkotni. És így, bármennyire ellentétesek Corbusier és Tessenow, mindketten az építőművészet, a mai építőművészet nagyjelentőségű gondolkodói, s írásaik minden építésznek fontosak.

Dr. Bierbauer Virgíl.

¹ V. ö. Magyar Művészet, I. Évt. 267. old.

AZ ÚJABB OSZTRÁK ARCHAEOLOGIAI IRODALOM. A saint-germaini békeszerződés által agyonnyírbált Ausztria tudományos élete a miénkhez hasonlóan nagy válságokon esett át az elmúlt években. A „leépítés” folytán bedűlt személyzetapasztás, a zilál és nyomászó gazdasági viszonyok okozta drágulás a könyvkiadás terén, a „szandás” folytán a békebelléi jóval gyéribben csörgedező anyagi lehetőségek a kutató munkára és tudományos utazásokra megnehezítették a tudományos munkát és könyvkiadást. E hátrányok alól az osztrák archaeologia sem vonhatta ki magát a különösen 1919—24-ben kénytelen volt tevékenységét csökkenteni. Vonatkozik ez elsősorban a külföldi kutatásokra. Ephesos feltárása, melynek végzése és publikálása az osztrákok elévülhetetlen érdeme marad, pénz hiánya miatt nyolc évig szünetelt. (Az ottani ideiglenes múzeumban összegyűjtött leletek: szobrok, kisbronzok, épületdétalok, terracották stb. egyrészt a kiszárlt visszavonulás alkalmából széthordták az osztrák és német csapatok, legalább is Konstantinápolyban számos Ephesosból származó apró márványtöredéket és bronzot láttam a fronról visszaférő katonák kezében 1917—1918-ban.) Külföldi intézeteik nincsenek, hanem idegenek, főképp a németek vendégszeretét élvezik külföldi utazásaik és tanulmányaik alkalmával. Az athéni intézet ugyan áll, de annak vezetőjén, jelenleg az osztrák főkonzul tisztét betöltő Ottó Walteren kívül nincs lenn osztrák tudós.

Bizonyos javulás állott be az osztrák archaeologia külföldi tudományos tevékenységében tavaly, amikor a németek s az Amerikában élő osztrákok és németek gyűjtés folytán 20.000 dollárt adtak össze és bocsátották az osztrák régészek rendelkezésére, hogy az összegből úrra indítsák meg az ephesosi kutatásokat. Itt már tavaly J. Kell vezetésével újból megjelent az osztrák ásató expedíció s teljes erővel megindult Ephesos feltárásának további munkája, amely máris szép eredményeket hozott, melyeknek közrététele most van folyamatban. E mellett szívesen fogadják el az osztrák archaeologusok idegen országok meghívását is, ha tér kínálkozik régészeti tudásuk érvényesítésére. Így a szerbek meghívására újabban Szerbia belsejében dolgoznak s munkájuk eredménye máris egy érdekes régi ökerészény V—VI. századból származó bazilika feltárása volt. Így tehát, bár lassan, de fokozatosan visszaserzti elvesztett működési területeit az osztrák archaeologia, mely eredményhez nem kormányának bőkezűsége, hanem vérokonalmak és idegenben élő polgárainak tudományseretete és áldozatkészsége segítette.

Sokkal vizgataltóbb a kép, ha az osztrák archaeologia belföldi tevékenységének tükrebe állítjuk. A külföldi elszigeteltség kényszerű esztendeit az archaeologia belföldi emlékeinek

minél fűzetesebb feldolgozására fordították. Ebben a munkában epógy, mint a külföldi kutatásokban a vezetőszerp az Osztrák Archaeologiai Intézetnek jut, melynek székhelye Bécs és amely már 1998 óta vezet és irányító szerve az osztrák archaeológiának. Az Intézet, mely négy év előtt költözött át Türkenstrasse-íothonából a Liebiggasse 5. szám alatti palota harmadik emeletére, egyfelől folyóíratával, a közel negyedszázados „Österreichische Jahreshefte”-vel, másfelől kiadványaitval a hasonló munkát kifejtő európai intézetek között a legérdemesebbek egyike.

