

Kettős szám: ára 6 aranypengő

# MAGYAR MŰVÉSZET

UNGARISCHE KUNST • ART HONGROIS • HUNGARIAN ART

MEGJELNIK HAVONTA.

A MŰVÉSZETI MÚZEUMOK BARÁTAI EGYESÜLETÉNEK HIVATALOS KÖZLÖNYE.

Előfizetési ára egy évre 30 aranypengő, félre 15 aranypengő. Egyszeri adom. ára 3 aranypengő.  
Külföldi részre az előfizetési díj évi 30 aranypengő.

A Szépirodalmi Társaság Barátai Körének magán a MAGYAR MŰVÉSZET-et megállásig tartású kézikönyv.  
A megadott, illetve előfizetési díjak a folyóirat kiadóiért való kifizetés.

Szerkesztőség címe: Az. 80-0-00. Kiadóiroda: BUDAPEST, VII., ERZSÉBET-KÖRÜT 2. Telefon: Josef 40-2-00

ORSZ. M. KIR.  
KÉPZŐMŰVÉSZETI  
FŐISKOLA

## TARTALOM:

<i>Gerő Ödön</i> : Hatvany Ferenc .....	1
<i>Meller Simon</i> : Báró Kohner Adolf gyűjteménye. II. ....	11
<i>Huszár Lajos</i> : A Szent György-éremek ..	20
<i>Elek Artúr</i> : Fáy Dezso Dante-illustrációi ..	30
<i>Dr. Hajós Erzsébet</i> : Német rajzok kiállítása a Szépművészeti Múzeumban ..	38
In memoriam ..	44
Művészeti élet és irodalom ..	49

## INHALT:

<i>Edmund Gerő</i> : Baron Franz Hatvany ..	1
<i>Dr. Simon Meller</i> : Die Sammlung des Barons Adolf Kohner in Budapest. II. Kleinplastik ..	11
<i>Dr. Ludwig Huszár</i> : St. Georgstaler aus dem Münzkabinett des Ung. Nationalmuseums ..	20
<i>Arthur Elek</i> : Die Dante-Illustrationen Desider v. Fáy's ..	30
<i>Dr. Elisabeth Hajós</i> : Die Ausstellung der Altdeutschen Zeichnungen im Museum f. Schöne Künste ..	38
In memoriam ..	44
Kunstleben und Kunstliteratur ..	49

## ABBILDUNGEN:

Baron Franz Hatvany: Stilleben. Farbige Bellage ..	3
Baron Franz Hatvany: Damenporträt (Baronin M. H.) ..	3
Baron Franz Hatvany: Blasses Mädchen ..	3
Baron Franz Hatvany: Blasses Zimmer ..	4
Baron Franz Hatvany: Offene Türen ..	4
Baron Franz Hatvany: Goldlocken (Porträtstudie) ..	5
Baron Franz Hatvany: Porträt der Baronin E. P. ..	5
Baron Franz Hatvany: Rückenakt im gelben Fauteuil ..	6
Baron Franz Hatvany: Rückenakt im roten Fauteuil ..	6
Baron Franz Hatvany: Damenporträt mit weißem Handschuh ..	7
Baron Franz Hatvany: Selbstbildnis mit Kopftuch ..	7

Baron Franz Hatvany: Park in Hatvan ..	9
Baron Franz Hatvany: Park in Hatvan ..	9
Baron Franz Hatvany: Bildnis des Kunstmalers Andreas Mikola ..	10
Baron Franz Hatvany: Negerin mit Hut ..	10
Meister aus Padua um 1500: Ziegenbock ..	11
Andrea Riccio (?): Schutzfliehender Krieger ..	12
Florentinisch, um 1510—1520: Herkules mit der Hydra ..	13
Italienischer Künstler um 1560—1570: Herkules mit dem Löwen ..	14
Pietro Tacca (?): Türkkopfer ..	14
Italienischer Meister aus dem XVII. Jahrhundert: Stierhetze ..	15
Italienischer Meister aus dem XVII. Jahrhundert: Eberjagd ..	15
Venedig. II. Hälfte des XVI. Jahrhunderts: Neptundfigur ..	16
Venezianischer Meister, II. Hälfte des XVI. Jahrhunderts: Venus und Amor ..	16
Meister aus Nürnberg um 1560: Brunnengruppe ..	17
St. Georgstaler aus dem Münzkabinett im Ung. National-Museum ..	24—27
Dante-Illustrationen Desider v. Fáy's (Holzschnitte) ..	30—33, 36—37
Kölnher Meister um 1400. Hl. Margarethe, Z. Früher Sammlung Esterházy ..	40
Hans Baldung Grien: Weiblicher Kopf, Z. 1636. Früher Sammlung Landsinger ..	41
Albrecht Altdorfer: Hl. Christoph, Z. Früher Sammlungen Praun-Esterházy ..	43
Wolf Huber: Weidenwald mit Mühle, 1514. Z. Früher Sammlung Esterházy ..	46
Adam Eilsheimer: Studie zu dem Bilde des Künstlers in der National Gallery: Martyrium des Hl. Laurentius. Früher Sammlung Esterházy ..	48
Gebetteteppich aus dem XVII. Jahrhundert. Kunstgewerbemuseum, Leihgabe des Vereins der Museumsfreunde ..	51
Hahn und Hahn. Fayencen aus Helles, XVIII. Jahrhundert, II. Hälfte. Kunstgewerbemuseum, Leihgabe des Vereins der Museumsfreunde ..	51
Karl Patkó: Zitronenernte ..	54
Stefan Boldizsár: Obsterte ..	54

## TABLE DES MATIÈRES :

<i>Edmond Gerő</i> : Baron François Hatvany ..	1
<i>Dr. Simeon Meller</i> : La collection de M. le Baron Adolphe Kohner à Budapest. II. Petits Bronzes Italiens de la Renaissance	11
<i>Dr. Louis Huszár</i> : Les médailles Saint-Georges du Cabinet Numismatique du Musée National Hongrois .....	20
<i>Arthur Elek</i> : Les illustrations de Dante par Didier Fáy .....	30
<i>Dr. Elisa Hajós</i> : L'exposition des Dessins Allemands au Cabinet des Estampes.....	38
Nécrologie .....	44
La vie artistique et bibliographie .....	49

## TABLE DES GRAVURES :

Baron François Hatvany : Nature morte. Supplément en couleurs.	
Baron François Hatvany : Portrait de Madame la Baronne M. H. ....	3
Baron François Hatvany : Jeune fille pâle	3
Baron François Hatvany : Chambre bleu	4
Baron François Hatvany : Portes ouvertes	4
Baron François Hatvany : Boucles dorés. Esquisse pour un portrait .....	5
Baron François Hatvany : Portrait de Madame la Baronne E. P. ....	5
Baron François Hatvany : Etudes de nu	6
Baron François Hatvany : Portrait d'une Dame .....	7
Baron François Hatvany : Portrait de l'artiste par lui-même .....	7
Baron François Hatvany : Le père à Hatvan .....	9
Baron François Hatvany : Portrait du peintre André Mikola .....	10
Baron François Hatvany : Nègresse .....	10
Maître de Padoue. Vers 1500 : Un bouc ..	11
André Riccio (?) : Un guerrier suppliant	12
Maître de Florence : Hercule avec la Hydra	13
Maître Italien. Vers 1560—1570 : Hercule avec le lion .....	14
Pietro Tacca (?) : Marteau de porte en bronze .....	14
Maître Italien : Combat de taureaux .....	15
Maître Italien : Chasse au sanglier .....	15
Venise. Figure de Neptune .....	16
Maître de Venise : Venus et le petit Eros	16
Maître de Nuremberg : Figure de fontaine	17
Les médailles Saint-Georges du Cabinet Numismatique du Musée National Hongrois .....	24—27
Les illustrations de Dante par Didier Fáy. Gravures sur bois .....	30—33, 36—37
Maître de Cologne, vers 1400. St. Marguerite. Cabinet des Estampes, Budapest ..	40
Hans Baldung Grien : Esquisse d'une tête de femme. 1636. Cabinet des Estampes, Budapest .....	41
Albrecht Altdorfer : St. Christophe. Cabinet des Estampes, Budapest .....	43
Wolf Huber : Une snailie avec un moulin. 1514. Cabinet des Estampes, Budapest ..	46
Adam Elsheimer : Esquisse pour le tableau : Le martyr de St. Laurent .....	48
Tapis de prière. Musée des Arts Décoratifs Falencs de Holles. Musée des Arts Décoratifs .....	51
Charles Patkó : Choux de citrons. (Ville Minor) .....	51
Etienne Boldizsár : La récolte .....	54

## CONTENTS :

<i>Edmund Gerő</i> : The art of Baron Francis Hatvany .....	1
<i>Simon Meller</i> : The collection of Baron Adolphus Kohner, Part. II. Small bronze figures from the Italian Renaissance ..	11
<i>Dr. Louis Huszár</i> : St. George-medals in the numismatic cabinet of the Hungarian National Museum .....	20
<i>Arthur Elek</i> : The illustrations of Dezső Fáy to Dante .....	30
<i>Dr. Elizabeth Hajós</i> : The exposition of drawings of old German masters in the Printroom of the Museum of Fine Arts in Budapest .....	38
Necrology .....	44
Art News and Book Reviews .....	49

## ILLUSTRATIONS

Stillife of Baron Francis Hatvany. Colour print.	
Baron Francis Hatvany : Portrait of the Baroness M. H. ....	3
Baron Francis Hatvany : The pale girl ..	3
Baron Francis Hatvany : The blue chamber	4
Baron Francis Hatvany : Open doors ..	4
Baron Francis Hatvany : The golden locks. Portrait study .....	5
Baron Francis Hatvany : Portrait of the Baroness E. P. ....	5
Baron Francis Hatvany : Studies of nudes	6
Baron Francis Hatvany : Portrait of a woman .....	7
Baron Francis Hatvany : Portrait of the artist by himself .....	7
Baron Francis Hatvany : The garden at Hatvan .....	9
Baron Francis Hatvany : Portrait of the painter Andrew Mikola .....	10
Baron Francis Hatvany : A negress .....	10
Master of Padova : He-goat .....	11
Andrew Riccio (?) : Suppliant warrior ..	12
Master of Firenze : Hercules with the Hydra	13
Italian master : Hercules with the lion ..	14
Pietro Tacca (?) : Knocker .....	14
Italian master : The bull-fight .....	15
Italian master : The boar-fight .....	15
Venice. Figure of Neptune .....	16
Master of Venice : Venus and the little Eros	16
Master of Nuremberg : Figure of a fountain group .....	17
The St. George-medals in the numismatic cabinet of the Hungarian National Museum .....	24—27
The illustrations of Dezső Fáy to Dante .....	30—33, 36—37
Cologne master about 1400. St. Margaret. Printroom at Budapest .....	40
Hans Baldung Grien : Study of a woman's head. 1636 .....	41
Albrecht Altdorfer : St. Christopher .....	43
Wolf Huber : Landscape with willows ..	46
Adam Elsheimer : Study to the painting in the National Gallery, London : Martyrdom of St. Lawrence .....	48
Prager-carpet from the 17th cent. Museum of Applied Arts, Budapest .....	51
Fayences from Holles. 18th cent. Museum of Applied Arts, Budapest .....	51
Charles Patkó : Selecting lemons .....	54
Stephen Boldizsár : Women gathering fruit	54



BARÓ HATVANY FERENC: CSENDELET

# HATVANY FERENC

A képzőművészeti alkotás forma, amelynek tartalma van, az irodalmi alkotás tartalom, amely formát keres. Ez nem szavakkal való játék, hanem lényegmeghatározás. A festő külső formákat lát és az összefüggéseket is látja, míg az író érzések ösztönzik, gondolatokon épít és az összefüggéseket megkonstruálja. A festő számára a dolgok közt levő rend élmény, az író kikutatja vagy megfogalmazza. Hatásuk is ellentétes. A művész olyan, mintha a scholastikusok utóda lenne, akik a formában látták a dolgok lényegét, az irodalmi alkotásnak még az esztetikai hatása is a tartalmában gyökereszik. A képzőművészet formalisztikus, az irodalom idealisztikus. A kettő összehasonlítását tilalmasnak tartják, pedig ez az összehasonlás, ha sikerül, szintézis, amely magasabbrendű egységbe fog ellentéteket. A művészetben nincsenek tilalmak: sikerek és kudarcok a szabad és nemszabad útjelzői.

Az impresszionista festés nem kereste ezt a szintézist, megmaradt formalisztikusnak. Csak éppen forradalmosította a formát: kitudta jogukból az öröklött, a megtanult formákat. A dogmatikus formát, de a formafantáziát is. Megtalálta, fölfedezte az eleven formát, a jelenség eleveniségének szépségét, rácsémelt egy új festőiségre. Átvitte a „minden csak mozgás” tételt a festészetre. Az impresszionizmus egy új „forma prima” hitét vallja. Hatvany Ferenc meggyőződéses híve a forma elsőségének, felsőségének. És meggyőződéses ellensége az öröklött, a megtanult, a megörögzött formának. A formalitás átélés, a festőnek, az énnak élménye. A modell objektum, de a művész nem látja objektíven. A művész

számára nincsenek tőle független jelenségek: a forma minden, de a formát a művész formálja. A maga élményeiből vagy esetleg a mások élményén való okulásból.

Hatvany Ferencnek mindkettő a formaforrása. Szemben áll a dolgokkal, a természettel, az énje az énnen kívül levővel és magáévá teszi formáikat. A dolgok, a jelenségek lényegét keresi a külső megjelenésben. Mert festő, mert mindig képet lát és mert a képnek a külsőség a mivolta. Hatvany sohasem akart költő segítője vagy kiegészítője lenni és sohasem kért segítséget vagy kiegészítést költőtől. Ezt az elzárkózást abszolút festésnek nevezik. Van, aki az egyedül üdvözítő festészetnek tartja, van, aki a művészetnek a világ életétől, egyenesen a kultúrától való elzárkózását látja benne. Mind a két tézis túlzásos is, hamis is. Hatvany elzárkózásának az impresszionizmusnak az imént jelzett szintézistől való tartózkodása az oka: a forma prima és a tartalom elsősége ellentétességéről való tudata. Ő, a festő, mindenekfölött festő akar lenni, nem akar a történelembe belekapcsolódni. Semminc műtörténelembe, képeiben nem is történik semmi, festményeinek tárgya emberek és dolgok egzisztenciája, sohasem a cselekvésük vagy a velük történő cselekvés. A cselekvés lefoglalja, leköti a figyelmet, míg a dolgok pusztá egzisztenciája zavartalanul érvényesülni hagyja megjelenésüket, külső képüket, festőiségüket. Ez a csendélet festői hatásának titka.

Hatvany képei, a figurálisok is, csendéletek. Nagy képei is azok. Nem modellek, emberek vagy dolgok lemásolt másai, hanem a szép forma alá

való alárendelésük. Ábrázolására ráillik a művészetnek az a definíciója, hogy nem másol, nem utánoz, hanem vetekedik a természettel: a megjelenítésben vetekszik vele. Hatvány nem él a formafantáziával, sem a képkonstrukció jogával, csak érezteti a képnek színekből, tónusokból és harmóniakból való elevenségét. Van a modernségnek olyan fajtája, — a kubizmus legutolsó képeket, — amely a leg-egyszerűbb képeket, a legszimplább tárgyábrázolásokat is megkomponálja. Különbösen is az impresszionizmus előtt és után a képek vagy megkomponáltak, vagy összekomponáltak. Az impresszionizmus cezura a képkomponálás folyamatában. S itt nem is a festmény kompozíciós fölépítésére gondolok, hanem az ábrázolás komponáltságára.

Az impresszionizmus a festő érzéki élményét tette meg alkotó energiának. Nem akart sem átszellemült, sem megszerkesztő művészet lenni. Talán olyanféle fogalmi vagy nyelvi konstrukcióval, amilyen a bölcsészeten az „ideál-realizmus”, az impresszionista festést „szubjektív-objektív”-nek nevezhetnők. A fény, a levegő, a színek egymásra hatása objektíve megvan, megvan a szubjektum számára, aki képet fest róla. A képhez a festőnek, a fizikai jelenséghez a természetnek van köze. És egymáshoz is közük van: ez a szubjektív-objektív festés. Hatvány Ferenc festményeit, az aktokat, a tájképeket, a csendéleteket, az arcképeket is ezzel a jelzővel jellemezhetem. Olyan impresszionistának művei, aki fanatikusán ragaszkodik a valósághoz. Nincs bennük cselekvés, történet, de valamennyiből kiérezni a művész cselekvés-érzését. Képei, népi nyelven szólván, meg vannak cselekedve. Komoly munkával, a technikai tréfálkozást és az előadás színészkedését megvető művészi erkölcsiséggel.

Hatvány nem mindig volt impresszionista és azután sem mindig az. Kereső utakon érkezett állomásaira. Ingres, Manet, Renoir, Cézanne a megérkezései és az elindulásai és a visszaterései is. Keresett, talált és választott.

Ezt eklekticizmusnak nevezik. De van olyan eklekticizmus, amelytől a művész nekibátorodik, nekierősödik az önállóságra. Az eklekticizmus iskola is lehet, már pedig az iskolákat az ember kijárja. A művész kialakulásában része lehet, mindig is volt, a művészet tapasztalatainak. Az eredmény eredet is lehet. Hatvány kialakulása útján ellentétes hatásokkal találkozunk. Egyenesen kereste őket. És a hatások és utóhatások alatt meg-megváltozott kifejezésének módja. Hol skepticizmus, hol lelkesedés vitte és viszi az ecsetjét. Mind a kettő jó művészi energia, noha lerontják egymást, de együttesük kiszabadít az eklekticizmusból.

A kettő hatása alatt Hatváynak nemcsak a technikája, hanem a dolgokhoz való közeledése is megváltozott. Milyen más aktokat látott vele Ingres, mint Renoir! Nem is az impresszionizmuson innen és túl kérdése ez az ellentéteesség. Ingres aktjai minden korok ideális női testjei, Renoiréi az éppen előtte levő modellekéi. Renoir női aktjai éppen csak akkor az egyszerű vannak, Ingreséi minden időben voltak és vannak. A jelenben levőnek és az időtlennek, az egyszeri valóságának és az általánosan eszményinek különbsége a két festés. Ingres aktjai ideális realitások, elvont valóságok, Renoiréi az elevenség tündöklő ábrázolásai. Kétféle naturalizmus: az egyik eredők, a másik összetevők képe. Hatvány mind a kettőnek az útján járt és útközben Manetnél is megállapodott.

Nem másolta, nem utánozta őket, csak hozzájuk hangolta a maga hangszerét. Saját szerzeményeket is játszik rajta sajátos technikával. Női aktokat fest Ingresen innen, Maneten és Renoiron túl. Szenzuális aktokat, testiség és festőiség, valóság és dekoráció összeegyeztetéseit. Húsuk vibrálón eleven vagy finom tónusokba szelidül, bőrkön fények játszadoznak. Hevesy Lajos az ilyen elevenség éreztetését, fényekkel hancúrozást „fleischiges Fleisch”-festésnek nevezte. Hatváynak e képei valóságfestmények, dekoratív festői képek; néha úgy eluralko-



BARÓ HATVANY FERENC: SÁPADT LEÁNY



BARÓ HATVANY FERENC: H. M. BARÓNE ARCKEPE



BARÓ HATVANY FERENC: KÉK SZOBA



BARÓ HATVANY FERENC: NYITOTT AJTOK



BARÓ HATVANY FERENC: P. E. BARÓNÓ ARCKÉPE



BARÓ HATVANY FERENC: ARANYFÜRTÖK (Arcképe-művészet)





BARÓ HATVANY FERENC: HATÁKT SÁRGA KAROSSZÉKKEL.



BARÓ HATVANY FERENC: HATÁKT VÖRÖS KAROSSZÉKREN.



BARÓ HATVANY FERENC: DNARCKEP FEJKENDŐVEL



BARÓ HATVANY FERENC:  
K. K. ÖRNŐ ARCKÉPE FEHER KESZTYŰVEL

dik rajtuk a valóságosság, mintha függetlenek lennének magától a festőtől és sajátmaguktól demonstrálnák a valóságot. Ezek az eleven aktjai életességük mellett is, csakúgy csendéletképek, akár bravúrosan festett kis csendéletei, amelyek közül egyet színes reprodukcióban mutatunk be. Az emberi test is csak forma és anyag: szép forma és benne a meglátásig megérezett anyag. Ennek a megérzésnek az éreztetése érdekes festői feladat. Hatvany szívesen állt eléje. Játékos kedvvel, az utánzásban való kedvvel és a feladaton uralkodás felsőséges tudatával: a csendéletfestőknek ezek az ösztönzői.

Hatvany újabban néger modellek után is fest, érdeklí a feketésbarna testen a fények és reflexek játéka. Az ilyen fény- és színjátékok festői szenzációk. Fölréneken festői problémákkal. A festői problémák különben akárhányszor nagyon is problematikusak. Hatvany azt tartja róluk, hogy a spekuláció körébe tartoznak, a tartalomtól indulnak ki, ő pedig a forma primát vallja. Nem akar a problematizáció és deproblematizáció közt tévelyegni. Csak éppen kíváncsi érdeklődéssel fordul feléjük. Az útvessztőből kivezető utat keresők és találók felé. Azok, akiknek ő jár a nyomában, nem problémák, hanem szenzációk kegyelméből lettek úttörők és a modernségek formálói.

Hatvany vagy öt év óta pasztellképeket rajzol és fest. A sok színárnyalatú kréták hatását tintákkal mélyíti. Újabb képei, nagy hatást keltett aktjai is, jórészt pasztellfestmények. A bársónyos, meleg, mélytónusú képeken nagy szerepe jut a rajznak. Nemcsak a foltokból kialakuló rajznak, a nagy,

széles összefoglaló formáknak, hanem a vonalvezette rajzolásnak is. S a száz krétával gondosan juttat érvényre színértékeket, differenciáltabban tónusokat, átmeneteket és árnyalatokat.

Tájképeiben töretlenül impresszionista. Erdőket, ligeteket, intim tájakat, vidékeket fest, nagy formákat, amelyek közé nem okvetetlenkedik a róluk való tudás. Tisztán festői, érzéki élmények, még azok is, amelyek hangulatosaknak látszanak. A festőiség hangulatoságát, nem a hangulat líraiságát szólaltatják meg. Az erdő mélye nála nem költemény, hanem látvány, a verőfény foltjai az erdő lombján vagy a mezőkön nála tiszta dekoráció. A széles nagy foltok ornamentumok, nem titokzatoságok. Ezeket a tájképeket izgigvéri impresszionista festő festette, Manet, Cézanne és Claude Monet tanítványa. Az utóbbi hatását tagadja, de képei tanúságot tesznek mellette. Nem is iskolába járt hozzájuk, csak átélte őket. Iskolája a Julien-akadémia volt, benne Jean Paul Laurens volt a tanítómestere. De nem talált benne átélőnivalót. Első tanítója Bihari Sándor volt. Ha egyebet nem, azt tanulta tőle, hogy a művészi lelkeség és lelkiismeretesség egybevágó fogalmak. Nagybányai hatás is érte: ugyancsak kihatótt a természetlátására. S azután tanult önmagától és mintaképeitől. Megtanulta egyebek közt a mesterségbeli tudást. Maholnap ez a tudás megszűnik művészeti követelmény lenni, de ma még az. A modernségnek erkölcsi követelménye. Hatvany erős akaratú művész, tudott akarni és akart tudni. A tudás és akarat egysége út nagy célok és lehetőségek felé!

GERŐ ÜDÖN



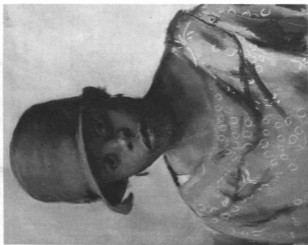
BÁRO HATVANY FERENC: HATVANI PARKKÉSZLET KERTI ASZTALLAL



BÁRO HATVANY FERENC: HATVANI PARKKÉSZLET PADDAL



BARÓ HATVANY FERENC: MIKOLA ANDRÁS FESTŐMŰVÉSZ ARCKÉPE



BARÓ HATVANY FERENC: NEGER NŐ KALAPPAL

# BÁRÓ KOHNER ADOLF GYŰJTEMÉNYE

## II. RENAISSANCE KISBRONZOK

A tizenkilencedik század elején Magyarországon két nagyobb bronzgyűjtemény alakult: az egyiket *Ferenczy István* szobrász gyűjtötte, főképpen 1818 és 1824 között Rómában, a másik a *Marczibányi*-gyűjtemény volt, melynek keletkezéséről pontosabb adataink nincsenek. Az előbbi 1914-ben teljes egészében a Szépművészeti Múzeumba került, az utóbbi a század második felében örökség útján szétdarabolódott. Az elejtett fonalat a század végén *báró Kohner Adolf* vette fel, aki a gyűjtés ezen nemes és férfias

ágát szeretettel ápolta s akinek példája egész bronzgyűjtő generációt nevelt Budapesten.

