

MAGYAR MŰVÉSZET

ELMÉLETTI ÉS ESTI - KÉP BONGÁSZÁS - FELJÁRÁSI JEL

MÉRETI: 40x60 CM
KÉPZŐMŰVÉSEK ÉS MŰVÉSZETEK TÁRSASÁGÁNAK ELNÖKE: DR. SZÉKELY LÁSZLÓ
KÖRÖSSZÉKSÉG ELNÖKE: DR. SZÉKELY LÁSZLÓ
ELNÖKSÉG TAGJAI: DR. SZÉKELY LÁSZLÓ, DR. SZÉKELY LÁSZLÓ, DR. SZÉKELY LÁSZLÓ

TARTALOM		OLDAL	
Dr. Székely László: A képzőművészet elméleti alapjai	1-10	1	10
Dr. Székely László: A képzőművészet története	11-20	11	20
Dr. Székely László: A képzőművészet szerepe a társadalomban	21-30	21	30
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	31-40	31	40
Dr. Székely László: A képzőművészet és a kultúra	41-50	41	50
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	51-60	51	60
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	61-70	61	70
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	71-80	71	80
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	81-90	81	90
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	91-100	91	100
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	101-110	101	110
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	111-120	111	120
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	121-130	121	130
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	131-140	131	140
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	141-150	141	150
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	151-160	151	160
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	161-170	161	170
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	171-180	171	180
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	181-190	181	190
Dr. Székely László: A képzőművészet és a művészet	191-200	191	200

TABLE OF CONTENTS	
CHAPTER I	1
CHAPTER II	15
CHAPTER III	30
CHAPTER IV	45
CHAPTER V	60
CHAPTER VI	75
CHAPTER VII	90
CHAPTER VIII	105
CHAPTER IX	120
CHAPTER X	135
CHAPTER XI	150
CHAPTER XII	165
CHAPTER XIII	180
CHAPTER XIV	195
CHAPTER XV	210
CHAPTER XVI	225
CHAPTER XVII	240
CHAPTER XVIII	255
CHAPTER XIX	270
CHAPTER XX	285
CHAPTER XXI	300
CHAPTER XXII	315
CHAPTER XXIII	330
CHAPTER XXIV	345
CHAPTER XXV	360
CHAPTER XXVI	375
CHAPTER XXVII	390
CHAPTER XXVIII	405
CHAPTER XXIX	420
CHAPTER XXX	435
CHAPTER XXXI	450
CHAPTER XXXII	465
CHAPTER XXXIII	480
CHAPTER XXXIV	495
CHAPTER XXXV	510
CHAPTER XXXVI	525
CHAPTER XXXVII	540
CHAPTER XXXVIII	555
CHAPTER XXXIX	570
CHAPTER XL	585
CHAPTER XLI	600
CHAPTER XLII	615
CHAPTER XLIII	630
CHAPTER XLIV	645
CHAPTER XLV	660
CHAPTER XLVI	675
CHAPTER XLVII	690
CHAPTER XLVIII	705
CHAPTER XLIX	720
CHAPTER L	735

GULÁCSY LAJOS

„Bizonyosság csak az álomban van.”
Edgar Allan Poe.

A világháború veszteséglistáján magyar részről a sok közül szerepel egy név, mely mindjobban kibontakozik a feledés homályából: Gulácsy Lajos neve. Őt az európai kultúra nagy összeomlása, a vérfürdőkben megölt békegondolat előbb lélekben tette talajtalanná és élőhalottá. Lenn Olaszországban, álmai földjén, veszítette el önmagát és onnan hozták haza barátai elborult elmével. Itthon még vagy tizenkét évig élt zárt intézetben, mint saját multjának emléke, míg egy év előtt elérte a testi halál is. Az enyészet csontos keze Gulácsy Lajost kétszer érintette. Mikor a világ fölött a rombolás szelleme vált urrá, minden erőszakról remegő érzékeny lelke egysúlytát veszítette. Páni szorongások fogták el és üldözöttnek vélte magát, ki már régen titokban megszenvedte, hogy az emberek kételkedtek művészetében és egyre inkább mellőzték. Akik őt az összeomlás után láthatták, megrendülve szemlélték, hogy benne a régi munkakedv és hit helyét valami szomorú tehetetlenség foglalta el, mely az évek folyamán szörnyű bárgyúsággá fajult. Ha multjára emlékeztették, nyájas hallgatásán mintha fájó mosoly ütközött volna keresztül. Szelíd és tartózkodó egyéniségéből nem maradt meg semmi; már csak falánk étvágya kötötte a földi léthez. Olyan lett, mint aki az életnek előbb gyermeki sietséggel odaajándékozta szeretetről és sikerről szőtt minden álmát s mikor lélekben már ki volt fosztva teljesen, az enyészet keze végleg hatalmába kerítette.