Az Intézet új kiadványai közül elsősorban négy új kalauzúra hívjuk föl a figyelmet. Megjelenték sorrendjében haladva, az elsőnek R. Egger a szerzője, a címe pedig: „Führer durch die Antikensammlung des Landesmuseums in Klagenfurt” (Wien, 1921), a másodiknak W. Kubitschek és S. Frankfurter a szerzői, a címe pedig: „Führer durch Carnuntum” (Wien, 1923), mely immár a 6. kiadásban került az olvasóközönség elé, a harmadikat ísmét R. Egger professor írta „Teurnia. Die römischen und frühchristlichen Altortümer Oberkärntens” címmel. Első kiadása 1924-ben, második kiadása 1926-ban jelent meg; a negyedik kalauz szerzője M. Abramic, címe: „Poetovio. Führer durch die Denkmäler der römischen Stadt” (Wien, 1926). Az elsőben Egger megkísérelt először is a római provinciának, Noricumnak történetét, gazdasági és kultúrviszonyait összefoglalni s aztán adja a klagenfurti múzeum gondosan és áttekinthető szerkesztett katalógusát, a másodikban a mai Deutsch-Allenburg helyén fekvő, nagylelőőségű római város és légtőrbőrhelyről, Carnuntumról kapunk összefoglaló történelmi képet, hogy aztán a csinos és különösen rendezett múzeum gazdag anyagán kalauzoljanak végig bennünket a szerzők. A harmadikban a Dráva-folyó mellett fekvő Spittalról pár km-nyire nyugatra elterülő római városnak, Teurnianak emlékeit ismerjük meg R. Egger leírásában, közbírtik a mellán híres V. századi bazilika romjait és kiváló állapotban fennmaradt híres mozaikpadlóit, valamint a templom előcsarnokában berendezett kis helyi múzeum értékes leletanyagát. A negyedikben Poetovionak (Pettau), ennek a fontos római városnak történetéről, épületmaradványairól, a híres Pranger-ről (a carnuntumi „Pogány kapu” mellett a leghatalmasabb pannóniai római kori síremlék), a különösen berendezett, értékes régészeti leletekkel kiváló múzeumról és két Mithras-templom emlékeiről ad Abramic jól összefogott, alapos tudással megírt áttekinthet. Mind a négy „Kalauz” a legjobb békebeli szintet képviseli kiállításban és tartalomban egyaránt. (Vajon mikor írhatunk egy vidéki magyar múzeum hasonló erényekkel ékes kalauzáról e helyen?)

Az Osztrák Archaeologiai Intézet egyik kiadványai között megemlítjük a „Sonderschriften“ X. köteteként megjelent könyvét Arnold Schobernek, melynek címe: „Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien.“ (Wien, 1925.) Ebben a művében a Noricum és Pannonia területén feltalálható és különböző gyűjteményekben őrzött provinciális síremlékekről szóló alapos tanulmányait foglalja össze a szerző. Célja a különböző típusú síremlékek időbeli meghatározása a formai felépítés és képes díszítés alapján, a felírás lehető mellőzésével. A könyv legfontosabb fejezete: a síremlékek osztályozásáról szóló, melyben a felosztást küllő formák: tektonikus felépítés, tagozódás szerint teszi meg; továbbá a síremlékek alakjáról és képes díszéről szóló, a formák és díszítő motívumok származását s a típus történeti és stíluskritikai összefoglalást tartalmazó fejezetek. A minden ízében gondos tanulmányokat tükröző mű leglényegesebb hibája és hiánya a magyar nyelven megjelent hasonló tárgyú munkálatokra való hivatkozásnak, azok említésének teljes mellőzése. Alig akad mű, melyre e körből hivatkoznék s ez a hivatkozás is alig több a szerző és műve megemlézésénél. Így a külföld előtt Schober parádézhat az áltörtérdemidús jelmezében, mindenestre ferde fogalmakat ébreszt-heive olvasóiban a magyar régészek munká-járól és tevékenységéről, akik íme, ily fontos leletanyaguk „első” „alapos” feldolgozását is idegen nemzetiségű tudósoknak engedik át.

Ugyanezen kiadványsorozat XI. köteteként W. Kubitschek munkája jelent meg: „Römerfunde von Eisenstadt“ (Wien, 1926.), melyben *Kismarton nagyra értékes, a római település sok homályos részleteiből bevilágító erővel bíró leleteit ismerteti sok kép kíséretében.*

Rudolf Egger nagy felütést keltő könyve salona (Spalato) kutatásairól az osztrák archaeologia egyik legfényesebb diadala volt az utóbbi években. A könyv (Forschungen in Salona. II. Band: Der alchristliche Friedhof Manastirina. Nach dem Materiale Franz Bulić bearbeitet von R. Egger; Wien, 1926.) a korai óskeresztény temető egész történetével megismerteti bennünket a rétegeként egymás fölé épült különböző emlékek maradványainak pontos elemzésével, melyekben Egger oly biztos ítélettel tájékozik s oly biztos logikával tájékoztat, mintha nyitott könyv feküdnék előtte. Szakember sokat tanulhat e műből, érdeklődő laikus pedig igaz gyönyörűséget lelhet ebben a szemé előtti fel-tárul, valószínűleg forráskritikai pontossággal végrehajtott archaeologiai munkában.

E kiadványok mellett az intézet folyó-iratát, az „Österreichische Jahreshfte“-t is gondosan szerkeszti az intézet igazgatója Dr. Emil Reisch, az archaeologia professzora a bécsi egyetemen. Legutóbb 1924-ben jelent

meg az egyesített XXI—XXII. kötet, melynek tartalmát az alábbiakban ismertetem, meg-jegyezvén, hogy az ú. n. „Beiblatt“-ban (a Jahresheftenek főleg leleteket tartalmazó melléklapja) levő cikkek közül csak a leg-fontosabbakat említem.

R. Heberdey az Athéna Niké-templom balustrádjára rekonstrukciónak új elrendezését mutatja be, melyet P. Kabbadiasszal, az athéni Akropolisz-Múzeum igazgatójával együtt állított fel e múzeum nagytermében. A relief-lapok síkját gipszből készítették el s ebben helyezték el az egyes márványreliefek meg-levő darabjait. Az új rekonstrukció az eddigieket minden tekintetben felülmúlja. H. Schrader az aeginai nyugati oromcsoport újabb elren-dezését kíséri meg, melyhez az alapot az orom-csoport szobor-plinthusainak az orom-geison-nal való elhelyezésének ma is megállapítható nyomaiban keresi és találja meg. Új felállítá-sa Furtwänglerével szemben eggyel kevesebb alakot foglal magában és az alakok elren-dezése egységesebb képet, központosított cselekményt nyújt.