Báró Kohner Adolf bronzgyűjteménye számszerűleg olyan gazdag, hogy tartalma csak pontos leíró katalógus keretében lenne teljesen kimeríthető. A XV., XVI. és XVII. század kisbronzplasztikájának számos jellegzetes alkotását foglalja magában, s speciális jellemvonása, hogy különös gondot fordít az állatábrázolások teljességére. A gyűjtő kollekciónak e különösen kedvelt részét ki is egészítette visszamenőleg az egyiptomi, görög és római állatbronzok pompás gyűjteményével és folytatólag a tizenkilencedik századi

<sup>1</sup> A gyűjtemény képeinek ismertetését *Petrovics Elek* tollából I. *Magyar Művészet* 1929 (V.) évf. 6-ik számában a 301–322. oldalakon.



1. PÁDUAI MESTER 1500 KORÚL: KECSKEBAK



2. RICCIO, ANDREA (?): KIALTÓ HARCOS

bronzállatok sorozatával. A gyűjteménynek ez az osztálya párját ritkítja változatosságban s külön tanulmányt érdemelne.

Nem meglepő tehát, ha a gyűjtemény egyes kiválasztott, jellemző darabjainak ismertetését egy állatbronz méltatásával kell kezdenünk. A hosszúszörű, zömök *kecskebak* (1. ábra) az 1500 körüli páduai bronzművészetnek jeles alkotása. Mesterét megnevezni nem tudjuk, amint hogy az olasz állatbronz többségénél nincs mesternevünk. A páduai bronzöntés művészei közül csupán Bellano és Riccio jelennek meg előttünk félreismerhetetlen egyéniségek-ként; Bellanóval, noha domborművein az állatábrázolások gyakoriak, eddig

egyetlen állatszobrot sem tudtunk biztos kapcsolatba hozni; annál ismertebbek Riccio állatbronzai. A mi bronzunk tömör formáiban és felfogásában inkább Bellano állatreliéfjeire emlékeztet, mint Riccio finom, részletmegfigyelésekkel teljes nyulánk ábrázolásaira. Ismeretlen mestere Bellano művészetének folytatója, aki Riccióval egyidejűleg, de annak művészetétől függetlenül dolgozott a cinquecento kezdetén.

A páduai bronzöntés fő mesterének, Ricciónak művészeti irányát képviseli a „Kialtó harcos” (2. ábra). A kis bronz névtelenül került a gyűjteménybe s e sorok írója hozta először kapcsolatba Riccio művészetével. I. Planiscig Ricciónól szóló művében<sup>1</sup> azt állítja róla, hogy csak műhelymásolat Riccio elvesztett eredetije után. Epügy lehetséges azonban az a föltevés is, hogy eredeti munka, melynek öntése nem sikerült (a sisak felső része hiányzik) s ezért pontosabb cizelálása is elmaradt. A törzs és az arc oly könnyeden és kitűnően vannak mintázva, hogy a mester kezemunkájára lehetne gondolnunk, a végtagok ellenben elhanyagoltak és bizonytalanok. Hogy mit jelent az ábrázolás, nem tudjuk. Úgy látszik, valamely ókori hős az istenekhez fordul, mielőtt vállalkozásához hozzáfogna. A fölemelt balkar esdő mozdulata s a felfelé néző arc kifejezése rendkívül megkapó s a nyitott száj szinte megszólalni látszik. A kis szobor a tizenhatodik század első éveiből származik, s akár egyetlen másolat egy elvesztett Riccio után, akár, ami valószínűbb, nem sikerült és elvetett öntése a mester modelljének, mindenesetre érdekes adalék Riccio ifjúkori művészetéhez.

Az 1510—20 körüli firenzei bronzöntésnek megragadó terméke a „*Herkules a hydrával*” c. bronzsoport (3. ábra), mely a XIX. század második felében a párisi Bournet de Verron gyűjteményben volt. A hydrából csak egy töredék maradt meg, s törzsét gondolatban ki kell egészítenünk, hogy a kompozíció szigorú zártságát elképzel-

<sup>1</sup> Leo Planiscig: Andrea Riccio. Wien 1927. 221. o.



3. FIRENZEI MESTER 1510—1520 KÖRÜL: HERKULES A HYDRÁVAL

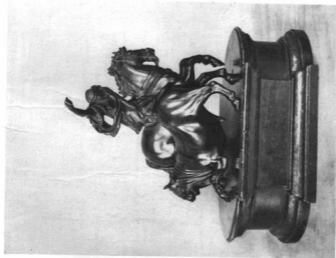




4. OLASZ MŰVÉSZ 1540—1570 KÖRÜL: HERKULES AZ OROSLÁNNAL



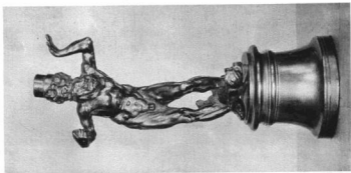
5. PIETRO TACCA (?) (1577—1640): AJTOKOPOGTATO



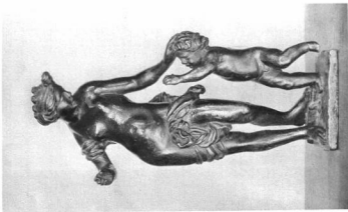
6. OLASZ MESTER, XVII. SZ.: BIKAVADÁSZAT



7. OLASZ MESTER, XVII. SZ.: VADKANTYADÁSZAT



8. VELENCE, XVI. SZ. MÁSODIK FELE:  
NEPTUN



9. VELENCEI MESTER, XVI. SZ. MÁSODIK FELE:  
VENUS ÉS AMOR



10. NÜRNBERGI MESTER 1560 KORÚL: SZOKÓKÓT

hessük. Minő különbség a páduai szelid líraiság és a firenzei dramatikus formafelfogás és szerkezet között. A méreteiben is jelentékeny bronz modellálásának energiájával, mozdulatának szenvedélyes erejével hat és gyűjteményünknek kétségkívül legjelentékenyebb darabja. Más példánya nem ismeretes; eddig névszerint meg nem állapított kiváló mester még a quattrocentoból, Pollaiuolo művészetéből indul ki, de már elsajátította az új, michelangeleszk formafelfogás pathetikus hangsúlyait. A bronz a korai cinquecento kisbronzművészetének leghatalmasabb alkotásai közé tartozik, és az e téren való ismereteink és adataink nagy hézagosságára

vall, hogy ez elsőrendű mester nevét nem ismerjük.

Jó félszázaddal későbbi, de kompozicionális törekvéseiben az előbbinek egyenes folytatója a „Herkules az orosz-lánna” c. csoport (4. ábra), mely a berlini Richard von Kaufmann gyűjteményből származik.<sup>3</sup> A kompozíció síkszerűsége megmaradt, sőt az egy-nézetűség még fokozottabb mértékben érvényesül, a vonalvezetés azonban bonyolultabb, az energia kifejtése játzsibb; a mozdulatok nem önként a helyzetből folynak, hanem teljesen a formai

<sup>3</sup> Die Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin. Mit einem Vorwort von Wilhelm v. Bode. Berlin. 1917. III. Bd. No. 253.

problémát s a kompozíciót osztják. A csoport művészi célja nem a hatalmas vadállattal küzdő hős meggyőző ábrázolása többé, mint az előbbi csoportnál, hanem az oroszán és az ember egymást keresztező tagjaiból egy komplikált és érdekes kompozíció összerakásának. Az előbbinél tartalom és forma teljes összhangban volt, teljesen fedték egymást; s az utóbbinál a tartalom csak ürügy, s a forma a lényeg. Az előbbi az olasz klasszikus művészetnek jellemző remeke, az utóbbi az olasz manierizmus kifinomult formai ízlésének tökéletes terméke. Az előbbi a szemem át emberi érzéseinkhez szól; az utóbbi csupán a szemhez, és tisztára elvont, formai gyönyörűséget nyújt.

E csoport mesterét szintén nem ismerjük név szerint, sőt épúgy, mint az előző csoportnál, egyéb alkotásairól sem tudunk. A Kaufmann-katalógusban mint „*Niederländisch-deutscher Meister um 1575*” szerepel, kétségtelesen német, mert művében sem német, sem németalföldi vonások fel nem fedezhetők. Ellenkezőleg, teljesen és kékeletesen beleilleszkedik az olasz manierizmus autochton fejlődésébe, mely egyébiránt is független a jelentéktelen egykorú németalföldi szobrászattól, s mely az Olaszországba kerülő németalföldi művészeket, mint pl. Giovanni da Bolognát, csakhamar megfosztotta nemzeti jellegüktől.

Csoportunknak egy második példányát a montpellier-i Musée Fabre őrzi, ahova 1836-ban került a párisi Valedau-gyűjteménnyel. Azelőtt a Villeminot-gyűjteményben volt, mely 1807-ben került aukcióra.<sup>4</sup>

A berlini Kaufmann-kollekcióból került gyűjteményünkbe egy másik érdekes darab, a két löfej- és egy kosfejből komponált fantasztikus, dekoratív bronz, mely talán ajtókopogtatónak készült (5. ábra). A Kaufmann-katalógus szerzőjével feltételesen Pietro Taccát jelöli meg, s e név eléggé jól jelzi úgy a tárgy korát, mint irányát. A manierizmus finom formajátékait, mely Taccá-

nak is kiindulási pontja, itt már szabadabb, szenvedélyesebb felfogás váltja fel: bronzunk nyers, vad formáiból már a barokk kor szelleme viharzik felénk.

A XVII. század festői, nyugtalan, temperamentumos szobrászati felfogását teljes fejlettségében mutatják a „*Bikavadászai*” és „*Vadkanavadászai*” csoportjai (6. és 7. ábra), melyek a formák és mozdulatok teljes feloldottságát, a kompozíció festői szabadságát és a háromdimenziós ábrázolás teljességét képviselik. E csoportokat, melyekkel rokonok a Pierpont Morgan<sup>5</sup> és a berlini Salomon-gyűjteményekben<sup>6</sup> voltak, rendszerint németalföldi mestereknek tulajdonítják, noha sokkal valószínűbb, hogy olasz eredetűek.

Míg Közép-Olaszországban a kis-bronzplasztika következetesen futja meg útját a quattrocento, a klasszikus cinquecento, a manierizmus és a barokk stílusfázisain át, addig Velencében, mely a XVII. század elején a páduai bronzöntés örökébe lép, a fejlődés nem oly szigorú és következetes, s a lokális hangulat egységessége enyhíti az egyes korszakaszok elvi ellentéteit. A XVI. század második felét főképp Alessandro Vittoria és követőinek művészete tölti ki, mely a manierizmus formaproblémáit festői realizmussal vegyíti. Gyűjteményünk kis Neptunja (8. ábra), méretei kicsisége ellenére is, e művészetnek ha nem is jelentékeny, de érdekes és artisztikus példája, mely formáiban és az arctípusban rendkívül közel áll magához Alessandro — Vittoriához. Amint a fejet folytató megmunkálatlan korong s a felemelt balkéz mutatja, a kis bronz rendeltetése az volt, hogy valamit tartson fején és tenyerén. Legvalószínűbb az a feltevés, hogy ezüst kagylókehely számárá készült ötvösmodell.

Ugyancsak a XVI. század második feléből való a „*Venus és Amor*” c. csoport (9. ábra), mely a *Marczibányi gyűjteményből* származik. Egy azonos

<sup>4</sup> Bodé. Cat. P. Morgan, No. 216—218.

<sup>6</sup> Lepke: Skulpturenammlung aus Berliner Privatbesitz, 1917. No. 45—59.

<sup>4</sup> Catalogue du Musée Fabre, par André Joubin. Paris, 1926. No. 910.

tárgyú csoport, mely a mienknek mintegy pendantja, van a firenzei Museo Nazionale-ban.<sup>7</sup> Bronzunk mintegy középütt áll Vittoria komoly férjas és Roccatagliata negédes művészete között s a velencei festői realizmusnak jó és jellemző példája.

A német bronz-kisplasztika egy érdekes darabbal van a gyűjteményben képviselve, a szirénát ábrázoló kis szökőkúttal (10. ábra). A figura kiindulási pontja kétségtelenül a nürnbergi Sebaldus-síremléken keresendő; a négy kandelábertartó sziréna, ifj. Peter Vischer munkája, inspirálta láthatóan művészünket. Ha formáiban nyersebb, képzetében szertelenebb és izlésében kifogásolhatóbb is mint a német renaissance e nemes művésze, még mindig jellegzetesen képviseli a nürnbergi bronzplasztika egy generációval későbbi (1560 körüli) álláspontját.

A Kohner-gyűjtemény e bronzai (egynek kivételével, mely két példány-

ban ismeretes) mind unikumok. E tény gondolkodóba ejt, mert ellentétben van az általános felfogással, mely a bronz-kisplasztikát általában reprodukzív művészetnek tekinti. S csakugyan, ha az olasz kisbronzplasztika megmaradt emlékein végigtekintünk, úgy látjuk, hogy igazán kiváló darabjai, az igazi mesterművek, mind csak egy példányban ismeretesek. A mesterek mellett, akik úgy kis-, mint nagyplasztikájukat rendszerint csak egy példányban készítették el, voltak műhelyek, melyek egyes modelleket, valószínűleg a mestertől függetlenül, reprodukáltak, sokszorosítottak. Míg Riccio művei között is az igazán kiválóak mind unikumok, a reprodukciók hosszú sora, mely Riccio nevét devalválja, valószínűleg más műhelyekben később, talán csak a mester halála után készült. Csupán a XVI. század vége felé, Giovanni da Bologna műhelyében kezdődik a rendszeres reprodukálás, magának a mesternek égisze alatt.

MELLER SIMON

<sup>7</sup> Planiscig. Piccoli bronzi italiani del Rinascimento. No. 295.

# A SZENT GYÖRGY-ÉRMEK

A magyar numizmatika, helyesebben medaillisztika régi tartozása a körmöcbányai és ezekkel rokon többi magyarországi veretű Szent György-érem részletes kritikai feldolgozása és rendszerezése. A következő sorok sem tesznek és teljes mértékben nem is tehetnek eleget az e tartozásból folyó követelményeknek, mindössze kísérletnek tekinthetők oly szempontból, hogy az említett érmek eredetét, művészi fejlődését bemutassák és az eddig elért eredmények összefogása s az újabban felmerült adatok alapján a chronologiai, stíluskritikai egyezések és a gyér számú forrásanyag segítségével az érmeknek mesterek szerint való osztályozását a lehetőséghez képest megkíséreljük.

A magyar emlékérmeknek az a csoportja, melyet általában Szent György-érmek néven ismerünk, a XVII. század második felében jelenik meg először Körmöcbányán és virágzásának kora mélyen benyúlik a XVIII. század közepébe. Nevüket az érmek a rajtuk levő ábrázolásról kapták, amely ábrázolás kivétel nélkül minden érmen az előlapon a sárkányölő Szent Györgyöt, a hátlapon pedig a viharos tengeren hánykolódó vitorlás hajót mutatja az alvó Krisztus és néhány tanítványa alakjaival. A felirat is mindig azonos: az előlapon S. GEORGIUS EQUIIUM PATRONUS, a hátlapon pedig IN · TEMPESTATE · SECURITAS. Az érmeknek kifejezetten amulet jellege volt, ami talán arra vezethető vissza, hogy a mannsfeldi tallérok, melyeknek előlapján ugyan csak Szent György látható, amulett

gyanánt viselték a harcoló katonák.<sup>1</sup> Ilyenformán a török harcok idején a Szent György-érmek rohamosan terjedő népszerűsége is könnyen érthető. Rendszerint a tallér formáját követik, de gyakori a forint, garas, sőt denár nagyságú is, viszont kevésbé gyakori a többszörös tallérsúlyban kivert Szent György-érem. Anyaguk arany vagy ezüst, bronzpéldányt csak a XVIII. század közepe tájáról ismerünk.

Az azonos tartalom ellenére is az érmek ábrázolásai sokoldalú változottságról tesznek bizonyosságot s ez nem csupán az apró részletekben észlelhető, hanem stílárius vonatkozásban is állandó átalakulás jellemzi az időrendben összeállított érmek sorozatát. Különös érdeklődéssel kell fordulnunk mindenképpen ez éremcsoport felé, tekintve, hogy Magyarországon született s hosszú ideig dúsan virágzott éremfaj ez, mely azonban külföldön is népszerűségnek örvendett, amit a későbbi, egész a modern időkig nyúló hatalmas tömegű utánzattal igazolhatunk legjobban.

A sárkányölő Szent György lovag ábrázolása úgy a festészeti és szobrászati, mint akár a legegyszerűbb iparművészeti emlékeken is gyakori jelenség. Elég ez alkalommal a számos falfestményre utalnunk, különböző pecsétekre, vagy hogy éppen magyar példára hivatkozzunk, a Kolozsváristestvérek ma Prágában levő Szent György-szobrára. Nem szükséges azonban ily messze mennünk analógiák végett. Az ismeretes numizmatikai anyag is bőséges számban szolgál mintaképpel a Szent György-ábrázolásokhoz.

<sup>1</sup> Georgmünzen, Mitteilungen des Clubs etc. Wien. III. 1892. 264. 1.

Néhány kisebb olasz állam pénzei mellett különösen a mannsfeldi tallérokon jelenik meg állandóan a szent lovasképe (3.), amelyik azonban emlékérmeken is előfordul néha. Legkorábbi példái az olasz renaissance-érmekben gyökereznek, ahol Lysippos római medailleur Rafael Riario kardinális részére készült (1478) érmének hátlapján már előfordul ez az ábrázolás.<sup>7</sup> Hasonlót láthatunk a hihetőleg Hubert Gebhardtól származó Szent János-érem hátlapján is (1.), valamint egy állítólag Abondio kezétől származó érem hátlapján,<sup>8</sup> végül pedig néhány francia és németalföldi XVI. századi jeton elő- vagy hátlapján is (pl. 4.). Az összes valószínű és feltételezett hatások figyelembevételével, két mintaképet kell különösen kiemelnünk, melyek a körmöcbányai Szent György-típus kialakulására hatással lehettek, nevezetesen az Abondio mintaképet, amennyiben az valóban az ő kezétől származik, tekintve Abondiónak az egész magyar pénz- és emlékéremkészítésre gyakorolt nagy befolyását, különösen azonban a mannsfeldi tallérokot, melyek a mondottak után minden bizonnyal a közvetlen mintaképeknek tekinthetők.

Körmöcbányán a Szent György-típus először 1618-ban jelenik meg az Augsburgból Körmöcstre került *Hailer Dániel* éremvésőnek Muschinger Vince kamarai tanácsos részére készített, datált érmének hátlapján (6.).<sup>9</sup> A készítő mester német származása is valószínűvé teszi, hogy a mannsfeldi tallérokot jól ismerhette. Összehasonlítás végett közlünk még két egykorú német Szent György-ábrázolást, az egyiket az 1625-ből való, Hoffmann Georg nevét viselő, éremről (2.), a másikat is egy körülbelül egykorú pestiséremről véve (5.). Mindenesetre annyi megállapítható, hogy a típus még a német renaissance-ban gyökerezik, habár időbelileg a körmöci érem már a manie-

rizmus korára esik. A mannsfeldi tallérok ábráival szemben azonban plasztikusabb, az arányok helyesebbek, bár a főhangsúly itt is még a lovagon van s a szörnyeteget inkább csak körvonalakban, mint erőteljes kontúrokban adja. Ikonografailag jelentős, hogy az előlapon a korábbi képekkel ellentétben a térdelő Aja királylány alakja jelenik meg, ami később állandósul.

Ez az érem azonban csak a lovag képét honosította meg. A tulajdonképpeni értelemben vett Szent György-érmek típusának kialakulása a *Roth Hermann Keresztély* körmöci vésnök nevéhez fűződik.<sup>5</sup> A család idegenből vándorolt be, majd később birodalmi nemességet nyert s őt tagja dolgozott az idők folyamán Körmöcön a pénzverdében, mint vésnök. Roth H. K. 1645-től az 1690-ben bekövetkezett haláláig dolgozott a körmöci pénzverdében.<sup>6</sup> Az általa vésett Szent György-érmek CHR monogrammal vannak részben ellátva. Bár az előlapon lényegileg a Hailer mintáját használta is fel, teljesen az ő érdeme viszont a hátlapi ábra komponálása, melyhez semmiféle analógiát sem tudunk jelenleg felhozni és amelyik szerencsésen szimbolizálja az érmek amulettjellegét. Mintegy hat, stílusban teljesen egyező, éremváltozatot lehet nevével kapcsolatba hozni. A 7. sz. érem hátlapján egykorúnak látszó bevésés — 1693 — semmi különösebb jelentőséggel nem bír, legfőbb terminus ante quem gyanánt szerepelhet. Jellemző ennél az éremcsoportnál az a nyugalom, ami a lovag és a sárkány közti küzdelemben látható. Inkább csak jelezve van ez a küzdelem, ami a lándzsa tartásmódjában is kifejezésre jut. Nincs meg sem a döfésnek, sem a hátlapon hullámozó tengernek az a barokkos lendülete, ami a későbbi Szent György-érmeken tapasztalható. Jellemző e csoportra az is, hogy a hátlapon a hajóban Krisz-

<sup>7</sup> Fabriczy, Medaillen 82. l. 139. ábra.

<sup>8</sup> V. Katz, Eine unedierne Medaille des Antonio Abondio. Berliner Münzblätter, 1929. 323. sz.

<sup>9</sup> Huszár L. Körmöcbányai emlékérmek stb. Num. Közl. 1927—29. 95—96. l. részletesen róla.

<sup>5</sup> Göbl, Apró adatok. Num. Közl. 1905. 67—69. l.

<sup>6</sup> Kat. d. Münzen, Med- und Stempelsammlung des K. K. Hauptmünzamt in Wien. 1926. IV. k. 1322. l.



tus harmadmagával foglal helyet, el-  
lentétben a későbbi ötalakos megol-  
dással. Ez is hozzájárul természetesen  
ahhoz, hogy az egész kép nyugodal-  
masabb benyomást tud kelteni.

Az általa létrehozott típust fia,  
*Hermann Roth* folytatta és fejlesz-  
tette tovább. Szignált érme az előlapon  
H R, a hátlapon R monogrammot visel  
(10.). Beigazolhatólag csak 1690—  
1695 között dolgozott Kőrmöcbányán,  
s innen magyarázható, hogy műve csu-  
pán egy változatban ismeretes. Ez az  
érem viszont apja műveivel szemben  
már a mozdulatok erejével hat. Ki-  
fejezésre jut ez a ló magasra emelt  
mellső lábaiban, valamint azon mód  
által is, ahogy a lovag ledöfi a szőr-  
nyet. A hátlap is több eleveiséget  
nyer részint az erős hullámszás éreztet-  
ésével, részint pedig az elsüllyedéstől  
félő alakok izgatott mozdulatai követ-  
keztében.