Életének szomorú befejezése romantikussá tette alakját a világ előtt és Gulácsy Lajos halála után igen hálás téma lett. Könyv, riportok, alkalmi cikkek íródtak róla, vagy nyolc év előtt az Ernst-múzeum kollektív kiállítást hevenyészett képeiből és megindult a vita, hogy ez a különös outsider nem volt-e jelentősebb egyéniség a modern hazai képzőművészetben, mint ahogy addig hitték és

hirdették. A kérdést a legkülönfélébb szempontokból tárgyalták egyrészt az irodalom, másrészt a festészet képviselői. Kétségtelen tény, hogy Gulácsy Lajos művészi hagyatéka felett ma már senki sem térhet napirendre és a kritikának komolyan illik foglalkozni azal, hogy minő értékek maradtak fenn alkotásaiban.

Ne várja senki, hogy e megemlékezés keretében meg fogjuk adhatni a teljes választ erre a kérdésre. Mi sem könnyebb, mint színesen és rajongóan írni Gulácsy képeiről. Tárgyuk változatossága és sokszor kifejezetten poetikus hangulata, a munkákon átesilánzó vonzó egyéniség, a kifejezés eszközeinek látszólagos sokoldalúsága, mely futamokat játszik a primitívség és bravurosság közt, e sajátágok mind együttvéve hamar formálódnak témává és kerek írásművé. A toll embere gyorsan megtalálja a lírai parafrázist erre az együttesre. De ma, Gulácsy emlékének s az igazságnak egyaránt, mással tartozik a kritika.

Az igazi művész problémája ott keresendő, ahol szinte magától beilleszkedik a fejlődés menetébe. Amíg valaki csupán elszigetelt jelenségnek fogható fel, addig érdekes lehet a maga nemében, de nem válik fontossá. Ami nem az idő méhéből születik, minden idő számára elveszett. Gulácsy esetében is ez a probléma. Van-e munkáiban, festményeiben és rajzaiban olyirányú törekvés vagy beállítottság, mely a mai piktúra stfluskereséséhez vezet? Talált-e, bizarr témakörén és annak különleges hangulatán túl, bizonyos festői megoldásokat, mik újszerűek és egyben időt állóak is? Kialakult-e benne a formai megállásnak egy új nyelve és ez az idioma alkalmas-e arra, hogy közkinccsé váljék?

Bármennyire világosak e kérdések, a határozott válasz rájuk ezidőszertig igen nehéz. Valóban áll, hogy a mai művészet tele van fanatikus keresőkkel, itt-ott sikerhez is jutott



GULÁCSY LAJOS: NŐI FEJ
Dr. Eisler Mihály József úr tulajdona

úttörőkkel. A művészet légköre telítve van lehetőségekkel és jelszavakkal. Irányokról beszélnek és programot hirdetnek mindenfelé. De senki sem mondhatja el, hogy az új, a várva várt stílus evangéliumát ki alkotta meg. Nincs még megdönthetetlen szabály vagy törvény, mihez egyik-másik eset mérhető volna. Talán itt él már szerzője körünkben, de az is lehet, hogy csak évtizedek múltán lép majd a nyilvánosság elé. Az apodiktikus kritikának nincs meg tehát biztos alapja és azért könnyen elfajulhat a képzelet gondtalan játékává.

Azonban meg kell próbálkozni végre Gulácsy művészetének értékelésével már azért is, mert kétségtelenül növekszik azok tábora, kik hisznek benne. Egyre több anyag került az utóbbi időben a kritika színe elé és legutóbb a Tamás-galéria, legifjabb művésznemzedékünk kultiválója, válogatott emlékkiállításal módor nyújtott nekünk részletekbe menő tanulmányokra is. Gulácsy művészete ugyanis nem bírálható el néhány munka alapján. Sokat kell látni belőlük, hogy egységes benyomást kapjunk róluk. Mint minden piktor, Gulácsy is fejlődött az évek folya-

mán, de ez a fejlődés sohasem volt nála zökkenések híján. Még ugyanabban a korszakában is egyenetlenül dolgozott és eredményeit soha nem tartotta meg osztatlanul a későbbi alkotásokban. Szervesen kibontakozó lelki egységet, a lényegyet mind jobban összefogó benső világot nem mutat fel pikűrájja. Egészen kész dolgokat és születes munkákat festett egyidőben. Emellett festés közben alig bírt szabadulni mindenféle reminiscenciáktól, mert állandóan befolyásolható lélek maradt; másrészt eruptív módon jelentkeztek munkáiban öntudatlanul merész és új meglátások is. Szokatlanul keverődtek nála az eklektikus vonások a tisztán intuitívekkel. Ilyen furcsa keresztteződések nem ritkán ugyanazon képen találhatók.