Hekler Antal: „Studien zur römischen Porträtkunst“ című tanulmányában a római portrai-k ismeretlen személyiségeket ábrázoló nagytömegéből emel ki néhányat, melyeket az antik emléktanyag más, pontosan megállapított személyeket ábrázoló portrai-ival való össze-hasonlítás és gondos stíluselmzés után, történeti szereplésüknek és külső habitusuknak korabeli írónakí feltehető leírásai kapcsán lát el biztosan megállapított hivatali funkció-náriusok nevével. Így jut pld. Hadrianus császár kedvencének és bizalmasának, Aelius Verusnak portrai-ához, melyeket taldó meghatározások-kal emel ki az antik portrai-k tömegéből. Hekler szerint a római portrai-k historial értékelésének legfontosabb jegyei a hajviselet-ben, a technikai megmunkálásban, a buste-formákban és az időnkint meghatározható módon változó stílusztikai sajátosságokban találjuk. A cikkből különösen a mellkép-formék technikai felépítésére és az egyes korszakokat jellemző hajviseletekre találunk igen értékes megállapításokat.

C. Praschniker az Ares Ludovisi eddig ismert három példányá mellé megtalálta a negye-diket 1916-ban az osztrák Balkán-expedició alkalmával a középalbániai Ardenica kolostor épületébe befalazva, ahová a szobor a tizenöt kilométerre fekvő és ókori emlékeiről nevezetes Apolloniából kerülhetett. A. Schober bécsi magánygyűjteményekben őrzött két kis márványtorzóról mutatja ki, hogy azok Phi-diasznak az elisi Aphrodite-szentélyben felállított Aphrodite Urániát és Aphrodite Pandemost ábrázoló kultuszszobrait után készült máso-latok.

J. Zingerle a bécsi Arsenal építése alkalmával 1891-ben talált reliefről ír, mely Herakles és Kyknos harcát ábrázolja s valószínűleg

egy vindobonai római síremlék díszült szolgált. Megállapítja a reliefen látható ábrázolásnak az antik emlékényeg hasonló tárgyú képeivel való tipológiai összefüggését (főleg vázáképekkel és reliefszekkel való egybevetés útján) s azután a relief keletkezésének időpontját a Kr. u. III. században. *J. Keil* Ephesos topográfiajához és történetéhez szolgált adatokat, melyek főképp az ősi Ion város fekvésére és kiterjedésére vonatkoznak.

A Beilblatban *C. Praschniker* „Muzakhia és Malakstra” címmel a háború alatt 1916-ban Középalbániába küldött tudományos expedíció régészeti eredményeit foglalja össze, amelyeknek eredménye egész sereg romváros meghatározása s nagyszámú kőemléknek a tudomány számára való megmentése volt. *K. Pick* és *W. Schmid* a dícsően szomorú emlékü Isonzo-front néhány koratörténelmi időkből való erődítéshelyéről számolnak be, *O. Walter* érdekes smyrnai emlékeket ismertet. *R. Egger* pedig Velenében végzett, főleg ókereszténytárgyú studiumainak néhány jelentős eredményét mutatja be. *F. Wiesinger* a felsőausztriai Wels városának római provinciális erődvárását, Ovilavát ismerteti bő topográfiai, régészeti és érmészeti adalékokat tartalmazó tanulmányában. *Oroszlán Zoltán*.

Collections de Reproductions Photographiques d'Œuvres d'Art. A Népszövetség keretében működő Szellemi Együttműködés Nemzetközi Intézete „Cahiers des relations artistiques” c. kiadványsorozatának II. füzeteként Párisban, a I. évben jelentette meg ezt az összeállítást. A műemlékek és művészeti alkotások után készült fényképek nagyobb gyűjteményeiről kíván ezzel áttekintést nyújtani, felolvasó egyszerűsége az ilyenemű felvételeket készítő cégek és vállalatok jegyzékét is. Az összeállításban a világnak csaknem valamennyi kultúrájára szerepel. A betűrendben következő országnevek alatt az ugyanazon állomhoz tartozó városok ismét abc-rendben sorakoznak. Az egyes városokon belül a gyűjtemények sorrendje a következő: 1. nyilvános intézmények, úgymint könyvtárak, levéltárak, egyetemek és más tanintézetek, múzeumok és más művészeti gyűjtemények tulajdonában lévő művészeti és művészettörténelmi fényképgyűjtemények; 2. magánosok tulajdonában lévő iyen tárgyú fényképgyűjtemények; 3. fényképezőcégek és kiadók tulajdonában lévő ilyen tárgyú anyag. Az ezekre vonatkozólag közrebecsült adatok nagyjában a következők: a lemezek, levonatok és diapozitívek hozzávetőleges száma; a tárgykörök általános megjelölése (pl. az illető múzeum anyagáról készült fölvételek, az illető ország építészeti, szobrászati és festészeti emlékeinek, vagy archaeológiai emlékeknek fényképi stb.); a katalógizálásban követelt módszerek (pl. művészek neve,

országnevek, vagy korok szerint); a lemezek méretei, esetleg a rendelhető levonatok ára is; a fényképgyűjtemények látogatási ideje; a reprodukálási jog tulajdonosa.