Az összes Szent György-érmeket  
készítő éremvésők közül a legtermé-  
kenyebbnek az a mester tekinthető,  
aki a Kőrmöcbányán készült Szent  
György-érmek harmadik csoportját  
készítette s aki röviden R betűvel je-  
lezte műveit. Korábban azonosnak  
vették ezt az R monogrammistát  
Roth Hermannal, azonban ellene szól  
a stílusbeli lényeges eltéréseken kívül  
az a körülmény is, hogy készítőjének  
hosszabb ideig tartó munkásságot kel-  
lett kifejeznie művei tekintélyes meny-  
nyiségénél fogva. A stílusanalógia se-  
gítségével eddig mintegy 18 Szent  
György-éremváltozatot lehet e mester  
nevéhez kapcsolni, melyek közül a  
főbb típusok 11—12. sz. alatt vannak  
összeállítva. E 18 érem az ábrázolás  
tárgyát illetőleg azonos, csak a külső  
formában és a részletekben van némi  
eltérés. Egyik érmen a ló nyeregta-  
koróján magyar címerpajzs foglal helyet  
(11), másiknál a térdelő királylány  
baloldalt látható (15), néha a tenger  
hátterében elmarad a kis hajó stb.  
A 14—16. sz. érmeknél a hátlap tel-  
jesen azonos, csak az előlapi képek  
mutatnak egymáshoz viszonyítva kü-

lönbségeket. Már Szentgáli<sup>7</sup> felhívta a  
figyelmet arra a körülményre, hogy  
ezen R jelzésű mester nem lehet azo-  
nos Roth Hermannal, anélkül azonban,  
hogy magát a monogrammot megfej-  
tette volna. Az érme feltétlenül Kőr-  
möcön keletkeztek, tekintve, hogy  
egy részük verőtöveit a XVIII. szá-  
zad közepén vitték innen Bécsbe, ahol  
jelenleg is láthatók. Egyetlen datált  
darab is van köztük, az 1638-i szá-  
aranyas Szent György-érem (21), ame-  
lyet a rávert kőrmöci dukát évszáma  
határoz meg. Ez is tehát Kőrmöcre  
utal s igazolja, hogy mesterük Kőr-  
möcön dolgozott. Mindezen adatok  
figyelembevételével az egykorú kőr-  
möcbányai pénzverdei vésnökök közül  
nem gondolhatunk másra, mint az *iff.*  
*Roth Jeremiás* személyére, aki kimu-  
tathatólag 1718—1754 közt dolgozott  
itt.<sup>8</sup> 1718 május havában nevezték ki  
éremvésőnek s csak a családi hagyomá-  
nyának tett eleget, mikor maga is  
Szent György-érmek készítésével kez-  
dett foglalkozni. A Szent György-  
érmek művészi kvalitása kétségkívül  
az ő műveiben éri el Kőrmöcön a leg-  
magasabb fokot. Teljesen a barokk  
szellemében dolgozó mester, aki nagy  
gondot fordít a mozdulatok kellőké-  
pen felfokozott hatásos visszaadására.  
Mindez kifejezésre jut a ló fejtartásá-  
ban és ugró mozdulatában, a lovag  
köpenyének lebegésében s a sárkány  
küzdelmes vonaglásában. Művészi tel-  
jesítménye csúcspontját azonban a szá-  
arany súlyú érem ábrázolásában érte  
el, ahol valóságos harc fejlődik ki a  
lovag és a sárkány között, minden  
mozgás hatványozódik s ugyanez lát-  
ható a hátlapon is a tenger tarajos  
hullámszásában s különösen pedig a  
szélsodorta fa hajlásában, melyek mind  
a vihar által keltett benyomás fokozását  
célozzák. A karddal harcoló lovag  
azonban már az erdélyi típusú érmek-  
ről van átvéve, melyeket nyilván, mint  
céljának inkább megfelelőket hasz-  
nált fel a kőrmöci mester. A 17—20.

<sup>7</sup> Szentgáli K. A kőrmöcbányai Szent György ér-  
mek. *Az Érem*, 1927. 15—20. l.

<sup>8</sup> *Stempelsammlung*, 1324. l.

<sup>7</sup> U. o.

sz. alatt összeállított éremcsoportot, bár az érmekek jelzés nélküliek, a stílus-egyezésen kívül azon az alapon tekinthetjük Roth Jeremiás műveinek, hogy ezek is a XVIII. század elején keletkeztek. Ugyanis a 18. sz. érem egy a XVIII. század elején Brassóban készült cápás pohárnak talpába foglalva<sup>10</sup> már előfordul, mely poháron egy későbbi bevésés 1741-es évszámot jelez. Mindenesetre tehát az éremnek a század elején kellett készülnie, a típusa pedig határozottan körmőci. A másik két érem a részletekben is szoros kapcsolatot mutat e pontosabban meghatározható darabbal.

Roth Jeremiás után nem tudunk többé névszerint kimutatni olyan éremtöbbet Körmöcbányáról, aki Szent György-érmek készítésével is foglalkozott volna. A 22—25. sz. alatt összeállított éremcsoport talán szintén az ő nevével kapcsolható össze, de lehet későbbi eredetű is. Jelentéktelen darabok, melyeknél a stílusanalógia nem eléggé döntő s csupán a teljességet szolgálják, ha egyelőre meghatározhatatlanul is. Mindenesetre a korábbi típusú Szent György-érmekhez tartoznak még. Készültek azonban a XVIII. század további folyamán is Szent György-érmek, melyek azonban már a hanyatlás jeleit mutatják s nincs kizárva, hogy idegenben készült utánzatok. A 26—27. sz. darabok közül az egyik (26.) stílusban a XVIII. század közepe, a másik (27.) pedig inkább a század végétől való. Irott adattal nem rendelkezünk arra, hogy Körmöcön ez időben készült volna Szent György-érem és így ezeknek pontos hovátartozását sem lehet megállapítani. Mindenesetre típusban szorososan ragaszkodnak ezek is a korábbi körmőci ily érmekek ábrázolásaihoz s ezek végső hajtásainak lehet őket tekinteni.

A Roth-család tagjai által úgyszólván monopolizált Szent György-érem-készítés következtében minden körmőci eredetű darab 1750-ig bezáró-

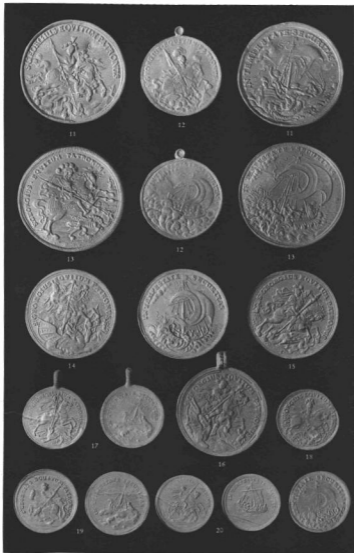
lag valamelyik Roth kezéből került ki. Ismeretes azonban két érem, melyek bár típusban szervesen kapcsolódnak a körmőci formákhoz s kétségkívül ezek hatása alatt készültek, de mestereik idegenben — Bécsben — élt és dolgozott medailleurök. Igaz viszont, hogy mindenik némi kapcsolatban áll Magyarországgal, sőt az egyikük később véglegesen Körmöcbányára került. Az egyik teljes névvel szignált érem (31.) s mestere *Becker Fülöp Kristóf* coblenzi születésű éremművész, aki 1702-től kezdve Bécsben dolgozott s itt is halt meg 1743-ban. Időközben azonban a pozsonyi pénzverde részére is készített pénzveréshez szükséges bélyegzõvasakat. Az ő műve a legsikerültebb valamennyi Szent György-érem közül. A helyes, arányos beosztás, a részletek tökéletességéig menő kidolgozásával párosul. A ló mozdulataiban érzettni tudja az izmok feszülését, a lovag és a szörny közötti küzdelem is realisabb formákat ölt. Hasonlót mondhatunk a hátlapi képről is, ami különben érthetővé válik, tudva, hogy Becker korának igen jónevű medailleurje volt. Az érem keletkezési idejét a XVIII. század első évtizedére tehetjük.

Problemátikus ezzel szemben a másik említett Szent György-érem meghatározása, amelyik formáira nézve a legkorábbi körmőci Szent György-érmekkel rokon, azonban az előlapi szelvényben sajátos H monogrammot visel (30). Az érem peremén levő egykorúnak látszó magánjellegű bevésott körirat " (IR. Maria Theresia Höchtn Geboren den 23. Maii 1722) tanúsága szerint 1722 előtt készült az érem. E szignatúra Hedlinger svájci medailleur szignatúrájával egyezik meg leginkább, de a típus határozottan körmőci, Hedlinger pedig tulajdonképpen csak ekkor kezdi pályafutását. A magyarországi éremvésők közül csak a gyulafehérvári Hoffmann Károly jöhetne figyelembe, akinek azonban teljesebben szignált s később említendő

<sup>10</sup> Iparműv. Múzeum erdélyi kiállításának katalógusa, 1931. 34. l. 151. sz.

<sup>11</sup> Az érem a M. N. Múzeum Éremtára birtokában.









28



29



26



30



29



30



31



32



31



33



32



33

farán álló puttószerű alak stb. már inkább a rokokó ízlésvilágának felel meg.

A Szent György-érmek utolsó visszhangja az erdélyi éremművészetben a XIX. sz. elején ugyancsak Gyulafehérvárt dolgozó *Wurschbauer Károly* éremvő egyik keresztelő érmének hátlapján csendül fel (33). Ő azonban, aki egyebekben is sokat vett át idegen medailleuröktől, e Szent György-típust is egyszerűen átkölcsönözte minden változtatás nélkül Beckertől; talán még a verőtő is azonos volt, csak a mesterjelzést igyekezett eltávolítani, miért is műve minden jelentőséget nélkülöz fejlődéstörténeti szempontból.

Említhetnénk ezek után a Szent György-érmek végtelen tömegű utánzását, ami már a XVIII. sz.-ban megindult s egy része még mesterjelzést is mutat: pl. N (Nürnberger), majd a XIX. században gyári úton előállítva mérhetetlen mennyiségben készült. Ezeknél értékelés céljából fiktív datálásoktól sem riadtak vissza s a megfelelő korai évszámot véve vagy pon-

colási technikával igyekeztek ráhelyezni. Ezeknek tárgyalása azonban kiesik ez összefoglalás keretei közül.

Együttesen nézve az érmeket, újlag megállapíthatjuk, hogy lényegileg bár mind azonosak, de ennek ellenére is nagy változatosságról tesznek bizonyosságot. Stílusuk eredetileg a német renaissanceban gyökerezik, de virágkoruk a barokk művészet idejével esik egybe, a később készült érmek már hanyatlásról tanuskodnak. Bár mind amulettjellegűek, azért akad művészi-  
leg értékes és jelentős darab is köztük. Jelentőségük igazi lényege azonban abban rejlik, hogy e Szent György-érmek a magyarországi emlékéremművészetnek legönállóbb, legeredetibb részét alkotják s vele elválaszthatatlanul egybe vannak kapcsolva. Amint a köztudatban minden XVI. századi biblikus érem „Joachimsthaler” név alatt ismeretes, még ha esetleg nem is ott készült, hasonlóképpen minden Szent György a „körmöci” gyűjtőnév alá van foglalva.

HUSZÁR LAJOS



AZ INFERNO (POKOL I. ENEK)

## FÁY DEZSŐ DANTE-ILLUSZTRÁCIÓI

A Divina Commedia képes kiadásainak nagy multja és nagy története van. Még meg sem kezdődött a könyvnyomtatás gyakorlata, és írott könyveknél egyebeket nem ismert a világ, mikor névtelen miniátorok már vonallal és színnel igyekeztek láthatóvá tenni a dantei víziók legmegragadóbbjait. Csodálatos művészet rejtőzködik a tizennegyedik és tizenötödik századbeli Dante-kódexek legtöbbszörében, a képzelet hajlékonyságának olyan példái, melyekhez foghatókat hasztalan keresnénk a művészet későbbi korszakaiban. Bassermann és Volkmann tárták fel könyveikben a kódexek illusztrációs kincsét s amit ők csak szóval írtak körül, azt nemrég megjelent könyvében<sup>1</sup> Schubring láthatóvá tette a reprodukciók hosszú során.

<sup>1</sup> Paul Schubring: Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie. Italien, 14. bis 16. Jahrhundert. Mit 78 Holzschnitten und 388 Abbildungen. Wien, Amalthea, 1931.

A könyvnyomtatás alighogy megindult, sietett kisajátítani magának a dantei költeményt. És hamarosan megjelentek az első illusztrációs Dante-könyvek. Az első 1484-ben, Firenzében, a Baccio Baldininak tulajdonított rézmetszetekkel, majd 1487-ben a bresciai és 1491-ben a két velencei fametszetes kiadás. Azóta száma nincsen az illusztrált Dante-kiadásoknak. Minden kor olvasói szükségét érezték a súlyos tartalmú költemény képes kommentálásának. És minden kor művészeinek képzeletét izgatták a Divina Commediába zárt képlehetőségek. Botticelli óta hány művész képzeletét serkentette alkotásra Dante olvasása!

Más azonban a szabad ábrázolás és más a szöveghez és a nyomtatott könyv formai föltételeihez kötött illusztrálás. A korai olasz illusztrátorok nagyszerű ösztönükkel hamar megérezték, hogy a könyvben a könyv eszközeivel





A POKOL. XXI—XXV. ENEK

kell kifejezniök magukat. A könyv eszköze a betű és annak főeleme a vonal, mégpedig a betűformák szigorúan stilizált vonala. Az ábrázolás eszközei közül a fametszetnek a maga anyagától meghatározott aránylag merev, vagyis szintén stilizált vonala van hozzá legközelebb. A fametszet azonban felül a betűtükörbe illesztve, azzal egyszerre nyomható, annyira, mintha maga is betű volna. Abból, hogy anyaga a kevésbé kezes fa, stílusbeli egyszerűsége magától adódik. A korai olasz fametszetű illusztrációk, melyek az egész műfajnak legideálisabb példái, mind egyszerű előadásúak, szűkszavúak, az alakzatok körvonalaira szorítózkodók, az árnyékolást kerülők. Mindezeknél a tulajdonságaiknál fogva ideálisan beleilleszkednek a betűképhez, amellett, hogy megélelénkítik azt, nem „esnek ki” belőle, ellenkezőleg, összeízülnék véle.

Dante első magyar illusztrátora, Fáy Dezső (bátran nevezhetjük elsőnek,

mert akik elődjei voltak ebben, inkább csak játszottak a feladattal, se beléje nem merültek, se végig meg nem oldották), ugyanolyan helyes ösztönrel választotta kifejező eszközének a fametszés eljárását, mint a korai olasz Dante-illusztrátorok. Előző próbák megmutatták, mennyire alkalmazkodni képes képzelete és kifejező módja a fában való ábrázolás megkötöttségéhez. A „Nagyidai cigányok”-hoz készített fametszetei már csaknem ideális példái a fa rostjai között utat kereső vésővel való ökonómikus előadásnak és a typografiai kevésbeszédűségnek.

Ennyire fölkészülten indult a feladatnak, amelyhez fogható több aligha várakozik reá művészi pályáján. Nehezebb semmi esetre sem. A Dante-illusztrálás nehézségei majd olyan rendkívüliek, mint amilyen rendkívüli alkotás maga a nagy költemény. Dante szűkszavú költő, de kevés szóval is annyira láthatóvá tudta alakítani mondani-valóját, hogy az illusztrátor számára



A PURGATORIO. I. ÉNEK

alig hagyott megábrázolni valót. Ez az oka például annak, hogy a *Pokol* két leghatalmasabb epizódját, Francesca da Rimini és Ugolino történetét a képzőművészet eszközeivel még senkinek sem sikerült igazán megábrázolnia. Nyilvánvalóan azért, mert a költemény szűkszavú és kihagyásos előadása csodálatos plasztikájával mindent láthatóvá tesz. Hozzája mérve minden ábrázolás bőbeszédűnek, tehát erőtlennek hat. Az illusztrátor nehézségeinek egyik legnagyobbja azért az ábrázolásra alkalmas motívumok megválasztása.

Fáy Dezső itt az érzékére bízta magát, amely megbízhatóságának már nem egy próbáját adta. Nem törődve a hagyománnyal, vagyis elődjeinek példájával, nem is téve nagyon különbséget tartalmi jelentőségük szerint az egyes motívumok között, azokat ragadta ki közülök, melyeket a költő előadása kevésbé tett láthatóvá, azokat, melyekben az ábrázoló művész számára is

hagyott kifejtetlen mondanivalót. Illusztrációi azért nem annyira kísérfői a szövegnek, mint más Dante-illusztrátoroké, hanem mintegy kiegészítői. Kiegészítői annyiban, hogy alakot adnak annak, amit a költő kifejezetlenül hagyott. Az illusztrálásnak könnyebb módja egy-egy motívumnak kiszakítása az egészből és önálló kialakítása. Ezt a megoldást választották Dante legkorábbi illusztrátorai, a középkori kódexfestők és nyomukon az első rész- és fametszetes kiadások művészei. Az illusztrálásnak ilyen felfogása azonban csaknem ellentétes Dante elképzelésével. Dante a *Divina Commedia* kozmoszát amolyan panoptikumnak rendezte be elképzelésében, sok gyűrűből összerakott amfiteátrumoknak, melyeknek mindenik gyűrűjén állandóan és egyidejűen játszik — epizódjaira bontva — az emberélet örök cselekvénye. A mód, ahogyan Dante az alvilág völgytorkát, a purgatórium hegyét és a mennynek ma-



A PURGATORIO. XIII—XIV. ÉNEK

gasságát bemutatja, a panoptikumban körbejáró és magyarázni meg-megálló emberre emlékeztet. A körbejáró és gyűrűről gyűrűre emelkedő séta folyamatossága fűzi egybe az epizódokat és kerekíti egységgé a cselekvényt.

A dantei előadás e szimultánitásának megérzéketését már a korai illusztrátorok is megkísérelték a maguk gyermekes módján. Egyugyanazon ábrázolásokon több ízben is szerepel Dante és Vergilius alakja, amint vándorlásuk során a *Pokol* vagy a *Purgatorio* más-más jelenetével kerülnek szembe. Fáy Dezső más megoldást talált. Illusztrációin egyszerre több ének epizódjait foglalja össze. Kompozícióin Dante és Vergilius alakja legtöbbször csak egyszer jelenik meg, akár mint az ábrázolás szerkezeti középpontja, akár mint a képbeli cselekvénynek mellékes része, de mindig mint nézői a színjátéknak. Magát a színjátékot azonban egy vagy több ének epizódjaiból szerkeszti össze, olyan

motívumokból, melyek tartalmilag vagy formailag jól elérnek egymás szomszédságában.

Hogy sokalakú és mozgalmass kompozíciói zavarosaknak ne hassanak, annak kitűnő kompozíciós ötlettel vágott élébe. Az ötlet valójában a Dante-illusztrálás egyik főproblémájának a ritka szerencsés megoldása. Amivel Dante költeménye megírásakor a legkevésbé törődött, az a cselekvényei színhelyeül szolgáló térnek a megérzéketése volt. Csak nagyjából adja meg a *Pokol* tölcsérének, majd a *Purgatorio* kígyózó menetű hegyének képét. A képelet, amely fantasztikus útján követni igyekszik a költőt, minduntalan meglepő helyzetek, topografiai ellentmondások, térbeli logikatlanságok elé kerül. Nem minden olvasó akad fönn rajtuk; de mivé legyen előttük az ábrázoló művész, aki meg akarja mutatni a szemnek azt, amiről a költő szóval képet adni elmulasztott? Nem tanulság nélkül való

a régebbi illusztrálók munkáját ebből a szempontból megnézni. Azt látjuk, hogy eleinte nem is jelzik a teret. Csak a későbbi illusztrálók kezdenek egy-egy kiragadott jelenet köré kulisszákat szerkeszteni. A XIX. század illusztrátorai a festés eszközeivel segítenek magukon és felhőbe vagy kavargó homályba burkolják a cselekvényt. Fáy megoldása, melyet különösen a *Pokol* lapjain fölöttébb leleményesen váltogat, arra a legújabb keletű német színpadrendezői fogásra emlékeztet, amely színpadok helyett lépcsős építményeket tologat a színpadon és rajtuk játsszatja le a járókelő és a lépcsőkön a pillanatnyi színpadi szükség szerint elhelyezkedő szereplőkkel a cselekvényt. Fáy a síkmegosztásnak és a térbemélyítésnek ezt az optikai hatását a legkülönbözőbb formájú sziklaalakulatok tömegével éri el kompozícióin. Barlangok, üregek, sziklacúcsok, lépcsőzetesen alakult szirtetek fogódnak össze lapjain szerves, de amellet fantasztikus formációkká. Mantegna építgette korai festményein ilyenféle módon a maga sziklahegyes természetét. A sziklatérnek nemcsak dekoratív a rendeltetése Fáy lapjain, hanem benne, szikláinak lépcsőzetes járatain vagy tetején helyezi el a „*Pokol*” köreiben szenvedő emberi lelkeket és kínozó ördögeiket a költemény cselekvényét követő összefüggésben. Az apró lényeknek egész légijója kényelmesen és áttekinthetően elfér ebben a darabjaira bontott térben. Ez a megoldás tette lehetővé, hogy egy-egy lapon több gazdag meséjű ének epizódjait is összesűrítse.

A fametszet szögletes, rusztikus nyelvén sajátos báj árad az ábrázolásnak ebből a minden modernségre mellett is ősz-primitív módjából. A rajzok mintegy önmaguk céljává lesznek: ornamentumokká, melyek a szöveget követő szemmet meg-megfognak és rajta keresztül az olvasó képzeletét beigazítják. A dantei alakzatok közül így azok is kontúrt és testet kapnak, melyek a költeményben csak puszta nevével szerepelnek: a *Pokol* egész torz világa, ördögeinek légijója, kénkö- és szurokszagúan kedélyes és bestiális lényük. S ami

könyvillusztrációnál fontos: a képek mégsem a könyvről meglepedkezett önálló elképzelések, hanem szerkezetileg csaknem annyira összezárt ornamentumok, mint maguk a betűk. A művésznak bizonyára szemére vetik majd, hogy ebben túlságig is ment, mert fölláldozta nekik a szöveg és az illusztráció között nélkülözhetetlen párhuzamot, azt az egymáshoz való viszonyát a kettőnek, mely a kölcsönös egymásraismerhetést lehetővé teszi. A szemrehányás azonban nem lesz igazságos. Fáy számára a feladat úgy volt megadva, hogy meghatározott számú rajzban kell összeszorítania a *Commedia* száz énekének eseménygazdagságát. Átlag tizenegy fametszetet készíthetett a költemény három részének egy-egyjéhez. Az óriási motívumbőségéből tehát válogatni kellett: eleve kénytelen volt lemondani arról, hogy mindent megábrázoljon, ami érdekes. A válogatásban azután a művészeti, vagyis formális megfontolás vezette. Olyan motívumokat választott, melyek érzése szerint kompozícióba legjobban beilleszthetők voltak, úgyszólván újra megkomponálta Dante kompozícióit azzal, hogy részeiket a maga feladatának igényei szerint csoportosította. De lapjainak ornamentumos jellege nemcsak a könyv természetével, hanem magának a költeménynek symbolumos-ornamentumos összhatásával is jól összeillik.

Különösen otthon érzi magát Fáy Dezső képelete a *Pokol* világának megérettézésében. Már korábbi munkáiban is elárulta magát, ahol alkalom adódott reá, kissé mindig torzító fantasztikum. A *Pokol* ördögeinek ábrázolásában ez a képessége megtalálta igazi feladatát. Dante elképzelésének egész drasztikumát és szilaj humorral itatott bestializmusát híven követni tudja Fáy képelete. Vannak a *Pokol*-nak jelenetei, melyeket a mult század divatos francia szavával „satanisták”-nak lehetne minősíteni. Satanistáknak a mult század utolsó harmadában az olyan írókat szerették nevezni a franciák, kiknek írásaiban az Egyháztól és a társadalmi

erkölcsből tiltott ösztönök és funkciók jutottak fontos szerephez. Az egyház és nyomában az egész középkor felfogása szerint az emberben benne lakó ördög tusakodik szintén benne lakó nemes énjével. Az ördög a látító s a tőle megszállott emberek az Egyház és törvényei ellen lázadók. Mindig voltak ilyenek és történetüket a messze múltba követhetni. A középkori templomok faragott oszlopfejeiben vagy kapubéléseiben éppen a pokolban szenvedő emberiség ábrázolásába rejtették el lázadó indulatukat. Kevésbé szembevetendő helyeken, a templom magasabb vagy homályosabb pontjain az alvilág ember-sanyargató szörnyetegeinek ábrázolása közben lefojtott ösztöneiket hagyták fölébredni és édelegni. A *Pokol* nem egy jelenetében ilyen satanistának érezzük magát Dantét is. Fáy Dezsőben sok satanismus van, mely ha keresi és ha megtalálta, szinte kéjérzessel ábrázolja a testiség színjátékait. Ezért van az, hogy ördögei valóságos bestiák és ennyiben rokonai azoknak az ábrázolásoknak, melyekbe a középkor névszerint ismeretlen kőfaragó művészei a satanismusokat rejtették bele. Fáy Dezső ábrázolásaiban azonban humor is van, kedves groteskség, melyben föloldódik és eltűnik az, ami ördögei garázdálkodásában borzalmasnak, sőt vérfagyasztónak is hathatna.

Legsikerültebb kompozícióinak egyike és egyben jó példája annak is, hogyan súrít össze Fáy egyetlen rajzban több ének jeleneteit és szereplőit, az a fametszete, mellyel a *Pokol* öt énekét (a 21—24-iket) illusztrálja. A huszonnegyedik ének szuroktavából egy-egy rétegesen összerakott terrasos sziklatömb emelkedik ki a lap két szélén. Sziklahíd köti össze őket, legfölül pedig összehajlik a két szikla. Tetejükön egyik felől Vanni Fucci samárfejű aktos alakja áll, kezében a templomból ellopott szentségtartó ház (24. ének), mellette a sziklafokokon pedig a huszonötödik énekbéli kígyókyötörte emberek vonaglanak. Túlfelől, a szikla-terraszon, egy cövekkel a földhöz szögelt emberi alak (23. ének).