Mégis, ha nyomósaknak is látszanak e kritikai ellenvetések, eltörpülnek a tény előtt, miről csakhamar meggyőződhetünk, míhelyt Gulácsy képeinek csak egy kis sorozatát idézzük magunk elé. Halk és sokszor bágyadtnak tetsző melódiájukból végeredményben egy szokatlanul erős hang csendül ki. Az első benyomás az, hogy itt vérbéli művész áll a képek mögött, ki mesterkélttség és keresettség nélkül adja vissza érzéseit. Ami első látásra technikai bizonytalanságnak tűnik fel, azt igazolja az ábrázolást sugalmazó élmény, mely kifejezésre jut az alkotásban. Néha az az érzésünk, hogy a képvízió ereje szinte vesztett volna hatásából, ha a művész rutinos kézzel formálta volna látomásait. Gulácsy „nyelvújító” festő, kiből szándékoság nélkül törnek fel elgondolásai és nincs idő, hogy az elvontság akarata, mit a német esztetika „Kunstverstand”-nak nevez, részt kapjon a megcsinálás munkájában. Ezért primitív ő ott is, ahol kétségtelen biztonsággal kezeli az ecsetet.

Mi ennek az örök mozgalomban élő, nyugtalanságtól áthatott pikűrának legfőbb vonása? Gulácsy Lajos az első magyar művész, az egyébként más problémákkal küszködő Csontváry Tivadar mellett, ki a valóság ábrázolását radikálisan elhagyta és egy lelki-világ kivetítésébe fogott. Képei átomlátások, álruhát öltött jövénycsei az öntudatlannak, mitikus színvallomások egy soha teljesen meg nem fogható belső univerzumból. Ha fest, a dolgok mögé nyúl és spirituális jelentőségüket keresi. Nála sohasem primár kérdés a kifejezés módja, vagy más szóval a



GULACSY LAJOS: NOI ARCKEP
Dr. Eider Mihály József ár tulajdonsa



GULACSY LAJOS: SÉTA
Dr. Eider Mihály József ár tulajdonsa



GULÁCSY LAJOS:
NACONXPÁNBAN HULL A HÓ
Artinger Imre ár tulajdona

technika, de annyira átfűti a megézés, hogy az álmódó csallhatatlan biztonságával megtalálja sokszor a realizáló formát. Mondom, nem a formai kifejezést keresi, de ráhibáz, mert őszintén érez.

Ha e levezetések helytállóak, közelfekvő Gulácsy Lajos lelki rokonságát megkeresni a modern művészetben. Annyi bizonyos, hogy a kezdő Gulácsyt erősen befolyásolták az angol preraffaelisták, főleg Dante Gabriel Rossetti. De ez a hatás nem tartott sokáig és csak annyiban maradt meg, hogy Gulácsy sohasem szabadult fel teljesen bizonyos irodalmi vagy költői impressziók alól. Romantikus természete erősen reagált a költészet ama fajtájára, mely l'art pour l'art jellegével az életet úgyiszólván páholyból nézte. Csak-hogy e vonatkozások nála korántsem érintet-

ték a lényegét. Barátai mesélik, hogy minden fogékonysága dacára Gulácsy felületes olvasó volt és inkább képzelete nyomán nőtt benyomásait, mint az olvasmányokét követte. Szubjektív hanyagsággal kezelte az olyan írókat is, kik egyébként bevallott kedvencei voltak. Nem ritkán beérte az első kapott benyomással és unszólásra sem olvasott többet, mint amit egyszer megszeretett.¹