Nem szűkséges bővebb magyarázat annak megállapításához, hogy az ilyen összefoglaló kimutatás igen nagy szolgálatot tehetne mindazoknak, akik a képzőművészetekkel behatóbban foglalkoznak. Sajnos, az itt szóbanforgó összeállításnak ez az első kiadása még távolról sem felel meg a maga elé tűzött célnak. Kimerítő rendszeresség helyett hiányosság és ötletszerűség már az első átlapozásnál is szembeszökik. Míg pl. a francia-, angol- és spanyolországi s az észak-amerikai gyűjtemények és cégek jegyzékét kielégítő mértékben közelítik meg a teljességet, Németország, Ausztria és Magyarország, valamint Olaszország művészettörténelmi fényképgyűjteményeinek ismertetése aránytalanul gyenge és fogyatékos.

„Budapest” címszó alatt csak a Műemlékek Orsz. Bizottságának, az Iparművészeti, Szépművészeti és Ernst Múzeumnak fényképanyagát találjuk felsorolva. Egyebek között hiányzik tehát a Nemzeti Múzeum régi-ségtárának és néprajzi tárának s a Pázmány Péter-Tudományegyetem művészettörténelmi és archaeológiai szeminariumának fénykép- és diapozitív-anya. Hiányzik a vallás és közoktatásügyi minisztériumnak és az Erdélyi-féle Uránia-cégnek gazdag diapozitív gyűjteménye. Hiányzik a műemlékek és művészeti alkotások fényképezésével foglalkozó cégek felsorolása (Weinwurm, Könyves Kálmán r. t., Balogh R., Pécsi József, Révész és Ehrlich stb.) Az összeállítás szerint vidéki múzeumaink közül csak a szegedi Városi Múzeumnak lenne fényképanyaga. Látna, hogy a füzet Budapesten csak négy fényképgyűjteményt ismer, míg ellenben Bukarestben öt ilyen gyűjteményt és három, művészeti alkotások fényképezésével foglalkozó céget sorol fel, bizonyos kéteyelnek merílnék fel ez objektívítással szemben. Vagy miért szerepel a különben is egészen hasznavehetetlen tárgymutatóban román, cseh és szlovén művészet, ha a magyar művészet ugyanott hiányzik?

Szinte csodálatos képet mutat az ausztriai anyag ismertetése. Itt is csak egyetlen egy vidéki gyűjtemény szerepel: állománya: 36 lemez! Ezzel szemben a gráci és innsbrucki egyetemek művészettörténelmi szeminariumainak s a gráci, linzi, salzburgi, innsbrucki stb. múzeumoknak tekintélyes fényképanyaga egészen hiányzik. „Vienne” címszó alól hiányzik az Osierr. Bundeslichtbildstelle és Bundesdenkmalamt, valamint a Reiffenstein, Frankenstein stb. cégek több ezerre menő, elsőrangú művészettörténelmi fényképanyagának még csak említése is.

Zágráb teljesen hiányzik.

A mondottak után nem lehet csodálkozni, hogy ez az összeállítás helyenként a másik végletbe csap át a egyáltalában nem és tárgy körbe vágó gyűjteményeket is megemlíti (pl. a liszaboni tengerészeti múzeumot, „188 clichés d'après suiets d'océanographie, poissons et pécheries!”) Ez igazán nem képről mindazért a rengeteg hasznos adatért, aminek csakugyan itt lett volna a helye, de ami sajnálatos módon kimaradt. Ezek a hiányok és tévedések olyan súlyosak természetűek, hogy a bevezető sorok által előre jelzett javított kiadások elé aligha tekinthetünk valami nagy bizalommal.

POLYÓIRATSZEMLE. A „The Burlington Magazine” 1926-os évfolyamában a következő fontosabb cikkek jelentek meg:

Januári szám:

The last of the Rajput court painters. (Consistence M. Villiers-Stuart.) Indiában, Kangra és Oster vidékén még él a nemzeti művészet, mely régióta fogva, nyugati hatások nélkül fejlődik. Egy utolsó Rajput udvari festő, Huzari, kinek néhány Radha és Kriszna életéből vett jeleneteket ábrázoló képét a folyóirat az alkalommal publikálja. Huzarínól függetlenül Lidatpur környékén is él még a nemzeti irány a népiéletből vett jelenetek ábrázolásában.

A Giorgione-problem. (Sir Herbert Cook.) 1924-ben került a richmondii Doughty House-ba egy kép, mely G. Borgherinót és tanítóját ábrázolja; a kép a Borgherini-család birtokában volt, és a család tradíciójára Giorgionénak tulajdonította. Közeli rokonságot mutat a Pittiben lévő „Három életkorral” a Hampton Court-beli „Concert”-tel; feltételezni egy kéztől való mind a három kép. A Giorgione-tradíciók áldatásaija Vasari, ki a Giorgione-életírásában leírja a képet. Ki lehet a mester? Lotto, Cariani, Giorgione vagy követők? Nem tudjuk, a probléma fel van vetve.