Ez, kinek kínját szemeid csodálják  
farizsások közt javallta hiden  
a nép javáért egy ember halálát.\*

Alatta Vergiliusnak és Danténak megnagyított alakja. Dante előrehajlik, úgy néz le a szakadékba, amelyben szárnyas és vasvillás sátánok a közönséges csalókat büntetik (21. ének). A szuroktóba hajigálják őket és a felbukkanókat visszanyomják belé:

Szakácsok parancsára a nagy üstbe  
a kukák, hogy fenékről föl ne szálljon,  
villával ép így nyomkodják a húst be.

Az illusztrátor itt meg is toldja a költő mondanivalóját. Mintegy kiegészíti Dantét, a cselekvényt gazdagabbá, a jelenetet mozgalmasabbá teszi. Akrobatái lendülettel emelik ördögei a hídon magasba az emberi alakokat és vágják le őket a sűrű folyadékú tóba. Egyikük a hídon guggolva veti horgát a tóba és úgy rántja ki belőle az emberi lelkeket, mintha halak volnának. Egy másik ördög hosszú póznával döfködi a többől kibukkanó testeket. S még ennyi minden részletnek ábrázolása után is jutott helye Fáy-nak arra, hogy a híd jobb- és balfelehez odaállítsa egyik felől a huszonkettedik ének „ördögprépostját“, a barátköntösbe bujt és keresztet tartó ördögöt, másik felől pedig a császárságot letipró egyház szimbolumát, egy császári koronára lépő szerzetest. Az ördögök jeleneteiben valami kedélyes torzítás és bonhomia enyhíti az eredendően borzalmast. A szenvedő emberi alakokat is ilyen kedves torzítással ábrázolja Fáy. Mefisztói humorral.

Szerkezet tekintetében más-más megoldást választott a költemény három része számára Fáy. A *Pokol* ábrázolásainak a betűtűkőr méreteinek megfelelő négyszögalakú keret adott és a több ének cselekvényéből alakított kompozíciót formai egységbe foglalta benne. A *Purgatorio* jeleneteinek ábrázolásához a négyszögű síkot két részre, felsőre és alsóra osztotta. Ezzel a kettes kompozícióval lehetővé lett, hogy több mozzanatot és alakot helyezzen el a megadott négyszögű területen. A *Pa-*

\*Az idézetek Babits Mihály Dante-fordításából valók.



A PARADISO. X—XII. ÉNEK

*radiso*-ban, ahol a *symbolum* uralkodik és kevesebb a konkrétum, Fáy kompozíciói is egyszerűbbek, kevésbé népszerűek s ennek megfelelően az egyes alakok is nagyobb méretűek lesznek. Vannak végül kompozíciói, melyeket háromszögű keretbe zár. Ilyenbe foglalja egyebek között a *Pokol* és a *Purgatorio* első énekének motívumait.

A *Purgatorio* és különösen a *Paradiso* világának ábrázolásában Fáy Dezső egyéb képességei is láthatóvá lesznek. Képzletének alkalmazkodó képessége lépést tud tartani azzal az óriási hangulatbeli változással, mely a *Divina Commedia* háromrétű tartalmában a végső kifejlésig fokozódik. Mire a *Paradiso* megábrázolásához jut, Fáy képzelete megszabadult a *Pokol* minden tisztátalanságától, hozzászokott a nagy világűr tiszta levegőjéhez, otthonossá lett a szentek hierarchiájában és Dante középkori szimbolizmusában. A *Paradiso*-ban Fáy fametszeteinek stí-

lusa egyszerűbb a másik két rész illusztrációinál, vannak közöttük szinte monumentális elképzeléseknek mondhatók. Előadásuk is alkalmazkodik a tartalom magasztosságához: több bennük a merev vonal és kevesebb az árnyék. A fametszés technikája a *Paradiso* ábrázolásainak a legfejlettebb.

A szebbnél szebb lapok közül is kiválik kettő. A *Paradiso* 10., 11., 12-ik énekéhez készült az első. A három ének tartalma valójában megábrázolhatatlan, annyira nincsen bennük cselekvény. Színek és fények villanása a történet bennük. Fáy kompozíciójának közepévé Dante alakját teszi, amint a nézőnek háttal, a fényesség körein által a „napba száll” (ahogy Babits oly szépen mondja). Néhány egyenes vonallal rajzolja meg Dante alakját Fáy. Féltettel már túl van a lángnyelvek körén, mely a nap fénygömbjét övezi. Unnepélyesség, nemes és halk páthosz muzsikál Fáy-nak ebben az elképzelé-



A PARADISO. XXIV—XXV. ENEK

sében. A kompozíció többi része, mely Assisi Szent Ferenc és Szent Domonkos életéből vonultat föl epizódokat, elevenebbé teszi a lapot, de az ünnepléységből nem vesz el semmit.

A másik fametszetnek, amelyre külön rá akarunk mutatni, más a kompozíciós megoldása. A huszonnegyedik és a huszonötödik ének tartalmának megérthetőségét kísérli meg benne a művész. Kétkarú lépcsős építményen halad a mennyei magasság felé Dante. Balkézfelől Szent Péter tart a lépcsőn feléje; az építmény tetején, ott, hol a két lépcsőkar terrasszá simul ki, megnyílik a kapu és nyílásában Dante és Beatrice alakja látszik. Ornamentumosan beágyazott szimbolumokba zárja Fáy azt a sok gazdagságot, amit a két ének a hitről és a reménységről elmond.

\*

Meggyőződésünk szerint Babits Mihály mesteri fordítása önmagához méltó díszet kapott Fáy Dezső illusztrációiban.

De méltó a rajzfűzér, melyet Fáy a Divina Commedia köré font, magához Dantehoz is. A tizenkilencedik században sok híres művész próbálkozott Dante megillusztrálásával: Fáy műve valamennyienél magasabbrendű. A magyar illusztrátoréhoz legföllebb Dante korai illusztrációi foghatók, a kódexfestőké, a fametszetes könyveké és Botticellié. Miként azokban, Fáy rajzaiban is magának a Költeménynek a stílusa érzékül meg, a középkor érdekessége érzik bennük, olyan egyszerűség, amely noha nem primitívség, mint azokban, hanem tudatos művészet, mégis telítve van azal, ami a primitívet olyan vonzóvá teszi: az önkéntelenségnek, az őszinteségnek és becsületességnek zamatával. Az illusztrátor nagy magasságig jutott ezzel az alkotásával Fáy Dezső művészetében. Műve dicsősége a magyar ábrázoló művészetnek.

ELEK ARTÓR

# NÉMET RAJZOK KIÁLLÍTÁSA A SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUMBAN

*„A rajz alapjairól és lelke a festészetnek  
s egyáltalán gyökere minden tudománynak.”  
Michelangelo.*

Szép-művészeti Múzeumunk rajzgyűjteményeiből rendezett sorozatos kiállításával rendkívül érdekes feladat megoldására vállalkozott. Iskolák s korszakok szerint csoportosítva kerül a gazdag anyag bemutatásra, mely ilyenképpen a nagyközönség számára könnyebben hozzáférhető, mint a nappalokban, melyekben őrzik.

A rajz speciális művészi terület, különös finomságú, szubtilis és intim. Megértése és értékelése más meglátást és megérzést kíván, mint a többi művészetek. A tiszta vonalszépség művészet, színek és formák helyett, — egyedüli alapeleme a vonal, — a kontúr, — melyre a valóság sohasem nyújt példát. Tulajdonképpen bizarr absztrakciója a valóságnak. (Wölfflin: „... es laufen doch keine schwarzen Fäden an den Rändern der Dinge hin!“) Sajátos művészi területet jelent, külön, magának való világot, melyet más törvények és esztetikai lehetőségek szabnak meg mint a többi művészeteket. A vonal gördülő, szépséges játéka a síkon, ritmusa és harmóniája a legfontosabb jellemzői a rajznak. A kifejezés erejének legtisztább művészet, telve aktivitással, dinamikával, hiszen leegyszerűsített eszközzel dolgozik: színek nélkül, tisztán a vonal redukációjában közvetíti tárgyát.

A rajz, mint vázlat vagy a festészet alkotásaihoz való előtanulmány, minden művész életében nagy szerepet játszott. Megrögzítve a koncepció, az elgondolás első, intuitív megnyilatkozása-

sait, bepillantást enged a mű fejlődésének különböző stádiumába, érésebe, tökéletesedésébe. Nagy mesterek rajzainak abszolút értékük mellett, megvan még a tanulmányi, stíluskritikai szempontból való külön becsük is. Kapcsolatuk esetleg fenmaradt, befejezett művészeti alkotásokkal különböző vonatkozásokra világít rá s nem egy esetben a meghatározást is megkönnyítheti.

A rajz értékelése művészi szempontból és gyűjtése már régi időkre megy vissza. A renaissance-korban, Leonardo és Michelangelo följegyzéseinek tanúsága szerint, egyenesen sajátos esztetikai-filozófiai értékelésben volt része. Felismervén szépségét és jelentőségét, gyűjtők szenvedélyes lelkesedéssel vetették rá magukat a művészi területre is. A XVI. században keletkezett nürnbergi Praun-féle gyűjteménnyel, melyet Esterházy Miklós herceg a mult század legelején megvásárolt, a legrégebb keletű rajzgyűjtemények egyikének számos, értékes darabja került a Szép-művészeti Múzeum kincsei közé.

A német rajzok kiállítása, melynek anyaga az 1400—1650-ig terjedő időszakot öleli fel, dr. Hoffmann Edith, a Grafikai Osztály kitűnő vezetőjének szakavatott, példásan gondos elrendezésében, a német művészet egy jelentős fejlődési koráról tájékoztatja a nézőt. Bár a gyűjtemény számára nem oly dús, mint a németországi kabinetek vagy az Albertina anyaga, mégis oly sok és reprezentáns lapot tartalmaz, hogy az egyes korszakok és vezető mesterek



művészetét szemléltető módon tárja elénk. A kitűnően szerkesztett katalógus pedig alaposan tájékoztat minden egyes lap művészettörténeti státusáról.

A kiállítás legrégebbi darabja, kitűnő minőségű, ritka szépségű lap, a rajzművészet kisszámban fennmaradt, legkorábbi képviselői közé tartozik. Kölni mester műve, 1400 körül keletkezett és Szent Margitot ábrázolja. A vonalvezetés csodálatos muzikalitásában, bensőséges szépségében bontakozik ki az alak, mely a kölni festészet Stephan Lochner inspirálta, áhítatos szelleméből fakadt.

Rendkívül érdekes, sokat vitatott alkotás a „Mária a gyermek Jézussal és szent Pállal”. Svájci művész munkája a XV. sz. közepéből, melyet a kutatók egy része, egy időben, a felsőrajnai származású, rézmetszeteiről híres „Játékkártyák mesterének” tulajdonított, másik része pedig nem kisebb művészeknek, mint Konrad Witznek, az ó-német festészet erre legmarkánsabb egyéniségének egyetlen, fennmaradt rajzát vélte benne fölismerhetni. Az alakok monumentalitásához sehogyan sem illő, aprólékos, bizonytalan kivitel zárja ugyan e nagy mesterek szerzőségét, de azért kétségtelen, hogy nagybecsű, korai keletkezésű lappal állunk szemben, mely valószínűleg rézmetszet előtanulmánya gyanánt készült.

A XV—XVI. századi nürnbergi iskolát, a német festészet egyik legvirágzóbb korszakát, mely tetőpontját Dürer művészetében érte el, számos értékes lap képviseli. Veit Stossnak, a német késői gotika nagymesterének két különböző, Szent Annát harmadmagával ábrázoló, friss és elevenhatású kompozíciójából a szobrász szuverén formaérzéke tükröződik vissza. Néhány anonim mester alkotásai közül megemlítésre méltók a „Malaczcjal játszó gyermekek”, — aquarelrel színezett lap, Schongauer genre-rézmetszeteinek modorában, — valamint a „Landauer-család oltára mesterének” köréből való „Keresztrefeszítés”, melyet némelyek Wolgemutnak, mások Pleydenwurffnak tulajdo-

nítottak régebben. Erőteljes hatású, keményvágású tollrajz, jól kiegyensúlyozott kompozícióban.

A Dürer köréből s irányából való lapok közül kimagaslók a mester több, autentikus alkotása.<sup>1</sup> Míg az 1523-as dátummal jelzett, Mária Magdolnát ábrázoló, női félalak elhalványodott, rossz állapotánál fogva, csak kevéssé közvetíti mesterének nagyszabású, csodálatos rajzkészségét, — akiben, Meder szerint, korának egész grafikai készsége összpontosult, — addig a „Különféle ötleket” tartalmazó tanulmánylap szépségénél, érdekességénél fogva, kétségtelenül a Gyűjtemény egyik legjelentékenyebb darabja, 1506 körül keletkezett, Dürer olaszországi tartózkodásának gyümölcse, monumentális stílusa kibontakozásának jellemző vonásaival, mely a déli nap fényében érelődött meg. A klasszikusan ható női fejek s egyéb vázlatok, studiumok dús tömegében felismerhető „A rózsafüzér ünnepe” című, 1506 körül, Velencében festett kép anyalához készült előtanulmány. E rendkívül értékes tanulmánylap valóban bepillantást enged a művész dolgozási módjába, titkos műhelyébe, megvilágítja, feltárja ama hosszadalmas fejlődési processzust, mely az első formaalgondolástól a befejezett műhöz vezet.

Hans von Kulmbach három üvegfestmény tervezete mellett különösen elragadó a három királyokat ábrázoló krétarajza, monogrammal jelzett, kétségtelenül festményhez készült tanulmány, melynek könnyed, szinte mérészonalvezetéséből frappáns erővel bontakozik ki a hatásos kompozíció.

Hans Holbein művészetének példái — sajnos — hiányzanak a gyűjteményből, iránya azonban képviselve van egy fekete barettes ifjú arcképével. Hans Baldung-Grien három rajza közül kiválik a női tanulmányfeje, mely méltó módon repraesentálja a nagy előzsi mester művészetét. Ritka szépségű, kitűnő minőségű krétarajz, páratlan együttathatása a monumentális al-

<sup>1</sup> Repr. a *Magyar Művészet* IV. évf. (1928.) 5. számában a 343—345. lapokon.



KOLNI MŰVÉSZ 1400 KÖRÜL: SZENT MARGIT  
Ecsetraajz, tus, vörös kréta. Az Esterházy-gyűjteményből  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



BALDUNG GRIEN, HANS (1480 KÖRÜL—1545): NŐI FEJ. 1536  
Fekete kréta. A Landsinger-gyűjteményből 1899-ban vétetett  
Oriz. M. Szépművészeti Múzeum

kotóképesség és gyöngéd báj megérez-  
kítésének.<sup>2</sup>

A nürnbergi ú. n. „kismesterek”  
képviselői, élükön a Sebald-fivérek  
ügyes, gondos, ha kissé száraz rajzai-  
val is, szép számban szerepelnek e ki-  
állításon. Jelentékeny anyaga került ki  
a dunai iskola művészeinek köréből,  
eme érdekes festő-csoportéból, mely  
földrajzilag Regensburgnál kezdődött  
s Ausztrián keresztül hazánkig is elter-  
jedt. Altdorfer egyénisége alkotta a  
központját. Virtuóz rajzkészségű,  
nagyfantáziájú művész, akinek művei-  
ből csodálatos báj, mesészerű fantasztik-  
um, különös, vegetabilis érzés sugár-  
zik ki. Míg Szt. Kristótot ábrázoló ta-  
nulmánya a vonal kifejezőképességé-  
nek páratlan erejével kápráztat el, ad-  
dig az „Előkelő hölgy és lovak” c. ső-  
tét alapozású papirosra, tussal és fehér  
fedőfestékkel mesterien odavetett ko-  
mpozíciójából a figurális rész s a vege-  
táció különös, szinte zenei harmóniája  
csendül ki. Az utóbbi, 1514-es évszám-  
mal jelzett lap egy másodpéldányát a  
berlini metszetgyűjtemény őrzi. A du-  
nai iskola másik nagy művészeinek,  
Wolf Huber-nek, szintén több művét  
láthatjuk. Patakparti, fűzes tájai külön-  
nös, varázslatos, mesészerű természeti  
hangulatot adnak, idéznek.

Augustin Hirschvogel üvegfestmé-  
nyekhez készült tervezeteiből, az Ester-  
házy gyűjteménybe szépszámú sorozat  
került a gyűjteménybe, melynek jórésze  
a kiállításon is bemutatásra kerül. Az  
egy-egy rajzok sujt-jüknél fogva érdekes,  
ötletes jeleneteket ábrázolnak, közülük  
nem egy üvegfestmény kivételében is

<sup>2</sup> Hans Baldung Grien-nek „Krisztus a kinszen-  
vedés eszközeivel és térdelő donátorral” című,  
a múzeum tulajdonában lévő rajzát folyóiratunk III.  
évfolyama (1927.) 7. számában a 484. lapon repro-  
dukáljuk.

fenmaradt, p. o. a Sólymászó jele-  
net a müncheni Nationalmuseum-ban,  
a szarvasvásztat Burg Kreutzenstein-  
ban Bécs mellett, a nyúlvasztat a berli-  
ni Schlossmuseum-ban. Hans Hoff-  
man-nak, II. Rudolf császár udvari  
festőjének, száraz, inkább technikailag  
ügyes lapjaiból legsikerültebbek gondos  
kivitelű növényábrázolásai.

A XVI—XVII. század fordulóján  
hiányzanak a német festészetben a ki-  
magasló markáns, művészi egyéniségek.  
Ügyes rézkarcolók, üvegfestők, közep-  
es képességű festők jellemzői e kornak.  
Bőségesen adja a kiállítás őket. Mes-  
terségük ügyes, gyakorlott képviselői,  
kiragadva néhány nevet: Solis,  
Stimmer, Jamnitzer, Lindtmayer.  
Eklektikus színezetű rajzaik a német  
késő-renaissance és korai barokkforma  
nyelvét tanúsítják.

A későbbi Deutsch-Römer-ek korai  
előfutárjának, a frankfurti születésű és  
Rómába vetődött, rövidéletű, nagy-  
tehetségű Elsheimernek egyik rajza ta-  
nulmány a londoni National Gallery-  
ban levő „Szent Lőrinc vértanúsága”  
című festményéhez. Női és férfi alakot  
ábrázoló, mesteri készségű, lavírozott  
ecsetrajz, mely ellentétben a művész  
aprólékos gondossággal megfestett ké-  
peivel, az első meglátás teljesen monu-  
mentális, nagyszabású fogalmazását bi-  
zonyítja.

Hasonlóan a múzeum olasz rajzai-  
nak korábbi kiállításához,<sup>3</sup> ez a gyűjte-  
mény is végigvezet egy negyed évezred  
művészetének történetén, melyet a raj-  
zok tükréből élvezetes módon isme-  
rünk meg.

<sup>3</sup> Bőséges számú reprodukciók kíséretében folyó-  
iratunk VI. (1930.) évfolyama 4. számában a 181—  
197, 199, 202, 204. lapokon ismertettük.

Dr. HAJÓS ERZSÉBET



ALTDORFER, ALBRECHT (1480 c.—1538): SZENT KRISTOF

Toll, tus. A Praun—Esterházy-gyűjteményekből  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum

# IN MEMORIAM

**TROJÁN ALFONZ.** December 15-én meghalt *Troján* Alfonz festőművész, rajztanár Budapesten, ahol betegségének gyógyítása céljából a Herzog-klinikát kereste fel. Még fiatalember volt, Egerben született 1894 október 30-án s középiskoláinak elvégzése után 1912—18. a Képzőművészeti Főiskolának volt növendéke, ahol rajztanári oklevelet is szerzett. Mint rajztanár működött az egri cisztercita főgimnáziumban. Kiállításainak nem vett részt, bár szorgalmasan foglalkozott tájképfestéssel. Legutóbb is iskolai szünetidejét a szentendrei művésztelepen töltötte, hogy stílusát fejlessze.

**REMSEY SÁNDOR.** Karácsony estéjén öngyilkosságot követett el *Remsey* S. Sándor fiatal festőművész Budapesten. A vezetés tette azért határozta magát, mert nem bírta tovább elviselni a nyomort. *Remsey* két másik festő-testvérel, a „Spirituális Művészek” nevű művészársaságnak volt tagja és többnyire ennek a társaságnak kiállításain szerepelt a Nemzeti Szalóban. Budapesten született 1902-ben, tanulmányait a gödöllői művésztelepen végezte, képeire azonban nagyrítkán talált amatőrt, úgyhogy a legnehezebb viszonyok közt tengette életét s már előzően is többször kísérlete meg az öngyilkossággal. Tavaly melancholikus hangulatú tájképeket állított ki, előzően néhány kompozíciót (Engedjétek hozzám a kisdedeket, Meditáció stb.), legutóbb pedig a Lipótvárosi Társaskör helyiségében mutatta be műveit néhány művész-barátja társaságában. Hagyatékában mintegy húsz festményt találtak.

**MADARÁSZ GYULA.** Néhány falusi részletet, azután madárképeket állított ki a háború előtt való években a Múcsarnokban *Madarász* Gyula, akit hajlott korában december 29-ikén ragadtat el a halál Budapesten. *Madarász* nem festése, hanem különleges szakmája, a madártan révén vált messze földön ismertté. Igazgató-őre volt a Nemzeti Múzeumnak s egész életét a madarak tanulmányozására fordította és ezt a tudományt sok becses kutatással gazdagította. E célból Ausztrália kivételével bejárta az összes világrészeket, tapasztalatairól pedig nagybecsű szakmunkákban számolt be. Ezeket magarajzolta, magafestette madárképekkel illusztrálta. *Nécsey* István óta nem volt nálunk senki, aki oly szép madárképeket festett volna, mint ő. De festett ezen kívül számos tájképet és csendéletet is. Nemeskisfaludi *Madarász* Gyula Budapesten született 1858 május 3-án és 1880 óta tagja volt a Nemzeti Múzeum Állattára tudós

gárdájának. Monumentális szakműve „Magyarország madarai” cím alatt jelent meg 1899—1903.

**ÁRKAY ALADÁR.** Súlyos veszteség érte művészetünket *Árkay* Aladár építész és festő halálával. Delelőjén állott művészeti fejlődésének s egyik főműve, a győr-gyárvárosi r. k. templomot csak nemrégiben, 1930 decemberében koszorúzza a Kisfaludy Társaság a Greguss-díjjal. A nemesen elgondolt, tiszta építészeti eszközökkel alakított mű osztatlan elismerésben részesült és mesterét kiváló eredetiségű, komoly, meg nem alkuvó művészek mutatta. *Árkay* az ő legfontosabb építési műveit nem alakította a műtörténeti stílusok valamelyikének formanyelvén, hanem egyenest anyagából és céljából indult ki s a vezetés egyik-másik munkáján romános tagozatokat vélne látni, úgy ez valóban csak pusztán látszat és inkább arra mutat, hogy az erősen hangsúlyozott falsíkot és tömegelosztást époly puritán kömüvesi módon fogta fel, mint a román stílus korszakának sok, époly puritán mestere. Az építészeti célok, amelyek a győri templomban ritka erővel valósultak meg, már jóval korábban vezető-motívumai voltak a budapesti, Vilma királynő-úti ref. templom megtervezésénél, époly gondolkodott a budai, Keleti Károly-utcai Rákóczi-émléktemplom és a városmajori kápolna alakításánál is. Az a másfél évtized, amely alatt ezek a szentélyek keletkeztek, a szakadatlan fejlődés idejét jelenti. Azonban nemcsak templomokat épített: egy rendkívül festői alkotása, a Babocsay-villa volt tanúság arra, hogy nemcsak a monumentális feladatok megoldásához értett kivételes tehetsége, hanem az olyan építészeti miniatűrökhez is, mint a jelzett villa, amely sokáig hímes ékszere volt az Andrassy-út Városligetbe torkolló részének, de amelyet építőművészetünk kárára utóbb a felismerhetetlenségig átalakítottak. Igazi művészi gondnal tervezett mindent s mert egyes feladatoknál még a lakás bútorait is tervezte zamatos magyar ízléssel: iparművészetünk is lelkes munkást vesztett halálával. Mindezekben a tervekben és alkotásokban a tehetségen és művészeti kultúrán felül különösen meg kell becsülnünk azt az erényét, hogy alkotásai valóban magyarosak, nem utánzatai a népművészetnek, amely szívéhez nőtt, hanem elgondolásuk végső szálai ugyanabba az ős-televénybe nyúlnak, amelyből amaz kisarjadt. Ott is az az eszmény lelkésítette, amely Lechner Ödönt, de őt sem utánozta, hanem igyekezett a maga külön út-jain époly zamatosan eredeti lenni, mint az a nagy mester. Költői képzeletének frissesége szinte különleges, csak neki sajátos hangula-

tot tudott teremteni elsősorban templom- és kápolna-műveiben s valóban elmondhatjuk, hogy ezen a téren az ő nemzedékében nem volt versenytársa. Az egyházművészetet senki sem képviselte kevesebb formalizmussal és több bensőséggel, mint ő. Mint ember, egyike volt a legszeretettelősből, finom, nobilis gondolkodásmódját nem fogják elfelejteni azok, akik vele az életben csak egyszer is találkoztak.