Rigolyás ember volt a képzőművészet alkotásaival szemben is. Régi mesterek, például Giorgione vagy Goya, ugyan hatottak rá, de sohasem mélyült el valamelyik művében annyira, hogy faktúrájuk lényegét kereste volna. A szakmabeli kíváncsiság akkor sem élt benne, mikor kópiákat csinált (Magnasco-ról, stb.). Igazában nem a kívülről nyert benyomások voltak számára döntőek, hanem egyéni, legtöbbször ködös érzései. De ez nem volt hiba nála, inkább erősségét és függetlenségét jelentette. A vele lelki rokonságot tartó modern festők, mint Odilon Redon, James Ensor, Alfred Kubin vagy Fernand Khnopff aligha jelentettek neki valamit, ha találkoztak is dolgaikkal. Mindig voltak a misztikum felé hajló piktorok és ki e típushoz számított, nem a kortársától termékenyült meg. Ezért nem fontos itt a határvonalak meg-rajzolása, a párhuzam és eltérés aprólékos megvitatása. Csak Fernand Khnopff esetében érdemes talán kivételt tenni. Nem tudom, hogy Gulácsy Lajos valaha is hallott volna belga kollégájáról, de egy dologban különösen egyezett a természetük. Abban, ahogy a nő fogalma élt lelkükben. Mindkettőjüknek szelíd ábránd volt a nő, egy noli me tangere-eszmény, elérhetetlen vágykép, melyet a megközelíthetlenség avatott széppé, gyönyörűvé. Az angol Keats is így énekelte meg híres ódájában az örök leányasszonyt. Külön, érdekes tanulmányt lehetne írni Gulácsy Lajos nőalakjairól. Légiesen törekény, csontnélküli teremtmények ők, hallatlan bájjal felruházva, de érzéken megformált szájuk vagy mellük dacára hiúságos bábuk egy játékos kirakatából. Mesebeli királyleányok, kiknek álomszerű ruházata mögött az igazi test sokszor hiányzik. Ezek a nők egy sze-

¹ Az első elismerést az irodalom képviselői adták meg Gulácsynak. Képeinek és rajzainak első kollektív kiállítását (1904) is íróember, Márkus László vezette be. A katalógus előszavában kivált a „poéta” Gulácsy mutatta be a közönségnek. A festő haláláig ez a fel-fogás dominált a közudában.

relmi vallomás hevétől élnek, bár jártányi erő nincs bennük és mint fénylő káprázat imbolyognak egy színné olvadt világban. Lehet, hogy testiségüket valami beteges félelem tüntette el, mégis irreális voltukkal lelkünkhez férköznek. Néha — és ez a legkülönösebb Gulácsynál — saját hasonmására festette nőalakját, mintha önmagán kívüli embert nem ismert volna („Dal a rózsatőről”).

Az emberi test struktúrája nem érdekelt. A mozgást sem élte át, mint festői problémát. Ülő, álló vagy járó embert, mint önmagában független jelenséget soha nem ábrázolt. És mégis tudott valami elbűvölően sajátos lendületet adni képeiben a tárgyakkal, melyek a fizikai egyensúly törvényeinek nem voltak alávetve. Láthatatlan szárnyakon ringott e fantasztának világa. Ahol férfialakot szerepeltet, igen gyakran groteszkül eltorzítja, de ez sohasem szándékos nála, hanem inkább a véletlen szeszélyének látszik. Barátai, kik nem érezték meg, hogy e figurák bájos esetlensége mögött Gulácsynak az élőkkel szemben való bizonytalansága lapanghatott, kifogásolták és nem egyszer kigúnyolták ezt a hibás formalitást. Gulácsy nagyon a szívére vette a gáncot és végül kijelentette, hogy alakjai nem is ebből a világból valók, hanem egy meseország lakói,

hol csak ilyen emberek léteznek. Így született meg a sértett művész lelkében „Naconxypán”-ország legendája és fura nevű bennszülöttei (Kavalixahin, John Ybelon, stb.). Erre a lélektanilag is igen érdekes és fontos adatra Herman Lipót festő hívta fel a figyelmet.

A valóság ellen vívott harcában Gulácsy alulmaradt. Az élet földönfutóvá tette s a sötétség felé sodorta. De műveiben fellángolt, ami érték volt benne. A lelki elborulást megelőző tíz év alatt nem egy remekművet alkotott. Ha valamikor gondos kezek fogják átvizsgálni mindenféle elszórt képeit és rajzait, pontosan lesz megállapítható a maradandó rész is. De már ma is látjuk, hogy nemcsak bizzarr témáival érdemelte ki az eredetiség jogcímét. Mialatt vízióiban élt, az ábrázolás eszközei hozzáformálódtak nála a tartalomhoz és megoldásai közt egy meglepően új festőiség is érvényre jut. Ne idézzünk itt neveket, melyektől hangos a jelen és kiknek Gulácsy előfutárjuk lehetett volna, ha egyáltalában ilyen ambíciók fűtötték volna. Annyi bizonyos, hogy az új nála nem meredvedett modorra és e tekintetben fölötte áll azoknak, kik ma programot képviselnek. Megszerettük benne a szerényen félreálló művészt és várjuk a jövőtől, hogy igazi helyét érdeme szerint jelölje ki.