Februári szám:

A tondo from Perugino's atelier. (Roger Fry.) Mr. A. Allinson birtokában van egy Madonna-tondo, melynek látására első percielő kezdve Peruginóra gondolunk. A Madonna alakja azonban teljesen egyezik Peruginónak Liffizi-beli Madonnájával, Jézus pedig a perugiai képsár gyermekével. Tehát a tondo Perugino ateliérében készült is olyan tanítvány műve, ki a mester különböző kompozícióiból vett át egyes motívumokat.

Quater version of the Danse by Tizian. (Deslav Baron von Hadeln.) Tizian Dansejének eddig egy replikáját ismertük; most került elő egy angol magánygyűjteményben az ötödik példány. Ez a nápolyi képhez két közel, így 1545-50 köré tehető, a többi változatok (Madrid, Szt. Pétervár, Bécs) már realizitásukban az új és a nápolyi példány klasszikus fel fogásával szemben.

Reynolds and Rembrandt: two pictures at Hertford House. (Phillip Hendy.) Rembrandt hatása Reynolds szépségére általánosan ismert, de pozitív tényekkel nem volt bizonyítható. Most a Wallace-gyűjteményben (Hertford House) egymás mellett függ Reynolds „Strawberry Girl”-je és Rembrandt „Fiatal lány medallionnal” c. képe a most láthatjuk, hogy Reynolds honnan vette a nála oly szokatlan meleg tónus és ósztinte kedvességét.

Massaccio and the Antique. (Jacques Messin.) Az antik művészetnek Massaccióra való hatását nem szokták említeni. A Brancacci-kápolna „Küszetés”-ének Evája a Medici Venus kéztárándat utánozza; köztévöl tehető a pisai szászék Prudentája, a Pisánok köréből. Az antik hatás Massaccióndi

még az architektónikus és az ornamentikai formákban is mutatkozik, mégpedig a toscenai proto-renaissance pisai és firenzei emlékein keresztül, a korábbiak közül főleg Brunelleschin őt (St. Maria Novella Szentháromság).

Márciusi szám:

Some paintings and drawings by Tintoretto. (Deslav Baron von Hadeln.) Újjában tűnt fel Londonban M. Rothschild gyűjteményében egy Tintoretto-kép, Madonna a dondórol, tondo formában; a tondo Velencében nagyon ritka a kép 1560-as dátummal sorolható Tintoretto oeuvrejébe. Az oxfordi Christ Church Collegeben lévő Szt. Lőrinc martírjuma a szerző szerint szintén Tintoretto kezébe. Van Lucernben Böhlernél egy rajz, mely a madridi Helléna elrablása egyik alakjához illik, de a motívum az oxfordi képen is fel van használva. A kép a 70-es években készült, de az bizonytalan, hogy lehet-e azonosítani a Ridolfi által említett olárral, mely a velencei S. Francesco della Vignatezium szobrára készült. A bécsi „Krisztus ostromozása” is késői Tintoretto és bizonyítja Borghini híradásának helyességét, mely szerint Tintoretto késői éveiben Giovanni de Bologna műveit tanulmányozta. A bécsi képen Krisztus Dolognának egy berlini terracotta-reliefjére megy vissza. Két új Tintoretto-rajzot is publikál a szerző. Az egyik a Scuola di San Rocco „Keresztrefeszítés”-ének egy hőbérjához készült. (Bellingham-Smith gyűjtemény), a másik a velencei Pax tibi Marce-hez készült (Lucerna, L. Böhlér).

Portraits by Rogier van der Weyden. (Sir Charles Holmea.) A Würzburgból Hon. Andrew W. Mellonhoz került Rogier — női arckép (repr. Magyar Művészet az évi 6. sz. 315 old.) és a londoni National Gallery-beli női arckép összehasonlításánál érdekes tanulságokat vonhatunk le. A volt würtzli portrait nagyobb kiváltságot, rajzban, plaszticitásban és finomságban jóval felülmúlja a londonit. Ennek a magyarázata az lehet, hogy — tekintve azt, hogy mindkét 1455 körül készült — a londoni portrait műhelymunka, mely a mester átvizsgálásának nyomát is magán viseli.

The „Fracastoro” portray in the Mond-Collection. (Georg Gronau.) Vasari szerint hárman festették meg Fracastoro portrait-ját; Tizian, Caroto és Francesco Torbido. A Mond-gyűjtemény egy férfiportrait-ját Richter a Torbido által készített Fracastoro-portrait-nak tartja. Torbidoéban három hiteles portrait-ja azonban, a müncheni, nápolyi és milánói portrait-k nem állnak oly közel a Mond-gyűjtemény képhez, mint Tiziannak Tommaso Mosti portrait-ja Firenzében. Közös a beállítás, a finom rajz és a színek kiválasztása. Eszerint a szerző a Mond-gyűjtemény képet egy 1820-25 között készült Tizian-eredetinek hiszi.

Áprilisi szám:

A relief by Agostino di Duccio. (Eric MacLagan.) AVictoria and Albert Museum megszerzte Agostino di Duccionak egy márványreliefjét, mely a Madonnát ábrázolja Jézussal és angyalokkal. A berlini múzeum birtokában van ennek a reliefnek egy korabeli stucco-másolata, melyet mindenki már régen A di Duccionak ismert. A márványrelief Duccio eddig ismert Madonna-reliefjei közt a legkorábbi; Poimner 1442-46-ra datálja, a szerző néhány évvel későbbre.