Arkay Aladár Temervárott született 1868 február 1-én. A középiskolában Balló Ede volt az, aki tehetségét felismerte s a természet után való rajzolásra biztatta. A reáliskola elvégzése után nehéz választás előtt állott: építész is szeretett volna lenni, festő is. 1886-ban tehát beiratkozott a budapesti Műegyetemre, egy évvel utóbb pedig az akkori Mintarajziskolába is, ahol Greguss, Székely és Lotz voltak tanárai. Rövid ideig magániskolában is festgetett, 1892-ben pedig ugyanezt cselekedte Párisban, de egy évvel utóbb már Bécsben találjuk, ahol nem festő, hanem építészeti tanulmányokkal foglalkozott, az akkor jóhírű Fellner és Helmer színházépítők irodájában. Azután Budapesten telepedett le, ahol másfél évig a budai várpalota építésénél munkálkodott Hauszmann Alajos oldalán.

Budapesti tevékenysége azonban már korábban kezdődött, mert mint fiatal építész 1889-ben pályázott egy városi szökőkút-tervvel s meg is nyerte az első díjat. 1895–96-ban közreműködött a honvédfőparancsnoksági palota építésénél és ugyancsak első díjat nyert a budai vígadó tervpályázatán, amelynek egy Kallina Mórral közösen készített, még műtörténeti stílusban szerzett terve kivételre is került 1897–98-ban. Közben mint festő is bemutatkozott: 1894-ben egy férfi-arcképevel szerepelt a Műcsarnokban, később is kiállított ott utcaképeket, hangulatos balaton motívumokat (többnyire akvarellek). Egy ily műve a Szépművészeti Múzeumba került. Épített művei közül 1895-ben készült a már említett Babocsay-villa, 1912–13-ban a Vilma királynő-úti ref. templom, 1926-ban a budai Rákóczi-emléktemplom, 1930-ban a győri templom, közben néhány lakóház a Bírák és Úgyészek svábhgyei telepén stb.

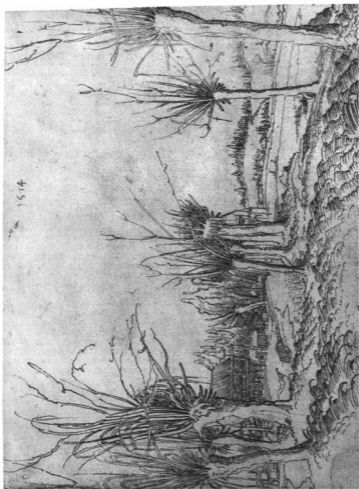
Éz év januárja végén hirtelenül súlyos influenza döntötte ágyba és február 2-án sírba vitte építőművészetünk egyik legeredetibb, legjelesebb mesterét.

UDVARY GÉZA. Hosszú betegeskedés után február 4-ikén meghalt Budapesten Udvary Géza festőművész, az Iparművészeti Iskola tanára. Képeivel igen gyakran találkozott a közönség a Műcsarnokban, amelynek legszorgalmasabb kiállítói közé tartozott. Szinte típusosak voltak ott az ő renaissance-kosztümbe öltözött firenzei vagy velencei karakterképei, amelyek arcához gyakran ön-

magát használta modellül. Ezek az olaszországi emlékek és a renaissance szomsza végig kísérték egész életén. Amde szorgalmas munkássága nem merül ki ezekben a ránézve jellegzetes művekben, mert a legkülönbözőbb feladatok megoldásával találkoznunk munkái sorában, kezdve az apró ex-libristól el egészen a fallfestményig. Mint illusztrátor Kisfaludy Károly műveit látta el képekkel, készített arcképeket (Maróthy Margit), történeti festményeket (IV. Béla menekülése, Toldi Miklós), gobelin-tervet (Mátyás bevonul Budára), falképeket (a pannonhalmi ezredés emléké, a gellérthegyi Kálvária egyik stációkápolnája, az Országházban (Kosuth Lajos és Hunyadi János), oltárképeket. Emellett több évtizeden át tanított az Iparművészeti Iskolában.

Ohídi Udvary Géza a szemlényegei Perbeniken született 1872 szeptember 20-án. Sok éven át folytatta tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán (1894–97), azután Lotz Károly mesteriskolájában (1897–1903), de Rómában, Münchenben, Párisban is. Alig hogy kikerült Lotz iskolájából, aki a legnagyobb hatással volt rá, tanára lett az Iparművészeti Iskolának (1903). Kiállított idehaza és Velencében, a Székesfőváros megszerzte néhány képét (Patricius, Uló leány, Arkádós udvar), a Képzőművészeti Társulat megvette Színfoltocskák c. képét a kassai múzeum számára. Tevékeny részt vett művészeti életünkben s halála híre általános részvétet keltett.

KARCSAY LAJOS. Egykor festő volt, azután birtokán gazdálkodott Sopron megyében késő őregkoráig Karcsay Lajos s most híre jött, hogy február 11-én, 72-ik életévében meghalt nagygeresdi kúriájában. Bár a múlt század vége felé abbahagyta hűszéves művészi munkálkodását, neve mégis jelentős és fontos modern művészetünk történetében, mert egyike volt az első magyar festőknek, akik új szemlélet, új előadásmód, új érzés képviselőiként léptek fel a már-már elmeredő akadémizmus idejében. Karcsay Lajos szerény és sötétvázó természete ellenére már ifjúkorában a megszokott átlag-stílustól az egyéni természetszemlélet felé kormányozta tehetségét: a szíve szerint készült „Almaszűret” tanúság rá, milyen biztos kézzel és milyen friss tehetséggel tudta a müncheni *Gabé* és *Seitz* iskolájában uralkodó barna-aszfaltos festés dogmái ellenére a festői színlátás, a közvetlen szemlélet, a tiszta naturalizmus kínálta szabadságokat művészi értéké emelni. Ő egyike legelső és legértékesebb festőinknek, akik az en-plein-air festés új lehetőségeit kiaknázták és szinte unikum-számba megy, hogy ezzel a képpel mégis elnyerte (1886) a Műcsarnokban a Ráth-díjat. Az ifjabb nemzedék nagy reményekkel és nagy várakozással nézett e valóban festői tehetség teljes ki-



HUBER, WOLF (1490 KÖRÜL—1553): FÜZES TAJ MALOMMAL. 1514  
Tollrajz. Az Esterházy-gyűjteményből. Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



bontakozása elé. Ezek a remények azért nem valósultak meg, mert *Karcsay* visszavonult birtokára és azontúl minden gondját a gazdálkodásra fordította. Egész legzdnek keletkeztek ennek az elhatározásának okairól, amely egy virulóan nekiindult értékes művészpálya hirtelen abbamaradásával jelentékeny veszteségévé lett művészetünknek. De bármi indította is erre a lépésre: neve, működése megmarad festészetünk történetében.

*Karcsay* Lajos a vas megyei Kiskölkeden született 1860 február 18-án. A gimnáziumot Sopronban járta, az érettségi vizsgát Pápán tette le. Szülei diplomás embert vagy gazdát szerettek volna belőle nevelni, de mert *Karcsay* ellenállhatatlan vonalmat érzett a festészet iránt, végre is (1878) a müncheni akadémia küldték, ahol ugyanazt az iskolát járta, mint modern művészetünknek egy másik fontos szereplője, *Hollósy* Simon. S évek során át ott is maradt és ott festette legfontosabb munkáit. Ezek csakhamar megjelentek a Múcsarnok kiállításain, így 1884-ben a Kertészlány, 1885-ben a Meszelő lányok, Gyí te fakól, Kedves emlék, 1886-ban Menet a vásárra, Almaszüret, 1887-ben a Vársári jelenet, Gombház, ha leszakad lesz más..., Az incselkedő, A fősvény, 1888-ban újra a Kertészlány, A titok, 1890-ben A boszorkánykonyha. A soproni kiállításon láthatók voltak 1927-ben a Pulykák az udvarban, a Nemzetes úr. A nyolcvanas évek elején készült az Elhagyatva (vázlat), mely most a Szépművészeti Múzeum tulajdona, 1887-ben festette Münchenben életképét, a Duzzogók címűt (repr. *Magyar Művészet* III. (1927) évf. 19. l.). Ezek közül öt ki volt állítva a Múcsarnokban 1927-ben rendezett Magyar táj-és életképek kiállításán. Egyik képe (A fősvény) a budai kir. várpalotába került, más munkái vitéz Simon Elemér sopron megyei főispán és dr. Karsay Gyula tulajdonában vannak.

**WOLFNER JOZSEF.** Bár nem volt művész, mégis művészeti kultúránk halottja *Wolfner József*, akit február 16-án szőlített el körünyéből a halál. Tevékenységének köre a könyvkiadás volt és ezen a téren 1885 óta, amikor a Singer és *Wolfner* kiadócéget megalapította, nagyszabású eredményeket ért el. Minket azonban ebben a folyóiratban azok a vonatkozások érdekelnek, amelyek őt a művészethez fűzték. Ezek pedig többfélék és jelentékenyek. Elsősorban kiadványait igyekezett mindenkor a kor művészi színvonalán tartani s hogy ez sikerrel járt, arra bizonyosság, hogy legutóbb is a kiadásában megjelent Pósa-féle Arany Abécét tüntette ki a kényes ízlésű Bibliophil Társaság. Számtalan kiadványában az illusztrátorok egész hadát foglalkoztatta s állandóan azon volt, hogy kiadványai ne csak jó, hanem szép könyvek is legyenek. Ő volt az első nálunk, aki iskolakönyveit oly mesterséggel illusztrálta, mint például *Med-*

*nyánszky*. Legsorosabb viszonyba a művészettel néhány oly kiadvánnyal lépett, amelyek hathatós tényezőivé lettek a művészet népszerűsítésének. Ő volt az, aki hatalmas album alakú művet íratott *Malonyay* Dezsővel *Munkácsy*ról s e sokezer példányban terjesztett mű, a kor színvonalán álló reprodukcióival, először ismertette meg a közönség széles köreivel a teljes *Munkácsy*-t. Ő volt az, aki a Képzőművészeti Társulattal kötött egyezmény alapján megalapította és 17 éven át fentartotta a „Művészet” című folyóiratot s kiadói áldozóközségével a kor nyomdai-technikai színvonalán tudta tartani. Mily hathatós lehetett e folyóirat hatása, kiviláglik, ha elgondoljuk, hogy leleményes és fáradhatatlan buzgalma révén kevéssel a háború előtt a folyóirat elérte a tízezer példányszámot, oly szám, amelyről a régebbi kiadók álmodni sem mertek volna. Ugyancsak az ő kezdeményezésére s az ő kiadására értek el a Múcsarnok ízléses katalógusai odáig nem remélt példányszámot. E művészeti vállalkozások kitervelése, gondos adminisztrálása, páratlan propagandája rávallott a genitális kiadóra. Ezernyi-ezer emberhez vitte közelebb a művészetet s költögette az iránta való érdeklődést, de belső hajlama személy szerint is szoros kapcsolatba hozta kiváló mestereinkkel. Ezek közt is elsősorban *Mednyánszky*-val, aki legsorosabb baráti köréhez tartozott. Aki ezt a nagy művészt ismerte, tudta, hogy lágy szívűségénél fogva szinte prédájává lett fosztogató ingyenélőknek. Erre a szomorú körülményre *Malonyay* és *Pekár Gyula* hívta fel *Wolfner* figyelmét, aki azután sok éven át nagy fáradtsággal végezte *Mednyánszky* ügyeinek bonyolult adminisztrációját. Számos képet is vásárolt tőle s megoldotta ezeket *Rudnay Gyula*, *Vaszary János*, *Csók István*, *Ripp-Rónai* s más kitűnő mestereink képeinek sorával, ezek ékesítették lakását, lettek művészi díszéivé kiadói hivatalos szobájának is. Ebben a művészi légkörben folytak polgári egyszerűségű napjai, ez frissítette fáradhatatlan munkájában, amely munka irodalomtörténeti jelentőségű kötetek egész sorából állott s *Herczeg, Gárdonyi, Kiss József* ma már klasszikusá vált szerzőkön kívül a kitűnő magyar írók egész falanxzával ismertette meg közönségünket. Ebbeli érdemeinek méltatására nem tartjuk magunkat illetékeseknek, csak azt állapíthatjuk meg, hogy nemzeti művészetünk propagálására ki sem fordított annyi fáradtságot, kockázatos munkát és meleg szeretetet, mint ő. A művészetnek ez a vágya és megértése kiadott családja körére is: fia, *Farkas István*, menyé, *báry Kohner Ida*, festők. Szomorú véletlen, hogy fia annyi párizsi siker után éppen most rendezte első nagybom bemutatóját az *Ernst*-múzeumban, amidőn atyja, hetvenhat év terhével a vállán, örökre behúnyta szemét s nem láthatta művészfia munkásságának eredményeit.



ELSHEIMER ADÁM (1578—1610):

Alaktanulmány a művésznek a londoni National Galleryben lévő „Szent Lőrinc vértanúsága” című képéhez. Biszter, csetrajz. Az Esterházy-gyűjteményből. Orsz. M. Szépművészeti Múzeum

# MŰVESZETI ÉLET ÉS IRODALOM

## SZINYEI MERSE PÁL EMLÉKE

*Ybl Ervin Szinyei-serlegbeszéde az 1932. év február hó 4-én tartott Szinyei-Lakomán.*

Nyomasztó világhangulatban, félnék megilletődéssel veszem ajkamba Szinyei Mersé Pál nevét. Keresem az összefüggést az ő egészséges, kiegyensúlyozott létezménye és a mostani idők döbbenetes lelki és anyagi zavarai között. Aggódom, hogy az idei február másodikika csak külső évrfordulója ennek a tiszteletreméltó lélekidézésnek és hogy már nincs közössége azzal a régi, boldog magyar világgal, melynek nemcsak emberi megtestesítője, hanem legkifejezőbb művésze is volt Szinyei Mersé Pál. Az ő napugara most nem fénylik fejünk fölött, nem halljuk pacirtájának gondtalan csattogását. Az ő világa távoli, mindinkább halványodó fénycsík a horizonton, fölöttünk pedig koromfűtét zivatarfelhők vészesen cikázó villámokkal. Minden ingadozik, az emberi értékelés örök pillérei megremegtek, a kultúra biztos boltozatai repedeznek. Van-e kivezető út ebből a zárzavarból? Megindul-e az új fejlődés anélkül, hogy a multnak romba kelljen dőlnie? Kirobban-e a végzetserző harc, hogy a mai túlérett civilizációt elpusztítsa, vagy pedig fokozatosan elsímulnak az idő tengerének hullámai? Talán csak a művészet képes erre a sorskérdésre válaszolni.

A művészet a korszellem barométerje. Nemcsak kifejezi, leleplezi a kor lelkületét, világszemléletét, hanem annak nagy változásait előre is megmutatja. Még önteledezőn fogyasztottuk a gondtalan idők bőséges kenyérét, mikor a művészetben már nyugtalanító jelenségek merültek fel. A lelkek izgalmaról, a jelennel szemben való elégedetlenségről, a multtal való szakításról beszélt már akkor a művészet, mikor még azt hittük, hogy elérkezett az örök béke, az állandó gyarapodás korszaka az emberiség történetében. Igaz, hogy a nyugtalanító jelenségek a művészet életének keretén belül is megmagyarázhatók, azonban mégis akkor állanak előttünk ezek teljes szellemtörténeti mivoltjukban, akkor érezzük meg a nagy összefüggéseket, ha a korábban föllépő művészeti tüneteket a bekövetkező nagy világválság előzördüléseinek tekintjük. A természet lefestésével való szakítás, a fokozott kifejezés, vagy az absztrakció keresése csak azért robbanhatott ki ilyen erővel, mert megvolt a lelki háttérük, és mert világrengető eseményeknek vetették előre az árnyékát. Megmérhetetlenül nagyserzők az összefüggések az emberiség történetében. Ugyanakkor fejeződik be a művészetben egy hosszú fejlődési korszak, midőn a politikai, a szociális és a gazdasági fejlődésben is halatlannal nagyszabású felvonás végére értünk.

Ez nem lehet véletlen összeesése a jelenségeknek, hanem megfoghatatlanul kitervezett összjáték az emberiség drámájában.

De ahogyan nyugtalanságot, izalmat fejeztek ki a háború előtt való művészeti jelenségek békés életünkben, úgy a mostani, szinte észrevétlenül erősödő lehiggadás a művészetben mintha arra engedne következtetni, hogy a lelkek harca mégis enyhülőben van és hogy a mai feszültség még a kirobbanás esetében sem fog járnai a kultúra összeomlásával. Lehet, hogy a művészetben megfigyelhető tisztulás egyelőre még csak saját gyógyulásának kezdetét jelzi, de éppen a világjelenségek nagy összefüggésének tudata bátoríthat fel bennünket arra, hogy higgyünk sorsunk általános jobbrafordulásában. Az utolsó pillanatok azonban a legnehezebbek. Most kell összeszedni minden tartalékerőnket, hogy kibírjuk a megpróbáltatást.

A gyógyulás, a tisztulás még csak a művészet imponderabiliájában jelentkezik, de nem a külső körülményekben. Csak a művészet barométere jelzi a jövő javulását, ellenben maga az élet még az óráról-órára való, szinte reménytelen harc képét mutatja. Vésszes vizeken evez mindegyik ország hajója, és hogy létét, menekülését megkönnyítsék, minden fölölesget ki akarnak vetni az imbolgó bárkából.

Az első áldozat éppen a művészet lenne. Pazarlásnak, veszélyesnek tekintenek minden fillér kiadást, ami a művészet céljait szolgálja. Belátjuk mi is, hogy a mai súlyos időkben nem gondolhatunk új kultúrintézmények alapítására, de a művészetből mindent megvonni, az egyet jelentene az ország lelki öngyilkosságával. Eltekintve attól, hogy a művésznak is éppolyan joga van az élethez, mint a más foglalkozást űzőknek, sőt kivételes elhivatottságánál fogva az életnek még bőségesebb gyümölcsöire is pályázhatik, magát a művészetet lehetetlen az élethez, egy kultúrország létében nélkülözni. Hozzá tartozik az ember lelki teljességéhez, mert nemcsak kenyérből élünk mindannyian. Tagadhatatlan, hogy e téren is nagyobb a terjedés, mint amennyi még a rendes körülmények között is bőségesen elegendő lenne, és hogy sok a selejtes munka, de ebből nem következik az, hogy legalább a legjava művészetet ne támogassuk államilag, társadalmilag annyival, amennyi erre a célra a legredukáltabb költségvetésben is elfér, sőt az élet szükségleteinek arányos beosztása mellett kell, hogy elférjen.

Hogy melyik a legjava művészetünk, arról itt nem kívánok szólni, de fölösleges is szólnom. Benne él a tudata a magyar szellemiség legjobbjai által alkotott közvélemény-

ben és olvashatjuk a külföldi sajtó híreiben, melyek a magyar művészetnek idegen országokban való bemutatkozásairól mindig az őszinte meglepetés, sőt a csodálat hangján szólnak. Ezek az értékek nem függenek az irányoktól, a legkülönbözőbb módon vallják a maguk hitét. Magyar szemszögből tekintve közülük mégis azok a legfontosabbak, amelyek a nemzet egyéniségét és a kor szellemét fejezik ki a legpregnansabban. E kettő, a magyar faj-ság és a korszellem kifejezése nem ellentétes egymással, mint sokan vélik. Úgy idősebb, mint fiatalabb mestereink közül nem egy kitűnő példát nyújt erre. A fajiság adja a zámatot, a korszellem kifejezése pedig az eleven életet az alkotásnak. A mai sorsdöntő idők művészete nem élheti ki magát a szabadságnak való, ártatlan képcsékek gyártásában. Ez a művészet, valóban, csak olyan munkákat termel, amelyekről a leghamarabb lehet lemondani. *A mai idők művészetének nemzeti missziót kell teljesítenie, világnézeti és etikai távolokat nyitnia, hogy örök bivatását betöltsse és mint nélkülözhetetlen barát, mint élő lelkiismeret álljon mellettünk, ahogyan az ember mellett állott mindenkor a múltban, a legnyomorúságosabb időkben is.*

De hányan vannak a művészek és laikusok között, akik rászemlélték már a művészetnek erre az örök elhivatottságára? Hányan érzik, hogy csak így lehet a művészet jövőjét biztosítani? Ma még igen sokan hízlegést, tetszelgést kívánnak a művészetből, nem pedig a mai kor kinyilatkoztatását, vagy jövőbelátást. Elismerjük, nem kellemes szembenézni a mai kornak porére vetközöttetett felületével, hogy jobban esik régi álmodatok felidézni, de csak teljes önbeismeréssel változtatjuk meg a művészet jövőjét, és csak így állíthatjuk, hogy a művészet nem az élet nélkülözhető szállangja, hanem lelkünk szükség-szerű megnyilatkozása, szellemi valónk tükré. Csak az ilyen művészet járja át igazán a nemzet öntudatát, az ilyen művészet lehet a nemzet életének, főtámaszának a harmonája.

Az ilyen művészetnek van etikája és nemzeti elhivatottsága, mint ahogyan ösztönös magyar érzésből, kora szellemének igaz felismeréséből fakadtak a múlt század 70-es éveiben Szinyei Merse Pál képei. Mérheteren világnézeti szakadék választja el a mester művészetét a most uralkodó törekvésektől, de a Szinyei Merse Pál festészetének etikájából vont tanulságok mindenkor érvényesek maradnak minden igaz művészet számára.

Ennek jegyében és hódolattal Mesterünk nagy emléke iránt, a nehéz sorsral küzdő magyar művészet jövőjére emelem a Szinyei-serleget.

A SZINYEI MERSE PÁL-TÁRSASÁG évi rendes közgyűlését január 30-án tartotta meg, melyen dr. Medgyessy Ferenc szobrász-

művészt, dr. Farkas Zoltán és Kemény Simon művészeti írókat rendes tagokul választotta. A Társaság az 1931. évi Szinyei-jutalmat Medgyessy Ferencnek ítélte. A néhai jánosbalmi Nemes Marcell-féle alapítvány Szinyei Merse Pál tájképfestészeti díját Boldizsár István festő nyerte, a Zichy Mihály grafikai díjat Vadász Endre. Február 2-án, Szinyei Merse Pál halálának tizenkettedik évfordulóján tartotta meg a Társaság a Magyar Tudományos Akadémia üléstermében a Szinyei Merse Pál emlékünnepet. Csók István elnöki megnyitója után Sidló Ferenc főtitkár terjesztette elő a Társaság 1931. évi működését ismertető jelentését, Zádor István Lázár Bélának a kiadott díjakról szóló referátumát. Az emlékünnepen olvasta föl dr. Lázár Béla „Az arckép művészete és Szinyei arcképművészete” című tanulmányát.

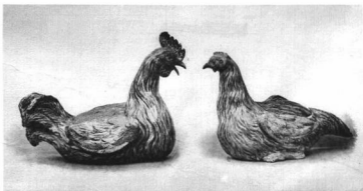
A Fészek-körben rendezett Szinyei Merse-lakomán a serlegbeszédet Ybl Ervin mondotta. Dr. Lázár Béla jelentése a díjak odaítéléséről:

A Szinyei Merse Pál-Társaság határozata szerint az idén a Társaság nagydíját Medgyessy Ferenc szobrász, a Szinyei Merse Pál tájképdíjat Boldizsár István festő és a Zichy Mihály grafikai díjat Vadász Endre rézkarcolóművész nyerte el.