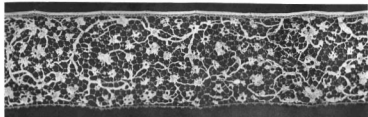
EISLER MIHÁLY JÓZSEF DR.



GULÁCSY LAJOS: ARS VITAE. Olajfestmény
Fruchter Lajos úr tulajdona



GULÁCSY LAJOS SZINES RAJZA
Dr. Neményi Bertalan úr tulajdona



LAPOS VELENCEI CSIPKE, XVII. sz. m. f.
Báró Hatvany Józsefné tulajdona

RÉGI CSIPKÉK KIÁLLÍTÁSA AZ ORSZ. MAGYAR IPARMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

Az Iparművészeti Múzeum időszaki kiállításokon mutatja be gazdag textilanyagát. A régi bársony- és brokátkiállítást a régi csipkék kiállítása követte, melyen nemcsak a Múzeum nyugateurópai szintet elérő csipkeanyaga szerepel, hanem néhány — manapság sajnos egyre ritkuló — magyar csipkegyűjtő, báró Hatvany Józsefné, Mauthner Alfrédné, dr. Delmár Emil, dr. Feticch Ottó és Thomán Istvánné gyűjteményének néhány kiválasztott darabja.

A kiállítás két csoportra oszlik. Az udvar falán körülfutó fülkékben a külföldi csipkeanyag — főleg olasz, németalföldi és francia — foglal helyet, középen pedig a gazdag magyar emléanyag felvidéki recéi és népies csipkéi.

I.

A csipke nem minden előzmény nélkül jelent meg az olasz textilművészet történetében. Technikájának kialakulásában nagy szerepe volt a recének, a szálhúzásos (zsublikolás) és áttörésses hímzésnek. Mindezekből szemléltető példákat látunk az 1. fülkében. A XVII. század közepén készült a Múzeum egy nagy antependiuma, mely akantuszindás és delfines, lendületes rajzával az olasz recének kiváló képviselője; a recét keskeny reticellabetét szegélyezi, melyhez széles magyar csipke csatlakozik. Egy másik kisebb darab a színes olasz recét szemlélteti a maga gazdag színpompájában. Érdekes és ritka a tárloban elhelyezett olasz XVII. századi rece, egyenlőtlenül csomózott, riza hálójával és reticellaszzerű mustrájával. Ezt a fajtát az olasz szakirodalom „la mezza mandolina”-nak nevezi. Három, XVI. sz. végéről szár-

mazó, hímzett és áttörésses vászonszívekben az olasz varrott csipkének közvetlen előzményét bírjuk. Itt a vászomból kivágott, különböző alakú nyílásokat már tüvel varrott, reticellaelemek töltik ki. A fejlődés folyamán a vászon mind kevesebb lesz, a varrott részek mind sűrűbbek és szinte szemünk előtt bontakozik ki a XVI. sz. folyamán a legrégebb varrott csipkefajta, a reticella. Nem szabad azonban azt hinnünk, hogy ezzel a rece, a zsublikolás és az áttörésses hímzés egyszerre eltűnnek. Éppen ellenkezőleg. Miután a csipke illuzióját keltik és olcsóbban, kevesebb fáradsággal állíthatók elő ennél, a további századok folyamán is gyakran előfordulnak. A kiállításon is szerepel néhány igen finom XVIII. századi zsublikolás, melyek közül említésre méltó a Mauthner Alfrédné tulajdonában lévő két darab.

A 2. fülkében a korai olasz csipke képviselőit, a reticellát és a punto in ariát látjuk. A reticella — mint a neve is mutatja — olyan varrott csipke, melynél még a származását eláruló négyzetes beosztás alap tisztán felismerhető. Négyzetes alapidomok, bennük geometriai elemekből, leggyakrabban rozettákból, csürlőidomokból és csillagokból alkotott, merőleges tengelyhez igazodó mustra: ez a reticella. Gróf Ferry Lipótné hagyatékából való néhány darab jól illusztrálja a mondottakat. Érdekes megfigyelnünk, hogy a reticella díszítménye milyen változásokon megy át az idők folyamán. A szigorú, geometriai karakter lassanként felbomlik, a négyzetes keretek megvannak még, de a díszítmény helyébe virágok, állatok és emberi alakok kerülnek, melyek a kereteket áttörik és szabadon terjeszkednek