A Jan van Eyck-problem. (August E. Mayer.) Minden van Eyck-kutató elismerte a turini és philadelphiai Szt. Ferenc stigmalizációját ábrázoló képek hitelességét, mert tudjuk, hogy Anselmo Adames hét ilyen képet festetett Jan van Eyckkel leányai számára. Mayer igyekszik kimutatni, hogy a philadelphiai példány az eredeti, a turini pedig ennek egy generációval később készült fessőbb másolata.

A picture by Nicolo de Barbari in Venice. (André de Hevesy.) A velencei Barberini-gyűjteményben van Dürernek „Jézus és az írástudók” c. képe.

Ennek a hatása látszik a Mucenigo-palota egy szignált Nicolo de Barbari képe, mely Krisztust és a házasságtörő nőt ábrázolja. Nicolo de Barbari, Dürer barátjának és mesterének, Jacopo de Barbari-nak fivére volt.

Májusi szám:

A portrait of Joerg Fugger ascribed to Giovanni Bellini. (August L. Mayer.) A Fugger-család hírtökéből került egy minchseni magángyűjteménybe Joerg Fugger portrája, amelyet a szerző Giovanni Bellini portrának tart, egyrészt a kép kitűnő kvalitásával miatt, másrészt azért, mert mikor Joerg Fugger Velencében járt, a képet más nem festhette.

Júniusi szám:

Some unpublished Flemish pictures in the Hermitage. (A. Papp.) A cikk Szovjet-Oroszország művészeti kincseivel foglalkozik. A Friedländer által a budapesti P. Christus Madonna egy repükájának tartott Madonnát a szerző stílusjegyekből kiindulva XVII. század másolatának tartja. Egy másik kis Madonna tálképben van G. David körébe utal, lehet, hogy Isenbrandt. Van egy kis tájképes Madonna ugyanott, mely Isenbrandt és Patinier hatását mutatja. Még egy Madonna a „Női felalakok mester”-nek tipikus alkotása.

Júliusi szám:

Newly discovered works by Donatello. (W. v. Bode.) Egy firenzei műkereskedő birokában van felalakos, márványi Pielá-kefief labernakulumszerű keretben; ez Donatello kezeműve az 1436-40 évek-ből, a labernakulum formái és a magas relief tanúsága szerint. A híres Marselli-címerrel rokon Amerikában lévő 210 m magas pietra sarenából készült másik címer, a Minerbeni-családé; a pajzsban azonban, mely a Marzocco mészáros társa s a pajzsot pontja tartja. Bode szerint ez a címer is Donatello kezeműve, kevéssel páduai útja előtről.

Two drawings by Guardì in the Dresden print-room. (L. Fröhlich-Bumc.) Van a drezdai metszetgyűjteményben egy rajt, mely a velencei dogánát ábrázolja, a másik oldalán Krisztus ostromozásával. Mindkét Guardì eredeti rajza, habár az elsőben Canaletto egy kompozícióját követi; a másodikban — *Gombosi György* 1926. IX. 24. kett. a Burlington Magazine-hoz írvetett levele szerint — Antonio Pellegrini egy elvészett munkáját követi, melynek egy variációját a budapesti Szépművészeti Múzeum bírja.

A byzantine ivory panel for South-Kensington. (M. H. Longhurst.) A Victoria and Albert Museum nemrég megszerzett egy bizánci éldöntéscsontreliefet, melynek tárgya az Iliósis ötlet; ez a tárgy eddig ismeretlen a bizánci szobrászatban. A kompozíció a torcellói kathedrális mozaikjával rokon és a XI. század végére tehető.

Augusztusi szám:

Tobit and his wife by Rembrandt and G. Dou. (Sir Charles Holmes.) Nemrég került a National Gallery-ba egy „Tóbiás és felesége” c. kép, mely Dou neve alatt szerepelt. A kép figurális része azonban oly kitűnő kvalitással, hogy nem Dou, de Rembrandt kezét is ismerhetjük fel benne. Tóbiás-hoz analógiákat említhetünk a mester oeuvrejéből a turini Aivó őreget és a Stroganoff-gyűjtemény Jeremiását. A kép 1628-31. évekre utal. Még Rembrandt életében, 1658 előtt Leeuw metszette a képet s ezen a metszeten Rembrandt mint inventor szerepel. A háttér és a részletek aprólékos, pontos megfestése Dou kezeműve, ki már tanulóéveinek vége felé lehetett. Tehát Rembrandt és Dou együttműködésének egy érdekes példájával állunk szemben.

Leonardo's Madonna with the yarn winder. (Emil Möller.) Buccleuch herceg birokában van egy Madonna orsóval, melyben a szerző Leonardo eredeti képre ismer. A kép megegyezik Nuvolaria leírásával arról a képről, amelyet ő a francia király

megbízásából egy bizonyos Robertnek festett. Van egy másolat is lord Batterson birokában, melyben a tájkép van különbözően jó állapotban. A Madonna felsőrésztéhez készült eredeti rajz van Windsorban. Az évszám 1604-5 lehet.