Medgyessy Ferencet leküzdhetetlen ösztöne, olyan belső tűz, melyet oltani nem tudott — már mint kész orvost, diplomája elnyerése után — vezette a művészi pályára. A lelkében fölbredt látományok kifejezéséhez meg kellett szereznie a művészi kifejezés eszközeit. Ezért Párisba ment s az ottani művészi iskolákban két esztendeig dolgozott. De inkább a Louvre antik osztályai, az egyiptomi és görög művészet nagyszerű emlékei vezették, mert érezte, hogy látományai nagyszabású vonalait csakis az előadás puritán nagyvonalúságába lehet belefoglalni. Páris után Firenzébe került, ott is járt iskolába, de ott is inkább Donatello és Michelangelo műveinek szellemébe igyekezett behatolni. 1908 óta idehaza dolgozik, a szigorú plasztikai egyszerűség kifejezésének eszközeit keresve. Különböző kiállításokon jelent meg s bár már 1911-ben elnyerte a Művészház nagy díját és a Képzőművészek Új Társaságának kezdetűl fogva tagja, s annak kiállításain minden alkalommal résztvevő, általánosabb elismerésben csak a debreceni Déri-múzeum előtt felállított négy nagy figurájának, a Múcsarnokban bemutatott két mintája révén volt része. Pedig Medgyessy művészetét, akármilyen méretű alkotással jelentkezett is, az jellemezte, hogy nem a formák apró részleteit, hanem a nagy összefüggéseket, az egyszerű síkokat, az azokat összekötő vonalakat igyekezett minél erőteljesebben kihangsúlyozni. Atlétát vagy terdépítő nőt, álló női alakokat vagy lovascsoportot ábrázolt, minden alkotását a mellső nézetre építette fel, hogy



HATOSZLOPOS, LADIK IMASZÖNYEG, XVII. SZ.  
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum  
A Művészeti Múzeumok Barátai Egyesületének örök letéte



KAKAS ES TYÖK. Faience színes mázzal. Holies, XVIII. század második fele  
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum A Művészeti Múzeumok Barátai Egyesületének örök letéte

a néző nyugodt szemmel, egy pillantással fogja fel az uralkodó kontúrú, melynek szigorú vonalmenetébe építette bele a formákat. Egyszerű formákat, hogy azok nyugodalmas vonalvezetésben nyugodt érzést és monumentális erőt sugározzanak. Medgyessy Ferencnek ez a törekvése a Déri-Múzeum előtt álló *Művészet és Régészet* című két női fekvő aktjánál érte el mesteri tökélyét. A lányan hullámzó kontúrokba, antikos egyszerűséggel, tiszta formákat öntött, melyek a női test lágyágát az érzés melegségével egyesítik s mivel a nagy formák a nagy kontúrból szervezen ömlenek elő, az összehatást, a nyugodt méltóság érzését drámai erővel fejezi ki.

Medgyessy plasztikai tehetségét társaságunk ezért tüntette ki ideai nagydíjjával.

A Szinyei Merse Pál tájképdíj nem egész munkásságot, hanem egyetlen egy képet jutalmaz. A társaság úgy találta, hogy *Boldizsár István „Gyümölcszedő nők”* című képe az elmúlt év tájképterminálásának kiemelkedő értéke. Boldizsár István rézkarcait — melyekkel már elnyerte társaságunk Zichy Mihály grafikai díját, — a költői érzés lágy hangulatai jellemzik. Ugyanezt mondhatjuk tájképeiről, melyek egyes folytatásai annak a nagybányai művészetnek, mely megindulásakor Szinyei Merse Pált is arra készítette, hogy felhagyjon a télettségben töltött évekkel s újra csethez nyúljon. Ugy látta, hogy a nagybányai művészek abban a szeltemben dolgoznak, melyet ő a *Majális*-sal már jóval előbb megkezdett. Ez a szellem a természet őszinte szeretetéből fogant. A nagybányai művészete a természet festői kifejezése, a kolorisztikus szintézis értelmében, ahogy azt egykor Ferenczy Károly megfogalmazta... Boldizsár hű e felfogáshoz. Csakhogy az ő lágy kedélye, érzelmeinek gyöngédsége mássá teszi a régi fogalmat. Puha, gyöngéd, zománcos koloritot foglal egybe, mindinkább belső tűzben égő színeket, egyre mélyebb harmóniát ad és hullámzó vonalmenetet. Legjellemzőbben fejezi ki művészi célzatait a *Gyümölcszedő nők c. képe*.

A Zichy Mihály grafikai díjat *Vadász Endrének* íteltük oda. A rézkarca nemes művészete Rembrandtnál érte el csúcspontját, de a mód, ahogy Rembrandt a tűjt kezelte, nem lehet az egyetlen örökös forma. Vadász Endre nem Rembrandt követője. Nem a fény és árny hullámzó játékaiból emeli ki a formát, hanem a tiszta vonal puritán egyszerűségével szinte leírja mondanivalót. Amikor a magyar vidék életéből veszi motívumait, előadásának egyszerűségével, vonalhálózatának biztonságával éri el legnagyobb hatását. Vadász Endre néhány év előtt megkapta már a Szinyei Társaság grafikai díját, legutóbbi kiállításán azonban törekvései megvalósításában, előadásának könnyedségével és a grafikában nem utolsó sorban fon-

tos technikai eszközeinek választékosságában oly nívout ért el, hogy a Társaság indítatva érezte magát Zichy Mihály nevét viselő grafikai díját másodízben is neki adományozni.

AZ ÁTRENDEZETT LUXEMBOURG. A párisi Luxembourg-múzeum átrendezésének híre valósággal izgalomba ejtette a francia, különösen a modern francia művészet híveit. Mindenki azt hitte és remélte, hogy a „világ művészeti fővárosának” az a múzeuma, amelynek az élő művészet bemutatása a rendeltetése, most már meg fog felelni céljának s hogy a Musée de Luxembourg termeiben végre teljes képet kaphat majd a festészet és szobrászati törekvéseknek arról a vitatható értékű, de mindenképpen érdekes eredményeiről, amelyek Cézanne halála óta máig keletkeztek s amelyeket nem teljesen jogos gyűjtőnéven az „Ecole de Paris” megjelölés alatt ismernek. E reményekre elsősorban a Luxembourg átrendezésének indító okai jogosítottak, amelyek között első helyen az a körülmény állott, hogy az impresszionizmus mesterei Manet-től Cézanne-ig végre bevonulhattak a Louvreba, s velük együtt természetesen átkerültek a XIX. század végi akadémizmusnak a képviselői is és így természetesen látszott, hogy helyüket a Luxembourgban az élő művészet képviselőinek legkiválóbb alkotásai fogják elfoglalni.

*Elvileg* ezekben a reményekben nem is csatlakozik az átrendezett Luxembourg látogatója és még kevésbé az, aki a katalógus alapján próbál képet kapni a gyűjtemény új anyagáról, hiszen az új katalógus hosszú sorát tartalmazza azoknak a neveknek, amelyek nemzetközileg elismert értékei a modern francia művészetnek, mint Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Matisse, Derain, Maillol, Pompon, Despiau, stb. A *valóság* azonban sajnos egészen mást mutat. A Musée de Luxembourg új termei olyan képet adnak az utolsó évtizedek francia művészetéről, amely nem felel meg a valóságnak, amely nem ad hű és teljes képet az új francia festészet egyes irányainak a jelentőségéről és nemcsak kvalitatív, de informatív szempontból is helytelenül tájékoztatja a szemlélőt mindarról, ami Párisban az utolsó harminc esztendőben lezajlott. Hogy ez a kép — amelyet sajnos inkább torzképnek kellene nevezni — ilyené alakult, annak az oka főként három tényezőn múlik. Egyrészt azon, hogy a múzeum anyagában mi szerepel, belőle mi hiányzik, másrészt pedig a gyűjtemény rendezésén, a módon, amellyel a kiállított művek egymással kapcsolatba vannak hozva.

A legmeglepőbb kétségtelenül ama neveknek a hosszú sora, amelyek nincsenek képviselve a Luxembourg új anyagában. Hiányoznak elsősorban a kubizmus összes mesterei, akiknek esztetikai értéke ugyan kétségen kívül vitatható és ma még talán eldönthetetlen, de akik húsz év előtt mégis a párisi



RIPPL-RONAI JÓZSEF: 1914. Vízértmeny  
Az Össz. M. Szépírók Társaságának felajánlása

piktúra egyik legjelentékenyebb és még ma is élő irányát teremtettk meg. Az, hogy létezésükről a gyűjtemény összeállításánál még tudomást sem vettek, nem jelenti sem azt, hogy nem voltak, sem azt, hogy nem léteznek még ma sem. Az a tény, hogy a Luxembourg terméiből nemcsak az idegen származású, de teljesen franciává lett Picasso és Juan Gris, hanem a francia eredetű Braque, Léger, Delaunay, De la Fresnaye, Metzinger, stb. is hiányoznak, csak a francia művészet látogatói számára jelent komoly hiányt. De a Luxembourg újja rendezői nemcsak a kubizmus képviselőit tették indexre, hanem az új párisi festészetnek olyan francia vagy elfranciaosodott egyéniségeit, mint (hogy csak példákat említsünk) Rousseau, a finánc, mint Raoul Dufy, Lurçat, Modigliani, akiknek egyetlen egy alkotásuk sem szerepel a modern francia művészet otthonában. Az itt felsorolt nevek jelentőségét a francia művészet egyetlen ismerője előtt sem kell hangsúlyozni és minden kommentár nélkül világossá válhat, hogy egy ilyen hiányokat mutató gyűjtemény még csak hozzávetőlegesen hű tükrét sem adhatja e művészet új törekvéseinek.

A hiányzóként pedig sajnos, nem kárpótolhatnak a meglévők sem. Henri Matisse, a huszadik század francia festészetének talán legnagyobb alakja mindössze két festményrel van képviselve a gyűjteményben, két olyan legújabbkori alkotással, amelyek érdekes és sokrétű fejlődéséről egyáltalában nem, rendkívüli festői kvalitásairól pedig csak igen hozzávetőlegesen adnak fogalmat. André Derain és Maurice de Vlaminck-et, a „vadak” (Les Fauves) csoportjának Matisse mellett legérdekesebb képviselőit, ugyancsak legutolsó és legérdekesebb periódusuk alkotásai mutatják be, hasonlóképpen egészen jelentéktelen művekkel szerepel a sokaktól talán túlbecült, de kétségtelenül sokszor érdekes Utrillo, mindössze egy-egy képpel Marie Laurencin és Dunoyer de Segonzac és távolról sem legjobb festményeikkel Lhote, Laprade és Othon-Frédéric. A legmodernebbek számbavételénél a legnagyobb meglepetést azonban az okozza, hogy két képpel is szerepel Picasso „antikizáló” stílusának egyik jelentéktelen, bár rövid ideig divatban volt utánzója: Souverbie, s e két festmény kiállításra nyílt kérdéssé teszi, hogy a Luxembourg új rendezői irányokat és törekvéseket vagy pedig egyes egyéniségeket akartak-e vagy voltak kénytelenek mellőzni.

Az élő irányok képviselőinek hiányáért és helytelen szelekciójáért némileg kárpótol a századforduló festőinek szép kollekciója. Georges Seurat-t, a pontillizmus szeniális tehetsége, fiatalon elhunyt mesterét egyik legreprezentatívabb vászna, a „Cirque” képviseli és két jó tájkép mutatja be a rokon törekvésű Signacot is. Az impresszionisták második generációjából Bonnard, Vuillard, Jacques-Émile Blanche,

de különösen Toulouse-Lautrec képei nagyon szépek, ugyancsak kitűnően képviseli Maurice Denisét négy jól választott festménye, a naturalisztikus impresszionizmus akadémikusai közül pedig Marquet, Lebourg, Vallotton és a „hivatalos” Albert Besnard szerepelnek egy-egy művészeti szempontból elengedhetetlen, de kétségtelenül túlzottan gazdag sorozattal.

Az itt felsorolt művek: a rosszul képviselt modernnek és a jól bemutatott idősebb generáció alkotásai azonban a Luxembourg kiállított anyagának mintegy csak a felét adják. S amíg az anyagnak ez a része az idegen látogatót csak csodálkozásra készíti, addig szinte megdöbbenő meglepetést jelent a bemutatott művek másik — s talán nagyobb — csoportja. Elsősorban érthetetlen, hogy a gyűjteményben, amely az impresszionizmus után való kort foglalja magában, s ahonnan impresszionista mesterek műveit átvitték a Louvreba, miért tartották vissza Monet, Pissarro, Renoir, Sisley és Gauguin egy-egy festményét, és Carrière két legjelentékenyebb portreit. Kétségtelen, hogy e képek vizuálitása komoly örömet jelent, de a festők oeuvrejének az ily módon való szétosztása muzeológiai szempontból megmagyarázhatatlan és megbontja a Luxembourgban levő anyag időbeli egységét is. Ez azonban csak a kisebb meglepetés. A nagyobb: a festményeknek az a hosszú sorozata, amelynek kiállítása nemcsak az idegen, de — azt hisszük — a francia látogatók számára is érthetetlen s amely részben a „fin de siècle” jelentéktelen, elfelejtett akadémikusait (pl. Chabas: Au crépuscule-jét, Faivre: Femme à l'éventail-ját, Muenier: Leçon de clavecin-jét), másrészt pedig az impresszionisták, poszt-impresszionisták és moderneik ismeretlen utánzóit és epigonjait tartalmazza és pedig olyan tömegben, hogy közöttük a stílus-alkotók, az iskola-vezetők csekélyszámú művei valósággal eltűnnek. És a követők, epigonok képei még erősebb hangsúlyt kapnak az elrendezés által, amely csak részben tartja meg a kronológikus sorrendet, hanem elsősorban az iskolák, stílus-csoportok szerint való felállítást látta helyesnek. És a követett módszer mindenütt az volt, hogy a nagy mesterek alkotásait körülverték az epigonok alkotásaival s ez a módszer azt eredményezi, hogy például Matisse két kis méretű képe teljesen elvesz az utánzók, egy nagyméretű, erősen Matisse-os Van Dongen, Henri Lebasque egy alakos interieurje, stb. képei közt, hogy Marie Laurencin finom festményét valósággal agyonnyomja egy ismeretlen nevű női utánzójának óriási vászna, hogy az itt tartott impresszionista nagymestereket alig lehet megtalálni... Ezek azonban csak öletszerűen felhozott példák, amelyeket ebben az irányban az analógom lehetne szaporítani s amelyekből világossan láthatóvá válik, hogy egy önmagában helyes rendezési elv csak úgy alkalmazható veszély nélkül, ha annak az anyag jellege nem szegül ellen.





PATKÓ KÁROLY: CITROMVÁLOGATÁS. (Mínori)



BOLDIZSÁR ISTVÁN: GYÜMÖLCSSZEDŐK

A képanyag szelekciónálásával rendezésével szemben nagyon kellemes meglepetést okoz a nagy szobor terem új felállítása. A hajdan való zavaró zsúfoltság helyére világos, áttekinthető rendezés lépett és pedig azért, mert századi anyag nagy részét végleg eltávolították, több fontos darabját pedig (pl. Rodin Keresztelő Szent Jánosát, J. Bernard: „Táncoló asszony és gyermek” című csoportját) a múzeum-épület mellett a kertben helyezték el. A XIX. századi neo-barokkos impresszionizmusnak ugyan még az erős szelekción ellenére is a kelletténél több alkotása maradt meg a nagyteremben, de ezeket legalább itt kellő egyszerűsége hozza a modern szobrok: Bourdelle Nyilazó Heraklész és portrait-i, Despiou gyönyörű Évája, Maillol Női torzója és Pompon remek jegesmedvéje. Pomponnak egy vitrinára való állat-figurája, Despiou néhány gyönyörű női arcképe és Maillol szép Futója a festményeket tartalmazó termekben van nagyon izléselesen elhelyezve.

A Luxembourg átrendezése kapcsán helyén való néklátszanék megemlékezni a múzeum régi anyagáról, az impresszionista-kor alkotásairól, amelyek a Louvre második emeletén, a tengerészeti gyűjtemény mellett épített új, nagy felsővilágításos termekben nyertek elhelyezést. A legutolsó hírek szerint azonban ezek az új termek újabb bővülésnek néznek előbe: a francia múzeumok igazgatósága azt tervezi, hogy a Louvre Cour carrée-ját körülvevő épülrészek padláisait a maguk egészében kiállítási termékké építteti át, amelyekben a XIX. századi francia festészetnek a Louvre különböző részeiben szétszórt anyaga nyerne rendezés, időrendi felállítást. Ezek szerint a legutóbb rendezett XIX. századi termek — amelyek közt az impresszionisták és Cézanne alkotásait tartalmazó Salle Caillebotte a legfontosabb, — csak ideiglenes eredményeknek tekinthetők s így a XIX. századi francia festészetnek a Louvreban való elhelyezéséről csak a nagy átalakítások és az új átrendezés befejeztével fogunk beszámolni.

*Péter András*

**RADOS JENŐ: MAGYAR KASTÉLYOK.**  
Kiadja a Műemlékek Országos Bizottsága és a Könyvtárak Szövetsége Budapest, 1931. Folio. 238 oldal. 233 ábrával.

Tárgyánál fogva a népszerűség jegyében fogant könyv, amelyben építészerművész szerző magaszabta időbeli kereten (1700—1848) belül a későbarokk és klasszicista korból való vidéki kastélyainkra törekszik világságot deríteni.

Művészeti kultúránknak ez a rendkívül fontos tárgyköre eddig félkezünk ujain meg számlálható kastély-monográfián kívül csak különböző történeti, földrajzi s leíró művek adat-törmelekeinek, műkedvelő megjegyzéseinek, jól-rosszul sikerült ábrázolásainak és ingatag szájhagyományos mester-attribúció-

nak homályos tükrében imbolyogva nem tudott kibontakozni még vázlatos áttekinthetőség sem. A módszeres előmunkálatok, leltári kutatások, stíluskritikai összehasonlítások és rostálások, műszaki fölvételek és szakzerű fényképek hiányában kastélyainknak tudományos földolgozása, corpusba való tömörítés szinte azonos volt a lehetetlenséggel. A kezdeményező munka e nehézségeit, akadályait lépten-nyomon érezve, szerzőnk monumentálisnak induló munkáját szerény mérlegeléssel csak „futólagos összefoglalás”-nak, a bemutatott képanyag ismertető leírásának nevezi. És nem mélyedhetvén bele leltári kutatások adat-termékvényező munkájába, amely hosszú évekre terjedhetett volna, másrészt meg kastélytulajdonosaink esetleg megélő leltári anyaga még mindig rendezetlen vagy hétéltak alatt féltve őrzött titok, szerző óvatossal tállózással és rostáló ömérékkellettel gyűjtögette-válogatta mondanivalójának magyát az általa ismert és elérhető nyomtatott irodalomból, előre lemondván a lezárt kutatás megnyugtató lehetőségeiről és inkább a további kutatások útját akarván egyengetni.

Ezt az úttörő célt szolgálja öt mozaik-szerű vázlatból összeírt bevezető összefoglalása, amely tanulmánynak végső eredményként négy kastély-típus kikristályosodását látja történeti sorrendben a négytornyú várkastély, a francia kertben álló Grassalkovich-stílusú kastély, az angol park övezte Palatinus-stílusú kastély és az egyszerűbb nemesi kúria meghatározásával. Mind a négy típusban érinti, éri ugyan azt a különbséget, amely kastélyainkat magyar helyi vonásokkal elválasztja a külföldiektől, azonban ezt az érzést sem meghatározássá nem éreli, sem konkrét formába meg nem fogalmazza, a további részletekutatásra bízván annak kifejtését, megállapítását. Ennek előmozdítását célozza a könyv derekát és egyúttal leggyümölcsözőbb részét alkotó, körülbelül kilencven kastélyról és azok részleteiről készült fényképsorozat, amelynek néhány darabja, mint fölvetel, nem üti meg a szakszerűség mértékét és így kevésbé instruktív. Azonban a fölvételek zöme élvezetes és tanulságos beállításban szemlélteti a vidék tájzépéségeiben uralkodó vagy rejtőzködő kastélyainkat. A lehetőleg történeti sorrendben bemutatott kastély-képek legnagyobb részéhez, szorgos búvárkodással összegyűjtött forrásaihoz mérten, hosszabb-rövidebb ismertetőket fűz, amelyeket itt-ott rendkívül jól hasznosítható alaprajz-fölvételekkel fűszerez. Ezek az összegző ismertetések szerzőnek rendkívül munkateljesítménye dacára is, nem teljesekek, mert azokat leltári kutatással ki nem egészíthette s mert a különféle irodalmi művekben lappangó kastély-leírásokat vagy allúziókat sem ismerhette a kellő forrásgyűjtő előmunkálatok híján. Hogy az anyag-

gyűjtés terén még menni a teendő, csak röviden utalunk Hómann—Szekfű Magyar Történetének VI. kötetére, amelynek a barokk műveltséget csodálatos clairvoyance-szal tárgyaló fejezetében külön foglalkozik *Szekfű Gyula* a városokon kívül épült világi kastélyokkal és ebben egész sorát vázolja olyan barokk kastélyoknak, amelyeknek még a neve sem fordul elő a Magyar kastélyok nagyszabású könyvében.

Rados könyve végső elemzésben az általa ismert kastélyanyagnak becsületesen összegező vázlata, amely hézagpótló forrásmunkaként, kiindulással fog szolgálni mindazoknak, akik e tárgykörrel tudományosan foglalkozni; albumszerű voltánál fogva pedig hivatva van szélesebb rétegek gyönyörködtetésére meg érdeklődésükeltésére. Sőt e tudományos és népszerűsítő szerepe mellett, tekintve a könyvnek a megszállott területek, tehát a történeti Magyarország kastélyaira való kiterjesztését is, a Magyar kastélyok reprezentatív munkája célrányos propagandaeszköz is a céltudatosan félrevezetett külföld fölvilágosítására; éppen ebbeli hivatását előnyösen szolgálja úgy külső köntöse, mint világos belső beosztása, s német-francia-angolnyelvű bevezetése s képmagyarázata. Ez a harmas cél ösztönözte szemmeláthatólag úgy a lelkes szerzőt, mint az áldozatkész kiadókat.

Schoen Arnold

A MAGYAR BIBLIOPHIL TÁRSASÁG  
MÁSODIK ÉVKÖNYVE (1929—1930). A Magyar Bibliophil Társaság kiadása, Budapest, 1931.

Ezúttal szerényebb formában jelent meg a magyar könyvgyűjtők évkönyve. Az első, bár illusztrációk nélkül való volt, mint gondos tipografiai munka került a gyomai Kner-nyomda ajándéka gyanánt a társaság tagjainak és híveinek kezébe. A második évkönyv külsőben nem nyújt feltűnőt és a szöveges részhez csatolt 13 képmelléklet (köztük néhány fametszet is) sem emeli különösképpen a füzet értékét. Mégis kevés ajándék lesz azoknak, akik rajongói a szép könyvnek, mert két tartalmas cikket hoz a tagnévsor és a társasági kiadványok lajstroma előtt. Az első közlemény Nádaí Pál tollából, „A könyvillusztráció technikája és szelleme”, igen hatásos bevezetője lett volna olyan munkának, mely a szöveg és képmelléklet finom összehangolásából egységes remekművet mutatott volna be az olvasónak. Így a cikk okos megállapításai csak másutt igazolhatják helyességüket. Naményi Ernő: „Modern magyar könyvművészet” c. tanulmánya hű keresztmetszetét adja a mai könyvdíszítés művészetének hazánkban. A népies és európaias irány képviselőit külön tárgyalja, de az egyéni művek előbírálásában is helyes szempontok szerint mérlepel (a festészet, a plakátművészet, a mérnöki rajz, stb.

felől jut-e a művész a könyvdíszítéshez). Cikke mindenképpen érdekes és felvilágosító. Erdeme az is, hogy a mai nehéz időkben mint szerkesztő vállalta az évkönyv kiadását.

Dr. Eisler

HEKLER ANTAL: ANTIK MŰVÉSZET. Kiadja a Könyvbarátok Szövetsége. Budapest, Egyetemi nyomda, 8<sup>o</sup>, 184 l., 122 kép.

A görög-római művészetéről szóló, aránylag gyér számban megjelent magyar nyelvű művek sorában becses gyarapodást jelent Hekler Antalnak ez a legújabb műve, mely az antik művészetnek rövidre fogott, vázlatoszerű áttekintését tartalmazza. Könyvét a szerző kétségtelenül az érdeklődő nagyközönség számára írta, s minden vázlatosság mellett alkalmas arra, hogy a laikus, de érdeklődő olvasót gondolatébresztő előadásmódjával, tárgyának ügyes csoportosításával s felülbizonyos ismeretével az antik művészetnek alaposabb, komolyabb, teljesebb megismerésére ösztönözze, ily irányú művek olvasására serkentse. Ezt célozta különben a kötet végén összeállított rövid bibliográfia, melyben néhány igen használható tudományos műnek és kézikönyvnek címét, egyszersmind rövid jellemzését is megtalálhatja az érdeklődő.