szét az alapon. A Múzeum legpompásabb darabja egy reticellabetétes és cakkos szegélyvel ellátott terítő. A négyzetes alapon szabadon sorakoznak a díszítő elemek: ovális pajzsokban címerek, emberi alakok, fejüket szökőkútba hajtó határnyúk, kétféjű sasok stb. Különös érdekessége datálta volna az egyik sarokban kivarrott 1605 évszámmal; mellette a hasonló *Ludi* felirat mintha szignatúrát adna. Azt a varrott csipkefajtát, melynél a reticella négyzetes kötöttsége végleg eltűnik, s amelyen a lendületes renaissance díszítés szabadon ömlik el, nevezik a szakirodalomban punto in ariának. Igen ritka és értékes csipkefajta. Báró Hatvány Józsefnek ként punto in ariát állít ki; a Múzeum Ferry hagyatékából való a kiállítás harmadik darabja. Az előbbieket egyike az orosz cári gyűjteményből származik, s a másika csodálatosan szép szimmetrikus csigás indák közé foglalt virágos vázaidomaival és háromszögű cakkjaival. Az egyik váza helyén a Chigi címer látható. A Ferry-féle punto in arián jól megfigyelhető a tiszta, komplikáltságában is világos rajz, mely a napraforgószerű virágok és kisebb rozetták elhelyezését is a csipke háromszöges vonalát követi. A renaissance ornamentika szépsége és világos beosztása éppen úgy érvényesül itt, mint bármilyen korabeli márványreliefen vagy fafaragáson.

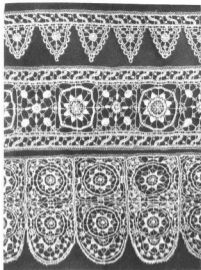
A harmadik fülkében a velencei barokk csipkéket látjuk. Olaszországban kétségtelenül Velence volt a csipkeipar centruma, amint ezt az egykori mintakönyvek is bizonyítják. Míg a renaissance csipkénél nem merünk határozott városnevet megadni származási helyül, addig kétségtelen, hogy Velencéből származik a barokk varrott csipke három hfes válfaja: a velencei reliefcsipke (point gros de Venise), a rosellino (point de rose) és a lapos velencei csipke (point plat de Venise). A velencei reliefcsipke tipikusan barokk csipke. Tiszta növényi, sűrű mustrája erősen kiemelkedő reliefekkel díszített, mely távlati hatásra törekszik és egyszersmind fény-árnyék játékokat idéz elő. Micsoda pompázó hatásúak lehetnek az ilyen gallérok, nyakkendők és kézelők a velencei szenátorok gazdag bíborvörös köpenyén! A Múzeum egy ritka, nagyméretű velencei reliefcsipkével szerepel a kiállításon. A rosellino nevét azoktól az apró kis rozettáktól kapta, melyek sűrűn helyezkednek el az összekötő pálcikákon. Mustrája végtelenül finom, apró virágos. A báró Hatvány Józsefnek által kiállított rosellino-gallér és nyakkendő a maga finom, apró részleteivel, gyöngysoraival és íveskéivel a varrott csipke technikai tökélyét képviseli. Dr. Delmár Emil tulajdona egy másik igen finom rosellino-gallér, mely a bécsi Függetlenség-gyűjteményből származik. A velencei reliefcsipké mellett a barokk ko-

rában igen kedvelték a lapos velencei csipkéket is. Mustrája a fentiekhez hasonló, indás-virágos mustra, de síkszerűen elgondolva, minden relief nélkül. E fajtából igen érdekes báró Hatvány Józsefnek egy hosszú csipkéje, melyen a hullámzó csigás indáknak egységes karaktere van s ez már a milánói vert csipkének a kölcsönhatását mutatja. Ezt a fajtát „punto a vermicelli” névvel jelölik. A varrott indák helyét elfoglaló szövött szalagból látjuk, hogy itt tulajdonképpen egy ritkaság szalagcsipkével van dolgunk.

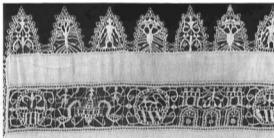
A 4. és az 5. fülkében az olasz vert csipkéket állítottuk ki. A csipkeverés épp oly régi és épp oly elterjedt ipar volt Olaszországban, mint a csipkevarrás. Az egyetlen, vert csipkékhöz szolgáló mintakönyv, a „Le Pompe”, velencei. Eleinte a csipkeverésnél is Velence volt a centrum, de a súlypont csakhamar Genua és Milano felé toldott el. Velencei származásúnak tudjuk a kiállításon szereplő néhány egyszerű, XVI—XVII. századbeli keskeny csipkebetétet; némelyikének mintáját a fentemlített „Le Pompe” c. mintakönyvben meg is találjuk. Az olasz renaissance vert csipkének klasszikus példái a genuai csipkék. Ezek rendszerint cakkos, eleinte reticella mintákat utánzó szegélyek, melyekben a fonásos alapváz mellett az orsóalakú díszítőelemnek jut fontos szerep. A szigorú rend idők folyamán a genuai csipkén is meglazul, mint azt a Ferry-hagyaték néhány szép darabja szemlélteti. A milánói vert csipke tipikusan barokkcsipke. Ornamentikája tisztán vászonkötéses (Leinenschlag) és erősen stilizált, szövőenyés, folyamatos indamustrából áll, melynek szárait szimpla vagy dupla, pikós pálcikák kötik össze. Néhány különösen szép XVII. századi darabot a Múzeum Ferry-hagyatékában találunk. Az alaphálós milánói csipke csak a XVIII. században kezd divatba jönni. A milánói csipke igen közel áll a korai flamandhoz s ez a *milano-flandriai typus, mint házúri népies csipke él tovább a magyar csipkében is.*