The destruction of the Sphinx. (J. Meier-Graefe.) Mikor a szerző legutóbb Egyiptomban járt, munkások ezzel nyilatkoztak dílványokban az időden, gigantikus mialkotás körül: a Sphinx restaurál-ták, mert a nyaka már nem látszott elbírni a kolosszális felet. A restaurálás eredménye, hogy a hajszálét végétől az egész nyakat cementtel sülthették ki s a művészati hatás ezzel nagyon szenedett. Azonkívül a Sphinx ismét, mely melleg homokkal volt fedve, kistáskák a felszínre jutott az erősen megrongált, nem javítható testi s ez is csak káros a benyomás számára. A Sphinx most környezetétől izolálva egy hatalmas üregben fekszik. A hiba ott volt, hogy — ha már restaurálás szük-séges — nem vontak a munkálatokba szakudósok-ka és művészeket, pl. Aristide Maillott, s így a társak hatalmas emlékének csak ártalmára voltak.

Szeptemberi szám:

An unknown Tintoretto. (August L. Mayer.) Firenzei magángyűjteményben van egy Léda, mely az Uffizi-beli Tintoretto Lédának hasonló fogalma-zásos. A kép eredeti Tintoretto, az Uffizibelihi ábrázolásban jóval magasabb fokozat áll és az 1650-60. évekre datálható.

Watteau and Rubens. (Philip Hendy.) XIV. Lajos utolsó éveitől kezdve a francia festészetre Rubens-nek nagy hatása volt. Érdekes megfigyelni, hogy Watteau hogyan vessé át egyes motívumokat Rubens-től: *Les charmes de la vie*-ben (Wallace-Coll.) a gitározó férfi és a kutyja Rubensnek Medici Mária koronázásából van véve. *The Surprise*-ben (Buck-ingham Palace) pedig Rubens Kirmessének két alakját látjuk viszont.

The centenary of Carpeaux. (D. S. MacColl.) Valenciennes rövid időn belül két nagy embert adott a művészetnek: Watteau-t és Carpeaux-t. Ez utóbbival foglalkozik a szerző, közelego cen-tenáriuma alkalmából. Carpeaux-nak a nagy ro-manikus szobrász. Rade volt a mestere; a fiatal művész nehez küzdelmek árán jutott el odáig, hogy 28 éves korában Hector és Astyanax c. művével a Prix de Rome-ot megnyerte. Római tartózkodása alatt művészetet kettős irányt vett; az egyik a realiztikus, népies cena. „Nápolyi hatással”, a másik a stíliet dantei tragikummal telt naturalisz-tikus irány; „Ugolino”. A Tanc és a Tullerák Flór-riában mintha Clodion életörömtől szabadulnak alakjai élének tovább; caupa mozgás, caupa kacagó élet, mely a kereteket átörni látszik, de hiányzik a tektonikus érzék s a biztos tömegelosztás. Kitűnő jellemző erővel telt portrai-szobrászat; Gerome, Mrs. Turner, M. de la Valette pl. Houdon örökebe kép. Rodin is nagy csodálóját volt Carpeaux-nak. „Penseur”-jére az „Ugolino” nagy hatással volt. Időnek előtte, 1878-ban halt meg.

Októberi szám:

A predella by Pesellino. (R. Henniker-Heaton.) 1850-ben három Pesellino predella-képet említenek a római Doria-gyűjteményben, melyek Sat. Sylve-ster legendáját ábrázolják. Ma azonban csak kettő van ott. Minden jel arra vall, hogy a harmadik predella az, amelyik ma a worcesteri múzeumban van s amely valami után elkerült a Doria-gyűj-te-ményből. A kép 1845-49-re datálható és Fra Ange-lico és Fra Filippo Lippi hatása látható rajta. A három predella egyült, egy eddig ismeretlen oltrák predelláját ábrázolva.

Two Italian primitives in Moscow. (Vera An-derjell.) A moszkvai múzeumban van két Sthshekin-gyűjteményből szocializált olasz kép. Krisztus kí-gyúvolása és ostromozása, melyek Olaszországból származtak. A képek az olasz ikonografiai elemek

mellett különben technikában bízdnci hatást mutatnak. Tehát egy italo-byzanci festő műve a ducento első negyedéből. Ennek az iskolának főalakja Giunta Pisano, a két moszkvai kép formában és színben megegyezik Pisano híreljes műveivel, pl. a S. Maria degli Angeli Keresztrefeszítésével. Lehet, hogy a kép ahhoz a Passio-sorozatához tartozott, melyet Frate Elia rendezt 1256-ban a amely az Assisi S. Francescóban látható a XVII. század elejéig a azután leestél és darabokra tört.

Novemberi szám:

An unknown Tizian-portrait. (Detlev Baron v. Hadeln.) A berlini Van Diemen Gall. egy álló férfi-portrait-ját eddig Andrea Schiavone művének tartották; a kép tisztításánál Tizian kvallidásai tűntek elő a hiteles szignatúrával együtt: késői munkája a hatvanas évekből.

Decembéri szám:

Robert Campin or Rogier v. der Weyden? (G. Hulin de Loo.) Mester és tanítvány viszonyát együttműködésük idején mindég nehéz megismerni. Így van ez R. Campin és R. van der Weydennél is. Múlt évben került a londoni műkereskedő-piacra egy ismeretlen férfi mellképe, mely egy dypichonnak része lehetett. A kép R. Campin londoni portraittal közeli rokonságot mutat, de viszont megegyezik Rogier korai portraittal is. (Escorial-beli Keresztrefeszítés Nicolaemas; Bécs, Keresztrefeszítés donoara) a különösen az intenzív pszichológiai kifejezés jellemző rá. Minden jel arra vall, hogy itt Rogier egy ifjúkori arcképével állunk szemben 1432-44 közt, amely időben még erősen függő mesterétől.