A könyvben elsősorban az antik művészetre bizonyos hatást gyakorló egyiptomi, asszír-babilóniai, perzsa és kréta-mykeni művészetnek tömör jellemzését adja a szerző, hogy azután a kötet további részében a görög és római művészet történetét minden ágának (elsősorban a plasztikának) és minden korszakának, néha ugyan csak szűkszavú, alig pár mondatból álló, de a lényegeset mindig feltűntető ismertetését nyújtja s befejezés-ként a hazánk területén virágozott pannóniai provinciális művészet rövid méltatásával zárja be a művét. Tárgyalásában kitűnő módszert követ: kiválasztja a legrégibb alkotásokat, amelyek egy-egy korszakot, egy-egy művészegységet a legjobban jellemeznek, s azok megbeszélése, méltatása közben egymásután rákerül a sor az antik művészetet tápláló, ösztönző problémák, művészi feladatok és törekvések ismertetésére is. E közben minden idegen fogalmat, akár a művészetre, akár a ruházatra, akár az antik életre is vonatkozó, vagy a szövegben, vagy jegyzet formájában pontosan tisztáz, úgyhogy az olvasó könnyűszerrel aránylag nagy ismeretanyag birtoκάba juthat. Sajnáljuk azonban, hogy a képekhez adott különálló méltató sorokat nem hagyta el egészen, egyrészt mert így a tulajdonképpen való tárgyalásra több hely jutott volna, ami a mű vázlatosságát lényegesen enyhítette volna, másrészt mert a szövegben a közölt képekre amúgy is állandóan történeti hivatkozás, sőt azokat kellőképpen méltatja, s így a képekhez adott sorok gyakran ismétlések, ez okból tulajdonképpen feleslegesek is.

Hekler nagy gonddal ügyel arra, hogy a történeti és esztetikai szempontok egyaránt érvényesüljenek az antik művészet e rövid méltatásában. Nemcsak a történeti fejlődés, de az esztetikai ízlés evolúciójának megérettetésére is törekszik. Olvasóit igyekszik néhány munka sikerült elemzésével a művészi látásra is megtanítani. Magától értetődik, hogy e sokféle szempont figyelemmel tartása közben a szerző néha-néha aránytalanul rövidszavú ott, ahol többet várnánk tőle. Így a görög archaikus szobrászatról sokkal többet szeretünk volna könyvében olvasni, mint azt a három oldalt, amely ezt az oly fontos művészettörténeti szakaszt megismerteti és tárgyalja.

A könyvnek, éppen fentemlített tárgyalásmódjánál fogva, elsősorban szükséglete lenne a szöveghez méltó s azzal egyenértékű illusztrációk sorozata; sajnos ezt a szintet sokszor nélkülözzük. Csak kevés kép élvezhető mint hibátlan szöveg-magyarazat, soknál el-  
lenben komoly kifogásokat tehetünk a világos, tiszta nyomás tekintetében. Olyan hiba, amely a mű újabb kiadása esetében feltétlenül kiküszöbölendő. A könyv megérdemelné!

*Oroszlán Zoltán*

KINETON PARKES, THE ART OF CARVED SCULPTURE. II. CENTRAL AND NORTHERN EUROPE. UNIVERSAL ART SERIES. London, Chapman and Hall Ltd. 1931.

A munka szerzője kiváló helyet foglal el ma az angol művészeti írók közt. Egyik jellemző sajátossága a nagy mozgékonyág. Azt a benyomást gyakorolja rám, ki őt személyesen, londoni otthonából ismerem, hogy valami új szerepet szánt az angol kritikának, melyen eddig, minden nagyszabású kifelé törekvése ellenére is érzett a régi splendid isolation hatása. Kineton Parkes világjáró ember. Volt nálunk is és iparkodott mélyen belelátni művészetünk igazi mivoltába. Sikerült is ez neki sok tekintetben.

Pedig elmondhatjuk, hogy azok közt a feladatok közt, melyeknek megoldására a Carved Sculpture minket különösen érdeklő kötetben vállalkozott, ez volt a legnehezebb. Nem volt könnyű azonban a többi sem, mert a művészet képe zavaros ma az egész világon, mint ahogy zavaros mindenütt az emberi élet egész képe. A művészet pedig olyan mindig és mindenütt, amilyen az élet.

Igaz ugyan, hogy a stílusterelvések egyre fokozottabb erővel lépnek fel és egyre tudatosabban jelentkeznek mindenütt. A kozmikus szellem győzedelmeskedett abban is, hogy határozottan kívánja az emberi alkotó szellem és az anyag együttműködését. Jóformán megoldhatatlan feladatnak látszik azért mégis a képfaragás kiragadása az egész szobrászat képből.

Kineton Parkes tökéletes formaérzékkel megáldott, világosan látó, élesen megkülönböztető, helyesen értékelő és a mellett jóindulatú kritikus. Könyvének minden részében érezhető a törekvés arra, hogy meglássa a jót és a hivatottságot mindenütt, minden nemzet művészetében. Nem ítélt hidegen, az emberi együttérzéstől függetlenül. A különböző országok művészeivel folytatott társadalmi érintkezéséből folyó melegség rokonszenves olvashatóságot tesz könyvét és növeli annak értékét.

Elmondhatjuk valóban, hogy az emberi szémszögből következett, hogy nem ragaszkodott mereven a feladatának megfelelő elvi állásponthoz, hanem fontosabbnak találta azt, hogy minden értékről, amely méltatást érdemel, beszámoljon. A mi szobrászainknak különösen sokat használt ez az állásfoglalás. Olaszországban, Németországban tisztában és tudatosabban fejlődnek a stílusok, mint nálunk. Ha Kineton Parkes megállapítja, hogy Michelangelo hazájában volt olyan kor, melyben a képfaragás terét egyszerűen a mintázás foglalta el, a mai Olaszország értékét nem kisebbíti ezzel. Viszont, ha nálunk nem vette volna tekintetbe a hagyományok értékét az északi és déli szláv nemzetek korszerű stílusművészetének tagadhatatlanul erős előretörésével szemben, igazságtalanságot követett volna el.

A középeurópai helyzet ismeretére vall, hogy Ausztriát két fejezetben tárgyalja; az egyikben Svájcjal, a másikban velünk együtt. A nyugati német Ausztria jelenti a képfaragásban a népies alapon fejlődő anyagszerű művészetet (fafaragás), a Kelet felé tekintő Bécs viszont még mindig a hagyományokra támaszkodó tekintély elvét. Nálunk pedig nagyon hasonló a helyzet. Ugyesen választotta meg a szerző a rólunk szóló fejezet címét is: „The Classicists of Vienna & Budapest.”

A mi állapotainkról beszélve, két határkövet állít fel: Szentgyörgyi Istvánt és Csorba Gézát. Szentgyörgyi — helyesen — mintázó szobrásznak látja, Csorbát képfaragónak. Magyarországot általában konzervatívnak minősíti. Azt mondja, hogy a múlt bánta szép nosztalgiaivá fejlődik nálunk, a jelené pedig mozgásba hozza nemcsak az életet, hanem a művészetet is. Amagyar művészetet klasszikusnak nevezi és úgy látja, hogy az új fejlődésben a naturalizmus hatása alatt állunk.

Ezt a megállapítást nem szabad szőrszálhasogató kritika tárgyává tenni. Kineton Parkes, az angol, kinek hazájában öntudatos nemzet kristálytisza civeket szokott ki-termelni, rövid itartézkodása alatt nem látott át tisztán a mi szomoró komplikáltságunkon. Nekünk azonban meg kell értenünk azt az angolt is, ki a mi kicsinyünket nagy távlatból nézi. Amit mi itthon, naturalista közel-

multunkhoz viszonyítva, stílusformának látnak, az egyetemes fejlődés keretében könnyen tűnhet fel naturalizmusnak. Be kell ismerünk, hogy nem járunk elől a világot mozgató eszmék kitermelésében. Annak a megállapításban azonban, hogy szerencsétlenségünk visszatekintővé tett bennünket, nem szabad lekicsinylést látnunk. Angol barátunknak rólink írt fejezetében nem is ez igazság leszövegezése az, ami a kényelmetlenség bizonyos érzetét keltheti bennünk, hanem igenis, művészeti mozgalmaink társadalmi oldalának a sorok közt kiolvasható megítélése.

Kineton Parkes, ha nem is látott meg mindent, meglátott igen sokat; elsősorban azt, hogy Budapesten a tárgyi szempontok sokszor vívnak egyenlőtlen harcot a személyi szempontokkal és hogy ez a harc gyakran dől el az utóbbiak javára. Az említett két művészen kívül megemlékszik még a szerző bővebben a franciáivá vált Csákyról, Róna Józsefről, ifj. Vastagh Györgyről, Sidló Ferencről, Horváth Gézáról, Ligeti Miklósról, Kisfaludi Stróbl Zsigmondról (tévedésből mint Ligeti egyik mesteréről), Beck O. Fülöp-ről és Pátzay Pálról. Röviden ír Miklós Gusztávról, Icha (?) Oszkáról, Beszedes Lászlóról, Lux Elekéről, Damkó Józsefről, Medgyessy Ferencről, Pongrácz Szigfrídről, Sámuel Kornélról és Mészáros Lászlóról. Az osztrákokról szóló fejezetben foglalkozik Pásztor Jánossal és Ferenczy Bénével. (Semmi feltűnőt sem látok abban, hogy a magyar neveket többnyire hibásan írja. Ebben jóformán minden külföldi szerző egyforma. És ez a legszomorúbb bizonyítéka annak, hogy mennyire nem vált vérvé az idegeneknek a velünk való foglalkozás.) Képeket találunk a könyvben Szentgyörgyi, Sámuel, Sidló, Kisfaludi Stróbl, Beck, Csorba és Pásztor egyegy művéről. A tekintetbe vett művészekkel való foglalkozás módjából kiérezhető, hogy angol barátunk tisztába jött nálunk azzal is, hogy szobrászaink művészeti jelentősége és társadalmi érvényesülése miképpen viszonylanak egymáshoz.

Nagyon tévednek, akik úgy hiszik, hogy a nagy távlatból ítélő idegen félrevezethető e kérdésben. Épígy tévednek, mint a diák, ki nem hiszi, hogy a dobogón ülő tanár mindent lát. Különös elmélyedést és tanulmányt igényelnek, természetesen a történelmi fejlődés rejtekeiben, szövevényesebb tényezői. Ezeket sehol sem oly nehéz megfogni, mint nálunk Magyarországon. Ha valaki annyira látja őket, mint Kineton Parkes, már messze jutott. Azt azonban, hogy valahol a tárgyi szempontok rovására túltengnek a személyiek, a vadidegen is észreveszi azonnal, ha van egy kis szeme.

Aki meg akar győződni arról, hogy a tehetséges megfigyelő előtt nincs titok, vegye csak tekintetbe azt, hogyan ír szerzőnk ró-

lunk és hogyan a szláv népek szobrászáról. Igaz ugyan, hogy a szláv nála túlságosan egységes fogalom. Kineton Parkes a szlávokat látja határozottan a jövő népeinek és szobrászatukban is nagy hivatottságukat véli felismerni. Határozottabb stílusfejlődést is lát náluk, mint más európai népeknél. Ebben tagadhatatlanul igaza is van. Az orosz azonban kétségtelenül másvalaki, mint a déli szláv. Ez utóbbiak, jöhetnek a keleti cgyházhoz tartoztak, sohasem voltak annyira keletiek, mint a nagy szármata síkság lakói, kiket a turánúság nagyrészből átitatott és akiknek tehetetlensége, szerény véleményem szerint, az ellentétes hajlamok küzdelméből magyarázható. Azt hiszem, ez az oka a mi tehetetlenségünknek is. Míg azonban a nagy orosz tömegek nagy stílusfejlesztő erők jelentenek, addig nálunk az ellenkező oknak ellenkező okozatot is kell eredményezni.

Kineton Parkes megteszi a helyes megkülönböztetéseket az eltérő formák közt. Jól állapít meg népijellembeli különbségeket is. Egyik fejezetében a látomás jelentőségének és a művészet gyakorlati oldalának szembeállításával az orosz és a zsidót különözetten meg egymástól. A lengyel szobrászatban az expresszionizmust, a nagyrészt gránitban dolgozó finn képfaragóknál az anyagszerűséget látja különösen erős tényezőnek. Altalában a stílusművészet és a mintázással szemben a képfaragás mellett tör lándzsát.

Mindezeket tekintetbevé, különös elismerésre méltó, hogy hazai viszonyaink elbírálásánál tárgyilagos és megértő igyekszik maradni. A Csorba Géza méltatásával kiemeli az egyéniségének megfelelő stílusművészetet. Azzal viszont, hogy Szentgyörgyit első helyre teszi, meghajlik az előtt az álláspont előtt, mely szerint a művészet végtelenül sokféle formában nyilatkozhatik meg. Értéke nem formához, azaz stílushoz kötött, hanem a művészi érzés és a munka komolyságán, a kifejezés erején fordul meg.

Szentgyörgyi István művészetének külön tanulmányt is szentelt egyébként Kineton Parkes az Apolló 1931. évi szeptemberi számában. E tanulmányban, melynek címe „A Hungarian Monumentalist — István Szentgyörgyi”, azt fejtegeti, hogy a művész akadémikus hagyományokban nevelkedett, melyek alól nagy mértékben függetlenítette magát a természet szabad megfigyelése által. Megállapításait a művész hét alkotásának (Középkori lovasok, Va t-en, a művész neje mellszobra, Fiú kutyával, Kúrtúrgrák, Csök-n-síremlék, IV. Béla városi rangra emeli Szegedet) közlésével világítja meg.

Kétségtelen, hogy az a művészet, melyet Szentgyörgyi első nagy- és kispasztizkái képviselnek, az akkori akadémiai művészet volt. Ez azonban a mi látásunk szerint messzeemenő naturalizmus és ami ebből termé-

szetszerűleg folyik, mintázás. Szentgyörgyi mai szobrászatában különös fontossága van a megmintázott formák utolagos átfaragásának a gipszöntvényen. Ez már az új klasszicizmus követelményeinek megfelelő eljárás. Sőt egyéb is van benne, amihez Szentgyörgyi művészete öntudatlanul közeledett: új tárgyilagosság.

Mintha ez az új klasszicizmushoz és tárgyilagossághoz közvetítő kiegészítő képfaragás lenne a tulajdonképpeni kapocs a magyar művész és angol barátja közt.

Felvinczi Takács Zoltán

KIRCHENBAU. Ratschläge und Beispiele von Dr.-Ing. Karl Freckmann. Herder et Co. Freiburg im Breisgau. 1931.

Mivel minden új irányú képzőművészeti bontakozásnak első feltételét a modern építész utalóképpen kifejlődésében látjuk, fontosnak ítéljük a *Magyar Művészet* barátjaival megismertetni Dr.-Ing. Freckmann „Kirchenbau” c. könyvét, amely a hatalmas Német Birodalom utóbbi tíz esztendejének templomépítkezéseiről szóló szakzerű, pompás szemelvénytár. A gyakorlati szempontok legalaposabb ismeretével készült és tanácsadó kíván lenni a templomépítő szakemberek, lelkipásztorok és hitközségek számára.

Az esztetikai és liturgikus követelmények mellett kézműipari és technikai szempontokat, valamint az építkezés kivitelezésének praktikus szempontjait áttekinthető világossággal közli az egyháziak, az intelligens laikus közönség és a szakemberek számára.

Építészpedagógiai remekmű, amint az építési programot megadja. A templom a tömegek befogadására alkalmasított hatalmas terem, amelyben az emberi lélek számára legfontosabb misztériumok játszódhatnak le. Közös Istentiszteleti helyek, amelyeket a legfontosabb célnak megfelelően kell megépíteni. Minden templomépítkezésnél a várható, látogató tömegek számából és igényeiből, valamint a liturgia szelleméből kell kiindulni, amelyet az egyház előírásai támasztanak az építőművész szemben. „Sentire cum Ecclesia” a legfontosabb kifejezése mindannak, amit e téren az Egyház a művészekről követel. E két alapigény leszűrése után sorra veszi Freckmann az építkezés minden lehető követelményét. (Az építkezés helye, az épület fekvési iránya, az oltár és hajók elhelyezése, a főoltár és szentély elhelyezése és díszítése. A térképezés kérdése áttekinthető és a jóhangzás [akusztika] szempontjából. A szószelek és gyóntatószelek, keresztút, orgona és kórus. Előtér, szellőzők, sekrestye és mellékhelyiségek. Tornások, toronyórák, tetőszelek, padlásfedések, mind világos, biztos irányítással megbeszélés tárgya. Különösen értékes és művészi szempontból sok megfontolásra ad alkalmat az „egységes téralkotás”

modern építészeti varázsígéjének higgadt kritikája a templomépítés keretében. Freckmann erősen és okosan hangsúlyozza, hogy az egységes téralkotás a templomban nem liturgikus, sőt az ellenkezője az igény, a főoltár és oltártér, valamint a presbiterium és kórus gazdagabb és pompázatos kezelése liturgikusabb és nagyon szerencsés művészi hatású a téralkotás összehatása szempontjából is. A szentély az egész templom koronája, kell tehát, hogy építészeti szempontból is hangsúlyozottabb legyen, mint a templomnak a többi része. A hajók a hívők számára épülnek, a szentély az Istennek.

Igen érdekes, amint a Zentralbau és Langhausbau egymás fölötti előnyeit fejtegeti a templom építésével kapcsolatban.

Építőművészeti szempontból pedig a legnagyobb fejezetei a könyvnek, amelyek a templomépületben megkívánt stílusegységről, a szimmetriáról, a tömegek és formák ritmusról, a tér és forma kontrasztjairól, a tömeg- és térarányok helyességéről ír. Térbenyomás és térhangulat szempontjából pedig igen érdekesen fejtegeti a szín és fény kérdéseit, valamint a legfontosabb záróelemét, a belső térnek, a mennyezet kialakításának problematikáját.

Gyakorlati szempontból meggyőzőleg lelemeltőbbak az építkezési anyagokról szóló utasításai. (Falak, mennyezet, tetőszerkezet, fűdések, csatornák, ablakok, padozat, fűtés, festés stb. ...)

A könyv a német egyházfejedelmek egyházművészetről szóló pásztorleveleinek konkluzióval fogja egybe a templomépítkezésben kívánatos elveket.

Korszerű építőművészet, de nem nemzetközi új stílus a kubusok elmélete alapján. Egyszerűség, de nem formátlanság.

Nem divat, de forma, amely nem tud tiszta virágéletű hivalkodás után unalmassá és csóffá öregedni.

Nem újat, de mindig jó, sőt a legjobbat várja az Egyház az Istenháza építő művésztől és mesterektől.

Ehhez a megáhitott jóhoz segít Freckmann gyakorlati és építészeti szempontból egyként értékes könyve. Vajha az épülő templomok tervezőinek és mecénásainak kezébe eljutna e könyv, hogy nemes törekvéseivel és megállapításaival segíthetné a diadalmasan bontakozó modern magyar egyház építészeteit.

Dr. Décei Géza

A TIZENKILENCEDIK ÉS HUSZADIK SZÁZAD MŰVÉSZETE. (Hans Hildebrandt: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Wildpark-Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 1931.)

Megküzdeni az anyagbőséggel: ez a XIX. és a huszadik század művészetét összefoglaló író legnehezebb feladata. A modern törté-

netírás az összefüggések, az ok és okozati viszony feltárását tűzi ki célul. A jelenségek túlnagy gazdagságával szemben e célok érdekében sok szerző védekezni kényszerül s vagy lemond a szintetikus taglalásról és analitikus elmélyedéssel élégszik meg, vagy erőszakkal leegyszerűsít és kevés irányzatra csökkenti a jelenségek sokneműségét.

Hans Hildebrandt könyve a háború után való irodalomban az első, mely a művészi alkotás sokneműségét följegyezni, átfogni, magyarázni és rendszerbe szedni igyekszik. Az eredmény: „nélkülözhetetlen kézikönyv”, a szó legjobb értelmében, tankönyv és „Nachschlagewerk”, egyúttal hasznos kalauz mindenki számára, akit a korunkban oly divatos kivonatirodalom nem elégít ki. A szerző az utolsó százötven évnek úgyszólván minden mozgalmával, elméletével és jel-szávával kimagyarázódik; regisztere 1500-nál több művészetet tartalmaz.

A munka megtámadható pontjai alkalmassint onnan erednek, hogy a könyv első része nyomdába került, mielőtt a második része elkészült volna s így az alapvetés lényeges eltolódásait a szerző már nem egyeztethette össze. Innen néhány ellentmondás, mely az anyag diszpozíciójára és a szempontok felállítására zavarólag hat.

Hildebrandt könyvének bevezetésében kifejti, hogy úgy az 1800., mint az 1900. év fordulópontot jelent a művészet történetében. 1800-ig minden kornak megvolt a maga stílusa, a klasszicizmus azonban az utolsó egységstílus, utána két domináló erő küzd egymással: a tektonikus és természet-szerű alkotás; a XIX. század folyamán a természet-szerű győz a tektonikussal szemben, a XX. században a tektonikus kerül túlsúlyba. Ez az első tétel kétségbevonható, részben Hildebrandt további fejtegetései alapján is. Az 1800. év nem jelent oly döntő fordulatot, mint az 1780. gócév, az 1900. év helyett szintén 1880-at (az expresszionizmus kezdetei) vagy 1914-et vennők, mint döntő bevágást. Maga Hildebrandt utal arra (315. l.), hogy 1800 körül „a művészet már klasszicizmusba, romantikába, nazarenizmusba s realizmusba hasadt”, tehát az egység, a korstílus már a XVIII. század végén megszűnt. 1914 és 1918 között pedig, úgymond, akkora a szakadék, mint amekkora normális körülmények között csak 50 év alatt alakulhat. Azt a tételt, mintha a XIX. és a XX. század ellentétes áramlatai lényegükben a tektonikus és a természet-szerű küzdelmére lennének redukálhatók, szintén megcáfolja a szerző tárgyilagos gondossága, mellyel az egyes főökrévkéseket tárgyalja. Korunk sokirányúságát egy helyütt igen élesen formulálja meg: „A mai művészeti és kulturális helyzetre éppen az a legjellemzőbb, hogy több egymással ellentétes, sőt egymást ki-

záró felfogás fejezheti ki tisztán a kort.” (318. l.)

Hildebrandt pontosan látja, hogy a XIX.—XX. század művésztörténetét a gazdag korrelációk feltárása nélkül megírni nem lehet. Az anyag szükségszerű tagolása azonban nem mindig szerencsés. Régi, akadémikus művésztörténetirők (az újabbak közül csak Mauclair balul sikerült népszerű könyvében) anyagukat műfajok szerint taglalják, különvéve a vallásos, história-, arckép-, táj- és csendélet-festést. Ebben valamikor talán lehetett is némi logika és gyakorlati haszon, de az újabb irodalom joggal dobta sutba az elavult, műfajok szerint való osztályozást, mint olyat, melybe a művészet nagyjai nem foghatók bele. Hildebrandt, aki a műfaj-osztályozást, modernebb szempontok szerint ugyan és nem következtetéseken, alkalmazza, ezáltal sok összefüggő jelenséget szétbont és össze nem tartozót összevon. Így például az 1800 körüli „Korai táj” című fejezetben egy Dahl és egy Fohr mellett helyet kapnak Constable és Turner is. Manet a XX. századról szóló részben szerepel, mert szellemileg a legújabb kort képviseli. Ha ez elfogadható anyagrendező szempont, akkor miért nem szerepel Daumier is pl. a XX. század fejezetben és miért nem Constable és Turner a XX. század tájfestői között?