A régi olasz csipke minden fajtáját megismerve, térjünk át a németalföldi csoport tárgyalására, mely a kiállításon épp oly gazdagon és teljességben van képviselve, mint az olasz. Hosszú és elkeseredett vita tárgya volt egy időben, hogy vajjon hol, Olaszországban vagy Németalföldön találták-e fel a csipkeverés technikáját? Ezzel a kérdéssel itt nem foglalkozhatunk bővebben és nem sorolhatjuk fel mindazon érveket, amelyek Olaszország javára döntöttek. A fontos az, hogy a csipkeverés igazi hazája mégis csak Németalföld, mert itt régen, majdnem kizárólag vert csipkéket készítettek s itt emelkedett a technika másutt soha el nem ért művészi tökélyre. Régi, flamand varrott csipke, a vert emlékmagyhoz viszonyítva és a XIX. századot leszámítva, alig maradt ránk.

RETICELLA, OLASZ VARROTT CSIPKE,
XVI. SZ. VÉGE
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum



RETICELLA, OLASZ,
1605. ÉVSZÁMMAL
Orsz. M. Iparművészeti
Múzeum



PUNTO IN ARIA,
OLASZ VARROTT
CSIPKE, 1600 KÖRÜL
Báró Hatvany Józsefné
tulajdons



A XVII. századi flamand csipkét még nem tudjuk lokalizálni. A fentmaradt emlékeanyag elég kevés; leggyakoribb typusa a milánóihoz hasonló és hullámzó, folyamatos indadíszet mutat, kis virágokkal élénkítve, pálcikákkal, majd alaphálóval rögzítve. Ez az alapháló már eredeti németalföldi találmány. Megemlítjük kiállításunknak egy sűrűmustrás, tisztán vászonkötéses szalagból álló, szimmetrikus rajzú, széles csipkéjét. Ez az ú. n. Velazquez-csipke typus, ha ugyan elfogadjuk Hennebergnek (Stil und Technik der Alten Spitze, 1930.) ezt a kissé fantasztikus és festsített portrait-kra támaszkodó elnevezését.

A XVIII. századi flamand csipkét már könnyen csoportosíthatjuk. Három főtypust különböztethetünk meg: a Bruxelles-Brabant, a Malines-Anvers-i és a Valenciennes-Binche typust. Ez a felosztás nem jelenti szükség szerűen azt, hogy az illető csipke ebben vagy abban a városban készült, hanem typosokat jelöl meg, melyek abszolúte megkülönböztethetők egymástól.

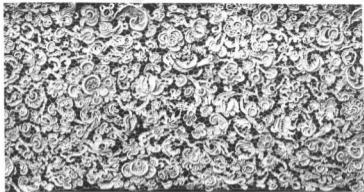
A kiállítás legszebb bruxellesi csipkéje a bejárattal szemben lévő középfal jobb oldalán látható. Az esztergomi főszékesegyház kincstárának egy széles mising-csipkéje ez, mely a XVIII. sz. legelejéről származik. Alapja a korai bruxellesi csipkére jellemző pikós-pálcika, melyen finom indás rozetták és változatos formájú barokk-kartusok között, profán tárgyú jelenetek láthatók: díszfát öntöző két nőalak, felettük két putto koszorú tartva, majd lépő, lengeruhás nőalakok, amint egy-egy putto által tartott serlegbe bort öntenek. Az egész egy darabban vert, varrásnak nyoma sincs rajta. Csodálatos csipke ez, úgy a technika, mint a finom ornamentika szempontjából.