Some drawings by Canaletto. (Detlev Baron v. Hadeln.) A szerző egyenéhány igen érdekes, eddig ismeretlen Canaletto-rizott mutat be. Mind velencei látképek, némelyek az első impressziót örökítik meg (Oxford, Berlin, Firenze magánygyűjt.), mások pedig az első fogalmazási követő pontos rajzok (Darmstadt). Az egyetlen hiteles Canaletto figurális rajz S. Robert Will bírtokában van, mindkét oldalán egy-egy álló alakot ábrázol.

Manet as a portrait painter. (Paul Jamot.) Sok idő telt el azóta, amióta az egész francia sajtó Manet ellen foglalt állást s a meg nem értők tömege között két ember, Baudelaire és Zola, vetőkét őt védelmébe. Két arckép: Zola arcképe és a „Femme au perroquet” (Newyork. Metropolitan M.) Manet-í mint kiváló arcképfestő mutatja be. Zola írása azelőtt írt, az asszál iratokkal, a fal képekkel tele; az ímli környezet az író morális és pszichológiai életének jellemzésül szolgál, s egyben izlése elrendezésével festői érzékekkel bír. A részletek azonban nem nyomják el a főalakot, a sópadi, mesterien jellemzett arc uralodik a képen s a kezek mindegyike egy-egy pszichológiai jellemkép. Manet e portraittal hatása alatt készült Degas Duranty-és Cézanne Geffroy-portraittal. A „Femme au perroquet”-ban, Manet állandó modellje, Victorine Meunier, végtelen különös és feszősen lép előnk. Néhány évvel később Renoir e képtől megillette festette meg Mme Malire arcképet, de Manet egyszerű nagyságot számos részlettel tompítja.

Dr. Oberschall Magda.

KIÁLLÍTÁSOK.

Október 9-én nyílt meg a Nemzeti Szalonnak *Borszéký Frigyes, Kóvér Gyula és Senyei József* festőművészek műveiből rendezett LVII. csoportkiállítás:

október 22-én az Orsz. M. Szépművészeti Múzeumnak *Zichy Mihály* születésének 100-ik évfordulójára a művészek a múzeum tulajdonában levő grafikai műveiből rendezett kiállítás:

ugyanaznap a *Tiroli* reprezentatív képzőművészeti kiállítás a Nemzeti Szalonban;

a következő napon, 23-án az Ernst-múzeumnak *Paragó Géza, Orsós Ferenc, Tihanyi J. Lajos, Vass Elemér* festőművészek és *Eseő Erzsébet* szobrászművész műveiből rendezett XCIII. csoportkiállítás és

október 29-én nyílt meg az Orsz. M. Képzőművészeti Társulatnak Őszi kiállítása, ennek keretében *Bosznay István* festőművész-tanár, *Burghardt Rezső* és *Burghardt József, Kunffy Lajos* és *Várady Gyula* festőművészek gyűjteményes kiállításával a városligeti Múcsarnok helyiségekben; végül

ugyanazon hónapban nyílt meg a *Tamá* *Képszalon* első kiállítása.

November 7-én nyílt meg New-Yorkban a *Stern* Galeries-ben *Medgyes László* kiállítása;

ugyanazon hó 12-én az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum és az Orsz. M. Iparművészeti Múzeum együttes kiállításban mutatták be az utóbbi múzeum helyiségében *ösv. Perlepp-Procopiusné* szül. *numvári Werther Olga* úrnőnek fia *Procopius Béla* követségi tanácsos által e két múzeumnak ajándékozott gyűjteményét;

ugyanazon hó 13-án nyílt meg a Nemzeti Szalonban *Szenes Fülöp* festőművész kiállítása;

november 19-én Milánóban a *Galleria Pesaróban Hubay Andor* festőművész kiállítása; 27-én nyitotta meg Szekesfehervárott *Károlyi József* gróf, a Vörösmariy Kőr előnye, a *Kéve* művészegyesületnek reprezentatív kiállítását;

ugyanazon napon nyílt meg a *Pécsi* Képzőművészek és Műbarátok Társaságának őszi kiállítása;

december 4-én nyílt meg a *Magyar Kultúr-szövetségnek* a *Magyar Képzőművészeti Egyesületével* együtt rendezett karácsonyi kiállítás:

11-én *Fényes Adolf* gyűjteményes kiállítása az Ernst-múzeumban;

ugyanazon napon a Nemzeti Szalonban a *Benczúr-Társaság* IV. kiállítása.

CÍMLAPUNKON Fényes Adolf-nak „Nórablás” című képét közöljük.

ZÁDOR ISTVÁN „A Szentföld” című, 30 rézkercből álló mappája a „Magyar Művészet” kiadóhivatala útján is megrendelhető. Ára 1—10-ig 350, 11—30-ig 300 és 31—200-ig 250 pengő.

Felölő szerkesztő: Dr. Majovszky Pál.

Főmunkatárs: Dr. László Béla.

Kiadó: Ormos György.

Szerkesztőség: VII., Erzsébet-körút 7. II.

Magyar Művészet 1927. 9. szám.