Más kifogásolható pontok a nomenklatúrával függnek össze, a nomenklatúrával, mely a legújabb kor művésztörténetének egyik igen fogas kérdése. Jó lenne, ha minden szerző pontosan meghatározna, mit kíván az egyes műszavak alatt érteni. Hildebrandt a „korai realizmus” című fejezetben tárgyalja a hatalmasan komponáló Gros-t, a jámbor löfőst Adamot, Gainsborough-t, a leheltésűnek és lazuroz reflexek gazdagpalettájú mesterét, Kobell-t, a szikadát szín-érzékű, hűvös, merev, kedves kismestert. Ha Kobell realista, akkor Gainsborough bizonyára nem az, s fordítva. Ha — egy későbbi fejezetben — Quaglio s Neber kerül a barbizoniak mellé, akkor szintűgy követelnünk kell a realizmus pontos meghatározását. A realizmus műszava történelmileg Courbet alakjához tapad, Courbet azonban Hildebrandtnál nem a realizmus, hanem a naturalizmus című fejezetben kerül sorra, Waldmüller közvetlen szomszédságában. Másik kifogásolható tétel, hogy a XIX. század szobrászatában csupán két irány lehetős fel: a klasszikus és a realista. Azonban pl. Rude vagy Barye romantizmusa nem minősíthető realizmusnak, ugyanolyan kevésbé, mint Delacroix festészete.

Kárpótlásul Hildebrandt a XIX. század művészetét tárgyaló irodalom egyik legsúlyosabb hibáját korrigálja igen szerencsés formulázással. A keleti s a nyugati romantika gyökeresen különemű voltát kitűnően bon-

colja s megkülönböztetésül az utóbbit „romantizmusnak” nevezi. Amíg a német és a francia „romantika” egy név alatt szerepelt, nem volt megérthető a kettő között fennálló diszcrepancia.

A könyv legkitünőbb fejezetei közé tartozik a XIX. század általános jellemzése, mely élesen világít a bomlás okaira és jelenségére. Plasztikus szavakkal jellemzi az építészeti hanyatlásának okait: „Az építészeti bomlása abban az órában indult meg, mikor az építész elvesztette azt a képességet, hogy a várost művészi összalkotásnak fogja fel. A bomlás, az egyes-épület elszigetelésén át az egyes épületszrűk és az épület testi megjelenését formáló felületek elszigetelése felé haladt. A szerves elevenségtől a skematikus holt felé távolodott, a szerkesztéstől a díszítéshez, a stílusalakítástól az összes stílusok utánzó alkalmazásához, harmonikus viszonylatok képzésétől össze nem tartozó motívumok halmozásához. A végén pedig maga az egyes-forma is elérte telenedet, mert... lényegét nem értették meg... mert a formák elmúlt kultúráknak a maguk mélységében többé át nem élhető élményei maradtak.” A legújabb korban azonban újra, szerves kapcsolatban a legmodernebb szellemi, társadalmi és — last not least — technikai problémákkal, kialakult az építészeti, mindjebbent eltörölve a mérnököpítészeti és a „műépítészeti” közé emelt mesterséges válaszvonalat.

A mellett, hogy korunkat erős és egységes építészeti tendencia jellemzi, ez a kor mégsem egységes. „Mindenütt, politikában, társadalomban, gazdasági életben tovább látjuk működni a régi, már 1900 előtt hatékony irányzatokat s felmerülni látunk új, ellentétes s mégis csak amazok által előidézett irányzatokat.” Könyve kétütődött a szerző a XX. század problémáinak és jelenségeinek szenteli s így különösen használatosvá teszi azok számára, akik a legújabb problémák irányában keresnek tájékozódást. Hildebrandt határozottan modern orientációjú ember, annyira, hogy az expresszionizmussal szemben például már szigorú ellenzéki álláspontot foglal el. („Egy művészeti divat sohasem örvendtes. Az expresszionizmus azonban a legrosszabb, mert a legigényteljesebb divat volt s mert alig volt addig mozgalom, mely oly kizárólagossággal támaszkodott volna az egyes alkotó-egyénségekre és az ő alkotó ihletükre... Az expresszionizmus ma elintézetnek tekinthető.”) Am azokkal a művészekkel szemben is, aiktől elvi ellentétek választják el, toleráns és tárgyilagos tud maradni és ezt a türelmi álláspontot a XIX. század sok, a haladó közzetvény szemében már elintézetnek számító, nagyságával szemben is érvényesíti.

Még néhány megjegyzést a munka magyar vonatkozásairól. Régóta bántó az a közöny, tájékozatlanság vagy nem egyszer rosszindulat, melyet külföldi történeti írók népiünk alkotásaival szemben tanúsítanak. Hildebrandtban van jóindulatú érdeklődés, könyvében nyomát találjuk sok mindennek, ami a magyar művészi alkotásokból szeme elé került. Hogy tájékozottsága mindazonáltal hézagos, az hamar kitűnik magyar nevei lajstromából. Az elhunytak közül említi Markó Károlyt (csodálatosképpen a naturalizmus előfutárai között). Pollák Mihályt, Munkácsyt, Steindlt, Csontváryt és Bohacséket, míg például építészeink közül Yblről, Lechnerről, Lajtáról, festőink közül Szinyeiről, Rippl-Rónairól, Ferenczyről, Paálról tudomást sem vesz. Első művészeink névsorában érthető módon szinte csak azok szerepelnek, akiknek munkássága a szerző szeme előtt folyik vagy szeme elé kerülhetett. A nevek a következők: Bernáth, Boronyik, Csáky, Czöbel, Forbáth építész, Huszár Vilmos, Kádár, László Fülöp és Moholy-Nagy (akit a modern tendenciák egyik legfontosabb egyéniségének tart). Meg lehetünk arról győződve, hogy a mai magyar művészi alkotás tüzetesebb ismerete esetén Hildebrandt az általa nyilvántartott magyar művészek sorát erősen kibővítené.

Rabinovitszky Mária

HOURTICQ, LOUIS: Le problème de Giorgione (Paris, Librairie Hachette, 1931. 211 old. 8°.)

A „Koncert” a Palazzo Pittiben Sebastiano del Piombo műve, a drezdai Vénusz Tiziané: ez a két megállapítás arra a gondolatra vezeti Hourticq-ot, hogy Giorgione maga nem is festett egyet sem a neki tulajdonított nagy művek közül, s így egészen új szemmel kell őt értékelnünk is. Nem volt ő az a „velencei Leonardo”, akinek Vasari beállította, nem volt az új velencei clair-obscur megalkotója, sem az új velencei idill individúan érző költője: az igazi Giorgione „primitív” Bellini-növendék volt, személy nagysága legenda csupán. „Un amateur curieux et assez bien doué”: dilettáns volt, ha nem is éppen a leghetségtelegenebb fajtából.

Ez Hourticq számára a „Giorgione-probléma” megoldása. De a Pitti-koncertet és az igazán közepes értékű Louvre-Madonnát ki tartotta már az utóbbi időkben Giorgione művének? Hourticq-nak azt is ki kellett volna mutatnia, hogy Giorgione számára pozitíve nem maradt semmi sem hátra a velencei festészet kimagaslóbb darabjai közül. De éppen az anyag feltárásában nagyonis felületesen jár el Hourticq: nem szerepelnek a korai kis pástorfejek, amelyek közül csak nemrég identifikált egyet Suter nagy siker-



rel (Zeitschrift f. B. Kunst 1928), meg sem említi a berlini és a budapesti arcképet és olyan nagyszabású mű számára, mint amilyen a glasgowi „Adultera”, nem jut hely 211 oldalra, amikor a Giorgione-probléma újra való fölveteléről van szó. Elvesztett művek, mint a reprodukciókban is pompásnak ható Dávid-fej, Hourticq számára tekintetbe se jönnek.

Éltekint tőlük, mert az érett Giorgionevál nem tud mit kezdeni. A castelfrancoi Madonna, a Giovanelli-idill, a bécsi kép a Napkeleti bölcsékkel és a pétervári Judit; ez az ő Giorgionea: ami ennél fejlettebb, az más művészeké.

Hourticq felfogása szerint a „nagy stílus” csak Giorgione halála után kezdődik Velencében s megindítója Tizian, aki 1511-ben lép a színe páduai freskóival.

De mindjárt ezen a ponton bukik meg Hourticq konstrukciója. Ne kérdezzük, hova teszi a Tizianokat, amelyek a páduai freskóknál fejletlenebbek. Hourticq Tizian-ja csak 1491—93 körül született (ismeretes az a polemia, amely Tizian születési dátuma körül keletkezett), és ha a páduai freskók a szoktnál gyengébbek, úgy ennek oka az, hogy Tizian akkor még csak 18—20 éves... Mikor azonban arról volt szó, hogy Giorgione érdemét lefokozza, akkor Hourticq nem habozott régi anekdóta nyomán Tiziannak adni az elsőséget a Fondaco dei Tedeschi freskóiban: aki pedig ezek szerint 14 vagy legföljebb 16 éves volt akkor...

A drezdai Vénusz is Tizian műve és Hourticq az 1515 évszámot jelöli ki számára. De azt elfelejti megkérdezni, hogy hogyan egyeztethető össze az 1515-ös Vénusz az 1516-os Assuntával! Tartózkodó, finom linearizmus, fejletlen vékonytagúság az egyik oldalra; dús, majdnem buja festőség a másikon, csupa szilhouetthatás, csupa mozgás, virtuóz alulnézet és ehhez a heroizált, atléta embertípus, amely már majdnem barokk! Hourticq észre sem veszi a fejlődési momentumot a Giorgione-problémában, azt a teljes következetességgel párosult gyorsaságot, amellyel a giorgionizmus a Belliniben gyökerező első művéktől utolsó éveinek érett stílusa felé halad, hogy mindig növekedve és szélesedve a Tizian-féle barokkban oldódjék fel. Persze Giorgione túlkorán halt meg ahhoz, hogy sok érett munkát hagyjon hátra, de azért a Fondaco-freskók vagy a mi ú. n. Broccardo-arcképünk mégis eléggé nagy va-leurók ahhoz, hogy Giorgionenak a művészettörténet egyik legkimagaslóbb helyét biztosítsák, még akkor is, ha Hourticq le akarja fokozni a castelfrancoi Madonna és a Giovanelli-idill értékelését.

Hourticqnak sokkal energikusabban kellett volna az igazi problémát megragadnia. Ahelyett, hogy két fejezetben is Sebastiano és

Tizian későbbi munkássága fölött elmélkednék, meg kellett volna tartania a legszigorúbb időbeli határolást a Giorgione halálát követő éveket; be kellett volna vonnia a gondolatmenetbe Palmát, Lottót, Romaninót, akiknek még csak neve is alig fordul elő a könyvben és pontosan végigkövethette volna Sebastiano fejlődését velencei periódusában, ami egybeesik Giorgione életévével, nem kevesebb mint 14 elismert mű képesén. Ez mégis fontosabb lett volna egy Giorgione-könyv keretében, mint a különben nem érdektelen gondolatok Sebastiano és Michelangelo viszonyáról. Sajnos, Hourticq nem ismer ebből a 14 műből csak egyetlen egyet.

A más területekre való kirándulások arra valók, hogy Hourticq néhány attribúcióját beleköthesse a Giorgione-mű csokrába. Ezek között Tizian „Cadorei csatá”-jának egy töredéke a legérdekesebb. De teljesen fölösleges ebben a keretben Sebastiano párisi kettős arcképére kitérni, amely ott Raffael neve alatt van kiállítva. A helyes szerzőmegnevezés ügyis le van már fektetve 100 év óta Waagennél, s csak Hourticq notórius gyűlölete a művészettörténeti irodalommal szemben ejti őt itt is, mint több más esetben, abba a hibába, hogy mások által már közzétett megállapításokat egész gyanútlanul új fölfedezésekként közöljön.

A Giorgione-attribúciók közül a bécsi „Laura” szerencsés igazolást nyert azóta Wilde János gondos munkájában (Jahrbuch d. preuss. Kunstsaml. 1931.). A Constanzo-arcképpel szemben óvatosabbnak kell lennünk: a típus nem volna rossz, de a reprodukció használhatatlan és a nagybetűs felirat inkább azokra a kópiákra készített gondolni, amelyeket barokk arcképgyűjtők olyan nagy számban rendeltek meg.

Nem jelentéktelen Hourticqnak a gondolata sem, hogy a drezdai Vénusz teljes egészében Tizian műve. Michiél leírt egy Giorgione-aktot, amelyhez a tájképet és a puttót Tizian fejezte be, s mint hogy a drezdai képen, melyen a putto ugyan át van azóta festve, a tájkép meggyezzik Tizian motívumaival, általában elfogadták a két kép azonoságát. Hourticq rámutat arra, hogy az akt körvonalai maguk is előfordulnak Tizian más műveiben, nincs arra tehát semmi ok, hogy benne Giorgione művét lássuk. Persze ez az okoskodás csak egy negatívumon alapszik. Hourticq az első, aki az átfestett putto rekonstrukciója céljából fölkeresi a régi rézmetszeteket. Az eredmény azonban, sajnos, halomra dönti a képről készült Röntgenfelvételt, amelyet Possé publikált (Jahrbuch d. preuss. Kunstslgn. 1931.). Meggyejezzük még, hogy a bécsi Akadémia kis ámorjának felhasználása a drezdai kép rekonstrukciójához Gamba gondolata volt (l. Dedalo, 1928.). Hourticq ezt a munkát sem ismeri.

Az a pont, ahol leginkább tudunk egyetérteni Hourticqkal, a Pitti-Koncert új szerzőmegnevezése: Sebastiano. De óvatosságnak kell lennünk, amikor fentartás nélkül azonosítjuk a képet Verdelot és Ubretto zeneszerzők arcképével, amelyet Sebastiano, Vasari szerint, fiatalkorában festett Velencében. Bármennyire csábító is ez a föltételezés, a történeti akadályok mégis fennállanak még. Az azonosítás különben szintén nem Hourticq eredeti ötlete: pontosan és részletesen ki van az íjve Max Friedberg egyik tanulmányában (Zeitschrift f. B. Kunst 1917., 169. old.). Kár, hogy Hourticq azok közé a művészettörténeti írók közé tartozik, akik nem szeretik a művészettörténeti munkákat még el is olvasni...

Már más Piombo-kutatók is foglalkoztak ezzel a problémával. Ha Ravaglia föltételezése (Bollettino d'Arte 1921.) mellett el is haladhatunk, Prunieres zenetörténeti író (Revue Musicale 1922., 193. old.) munkájából legalább annyi érdekes, hogy Ubretto neve mögött Jacob Obrechtet, egy még Verdelotnál is nagyobb jelentőségű, idősebb mestert sejt (V. ö. Otto Gombosi, Jacob Obrecht. Leipzig, 1925. Breitkopf & Härtel.). Hourticq azonban a tollkalapos fiúban keresi Obrechtot és kis fordítási szabadságot is megenged magának, hogy őrá gondolhasson: „Ubretto suo compagno”, írja Vasari, „Ubretto, son élève” fordít. Hourticq. Obrecht sokkal idősebb volt mint Verdelot és mint a képből jobboldalt álló öreg lantos, ő is az egyházi rendezet tartozott.

Ez mind szépen egyeznék, a nehézség csak abban mutatkozik, hogy Obrecht már 1505-ben meghalt. A dátum mégis túlkorai és legföljebb azt lehetne föltételezni, hogy Verdelot a meghalt nagymesternek egy kész arcképet adta át Sebastiónának, hogy az övével egy képen lefesse. A Pitti-képből az öreg lantos arca tényleg sokkal kevésbé eleven, mint a főalaké.

De viszont Verdelot részéről is állnak fenn nehézségek. Verdelot csak 1526-ban kezd szerepelni (V. ö. Eitner: Sammelwerke, 903. old., Schmidt: Petrucci és Riemann: Musiklexikon) és a Pitti-kép keletkezése idején még gyerek volt, nem is igen járt még Olaszországban. Ezért arra kellett gondolnunk (Dedalo, 1925.), hogy Sebastiano a kettős arcképet második velencei tartózkodása idején festette, a huszas évek végén. Mindenesetre, ha a Friedberg—Hourticq-féle hipotézis mellett meg akarunk maradni, akkor legalább is arra kell bizonyítékokat produkálnunk, hogy Verdelot idősebb volt, mint eddig gondolták.

A Verdelot-csoport Vasari idejében Firenzeben volt, a Pitti-koncertet pedig csak 1654-ben vászrolták a Mediciek Velencében, Paolo del Serától. Ha a két kép azonos, ak-

kor időközben valahogy vissza kellett kerülnie Velencébe. Ez nagyon is lehetséges, mert Paolo del Sera firenzei volt és már kész gyűjteménnyel költözött Velencébe. Főlöleg tehát Hourticq túlkomplikált elmélete, amely tarthatatlannak is bizonyul, ha utalunk arra, hogy Ridolfi könyve Velence műkincseiről nem a Medici-vétel után keletkezett, 1658-ban, hanem előtte, 1648-ban. Hourticq itt egész messzemenő következtetéseket vezet le egy hibásan között évszám-ból, ugyanakkor, amikor más helyen (165. old.) ugyanezt az évszámot helyesen idézi. (Persze, egy harmadik helyen, 65. lap, ismét 1643-at ír e helyett az évszám helyett.)

A szabatoság nem tartozik semmiesetre sem Hourticq könyvének érdemei közé. A problémákat felveti és hamar el is ejti: nincs hely rendszeres kifejtésükre, mert a hely alpezi tájak hosszas leírására és Chateaubriand föllélt való elmélkedésre kell. A szerzőnek nincs tulajdonképpen analitikus stíluszemlélete, nincs meg a kiképzett nomenklatúrája sem ahhoz, hogy a művek stílusából kiindulva egy művészt jellemezzon. Sebastianoról adott képe csak az emberi vonások ingatag és elfogott összegezéséből áll. E helyett a festmények hátterét kutatja át a művész stílusföldjének tájmotívumait keresve (!) és ahol csak valami mód van rá, önarcképeket nyomoz. A modern stílustörténet pedig mégis csak túlnőtt valamennyire ezeken a problémákon.

Hihetetlen a megírás gondatlansága némely helyen. Alig találunk dátumot, amely ne lenne hibás. Sebastiano 1521-ből datált párisi Visztációját 1522-re teszi, Ridolfi megjelenési évét háromféleképpen is közli. Az irodalmat nem citálja, sőt sok esetben nincs is tudomása fontos munkákról, máskülönb nem publikálna új fölfedezések gyamánt már között dolgokat. Kollégáinak még nevét sem ismeri, egy bizonyos „Ludwig” és egy „M. Giuseppe” szerepelnek a szövegben, akik alatt a beavatottak Justit és Fiocott ismerhetik fel. Az illusztrációk kicsinyek, gyengék és rosszul vannak kiválasztva: tájkép-aquarellek helyett inkább a Constanzo-képről kértünk volna nagyobbéretű reprodukciót, egyet-kettőt legalább a Vénusz-rézemetszetek közül és ha nehézségek árán is, valamint a páduai Carmini-freskókból.

Végeredményben az anyag nincs elég szaképpen feltárva és a bizonyítás nem elég szakszerű ahhoz, hogy bennünket Giorgioneról való véleményünk megváltoztatására bírjon.

Gombosi György

**PÁLYÁZATI HIRDETÉS.** I. „A Balló Ede képzőművészeti alapítvány” ösztöndíjas osztálya pályázatot hirdet az 1932-ik év szeptember havában harmadikban kiadandó 5000 pengős ösztöndíjra.

Pályázhat minden magyar honosságú fiatal festő egy teljes odaadással festett alkotá-

sával és három forma- és színbeli törekvést jellemző tanulmányal. Melléklendők a legszükségesebb életrajzi adatok és igazolandó, hogy az illető valamely képzőművészeti iskola szokásos évfolyamait már elvégezte, esetleg kiállításokon is résztvett.

A díj a nyertesnek egyévi megélhetést kíván biztosítani, hogy azalatt gondmentesen művészi törekvéseinek élhessen.

A pályamunkák fölött 12 szakemberből álló jury fog dönteni.

Ha e jury a pályázók között ilyen nagy díjra érdemeset nem talál, joga van a kitűzött összeget a legjobb pályázók között segélyképpen felosztani. A pályázók és a rövid életrajzi adatok 1932 szeptember utolsó napján nyújtandók be az Erzsébet-téren lévő Nemzeti Szalónban.

II. Hogy kitűnjék: a tanulmányfestésnél kik ragaszkodnak még a természethez, a »Balló Ede alapítvány« 1000 pengős díjat tűz ki olyan olajfestékekkel festett fej- vagy aktanulmányra, amely az utolsó három éven belül készült és a természet őszinte átérzéséről tesz tanúságot.

A díjra pályázhat — korra való tekintet nélkül — minden magyar festőművész vagy művésznövendék. A pályamunkák 1932. évi május hó 1—5 között szállítandók be a Nemzeti Szalónba (Erzsébet-tér). Melléklendők rövid életrajzi adatok.

A díjat szakemberekből álló jury ítéli oda. III. Hogy Közép-Európa művészeti intézményeit megtekinthesse, 1000 pengős utazási segélyt kap azon, a folyó tanév végén oklevelet nyert rajztanárjelölt, akit erre a Képzőművészeti Főiskola Tanári Karának ama művésztanárai találnak legérdemesebbnek, akik őt tanították.

Budapest, 1931.

#### KIÁLLÍTÁSOK:

1931. évi november hó 8-án nyílt meg a *Debreceeni Műpártoló Egyesületnek dr. Orsós Ferenc* képeiből a *Déri-múzeumban* rendezett gyűjteményes kiállítása;

15-én a *Független Művészek Társaságának* III. kiállítása a *Nemzeti Szalónban*;

ugyanazon hó 22-én az *Ernst-múzeumnak Gedő Lipót, Goebel Jenő, báró Harvany Ferenc, Székely-Kotvác Olga, cselényi Wallerhausen Zsigmond* festőművészek műveiből álló CXXII. csoportkiállítása;

ugyanazonnap *Kádár Béla* festőművész gyűjteményes kiállítása a *Tamásgalériában*.

December hó 3-án a *Modern Kiállítászervező Bizottság* rendezésében a *Modern Grafikai Kiállítás* a *Könyves Kálmán Magyar Műkiadó Rt.* helyiségeiben;

6-án az *Orsz. Magyar Iparművészeti Társulat* karácsonyi kiállítása az *Orsz. Magyar*

*Iparművészeti Múzeumban* és a *Társulat* *Andrássy-úti* állandó kiállítási helyiségeiben; ugyanazonnap a *Nemzeti Szalónnak Hacki Zoltán, Káplár Miklós és W. László Pál* festők, *Gidófalvi Pataky Etelka* festőnő, valamint *Forgács-Hann Erzsébet* szobrászművész műveiből álló LXXIV. csoportkiállítása és kapcsolatosan a *Magyar Iparművészek Országos Egyesületének* karácsonyi kiállítása;

ugyanacsak aznap a *Tamásgalériának* karácsonyi modern iparművészeti kiállítása;

e hó 13-án az *Ernst-múzeumnak Agoston Vencel, Czene János, Czobel Béla, Csóka István, Jankai D. Tibor és Vadász Endre* festőművészek műveiből állott CXXIII. csoportkiállítása és ugyanott az *Alkotó Iparművészek* kiállítása;

ugyanazon hó 20-án az *Orsz. Magyar Képzőművészeti Társulatnak* téli kiállítása a városligeti *Műcsarnokban* és ugyanazonnap a *Magyar Újságírók Művészek Egyesületének* I. kiállítása a *Nemzeti Szalónban*;

1932. évi január hó 1-én nyílt meg a *Nemzeti Szalón* nagy téli tálrata;

3-án az *Új Művészek Egyesületének* reprezentatív kiállítása a *Tamásgalériában*;

10-én az *Ernst-múzeumnak Boldizsár István, Csabai Wágner József, Medveczky Jenő, Meitner László, Varga Nándor Lajos és Vass Elemér* festőművészek műveiből álló CXXIV. csoportkiállítása;

24-én a *Nemzeti Szalónnak Atkelin Lajos, Gussich Jenő, Haalla Gyula, Halassy Horvát Jenő, Szenté János* festők műveiből álló LXXV. csoportkiállítása;

ugyanazonnap *Bornemisza Géza, Perlot Csaba Vilmos* festőművészek és *dr. Medgyessy Ferenc* szobrászművész gyűjteményes kiállítása a *Tamásgalériában*;

30-án *Szécsi László* néger művészeti gyűjteményének kiállítása Párizsban, a „Jeune peinture” galériában;

31-én *Patkó Károly* szobrászművész gyűjteményes kiállítása az *Ernst-múzeumban*.

CIMKEPÖNKKON *Riedl Frigyesnek Beck Ö. Fülöp* által készített emlékére előlapját mutatjuk be. Ez éremmel a múlt évi 8. számunkban közölt és *Riedl Frigyes* emlékének tisztelőihez intézett felhívás szerint a kiváló esztétikus és nagy oktanó emléket óhajtották halála tizedik évfordulóján barátai és hálás tanítványai megörökíteni.

---

Felőlős szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

---

Főmunkatárs: Dr. László Béla

---

Kiadó: Ormos György

---

Magyar Művészet. 1932. 1—2. szám

---

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