A két következő, tehát a 6. és 7. fülkékben, egyéb bruxellesi anyag van kiállítva. Bruxellesben készültek rendszerint a nagyméretű darabok, a volantok, terítők, Urasztali kendők, Mária-köpenyek, alba-csipkék stb. Ilyenek a Thomán Istvánné által kiállított, tisztán növényi és kartusdíszű alba-csipke és a báró Hatvány Józsefné tulajdonában lévő széles kendő. Mindkettő a XVIII. sz. első feléből származik s az e korra jellemző pikós-pálcikás alapot tünteti fel. Ugyancsak Hatvány báróné állít ki egy másik, igen érdekes darabot, mely pontosan datálható 1708-ra a rajta lévő díszítés révén: ovális keretben két portrait-t látunk, főleg hercegi koronát, alatta pedig lángoló szíveket. Napba néző fönixmadár és a főrangú pár keresztnevének összefont iniciáléi egészítik ki a ritka darab díszét. Braunschweigi Erzsébet, és III. Károly király, a későbbi VI. Károly császár, 1708-ban megtartott esküvője alkalmából készült készlet egy darabja ez; hasonló mustrájú csipke látható a bruxellesi Musée Cinquantenaire-ben. A XVIII. sz.

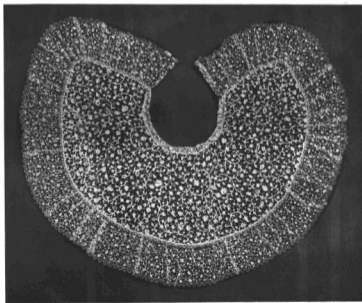
közepétáján fellépő könnyed, finom rococo-formák mintha egyetlenes és csipkeornamentika számára keletkeztek volna. Ekkor már állandó a finom hatszögletes alapháló, a bruxellesi „Droschelgrund”, melyet lehetetlen finoman árasztanak el a rococo dekoratív elemei, az anyag áttetszősége miatt fajsúlyukból szükségszerűen vesztve; hullámzó kartusokból alkotott szalagok, virágos ágak, rajtuk ülő madarakkal, közöttük röpöködő pillangókkal, bőségszaruból kiboruló gyümölcsök, virágfüzérék, trofeák stb. Mauthner Alfrédné barbeja és a Ferry-hagyatékából származó néhány csipkeszegély gyönyörű példái ennek a dekoratív gazdagságnak, melyet még könnyedebb tesz a vászonkötés egyhangúságát sűrűn megbontó díszítőlételek változatossága.

A 8. fülke középfalát két hatalmas brabanti alba-csipke és az egyiknek ujjaihoz tartozó csipkédísz foglalja el. Az egyik báró Hatvány Józsefné, a másik Mauthner Alfrédné gyűjteményéből való. A brabanti csipke is bruxellesi karakterű, csak mustrája nagybőméretű és kötése nem oly egyenletes és finom, mint az igazi bruxellesi csipkéké. A fülke két oldalán a Malines és a Valenciennes-Binche típusú csipkék gazdag példái sorakoznak. Ezek talán még a bruxellesinél is finomabb szálból vannak verve. A Malines-csipke mustráját keretező fényesebb fonál hatásosan választja el a díszítést a hatszögű alaphálótól. Par excellence rococo-csipke ez s a kiállítás legfinomabb darabjai ismét a Hatvány- és Mauthner-gyűjteményekből kerültek ki. A Valenciennes-Binche problémát illetőleg el kell fogadnunk Marie Schuettének — talán a legkiválóbb ma élő csipkeszakértőnek — megállapítását. Szerinte az igazi Valenciennes csipke jellemzője a kerekcszemes alaphálóra helyezett tisztán vászonkötéses mustra, amely teljesen nélkülözi a díszítő öltések változatosságát. Ez utóbbinak jelenléte viszont a Binche-csoport mellett dönt. Ezen különbségeket módunkban áll megfigyelni a báró Hatvány Józsefné által a Múzeumnak ajándékozott Binche-barbeon és Valenciennes-csipkeszegélyen.

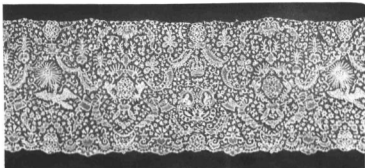
A 9. fülke a francia csipkeművészet remekeit mutatja. Franciaországban művészi szempontból főleg a varrott csipkéknek van jelentősége. Míg Olaszországban a csipke hosszú történeti fejlődés eredménye, addig Franciaországban egy nagy gazdaságpolitikus, J. B. Colbert energikus tetteinek tudható be. Colbert, hogy a francia pénznek idegenbe való vándorlását megakadályozza, Velencéből számos olasz munkásnőt hozottat be és ezekkel 1667 táján állami csipkegyárakat létesített, melyek hivatva voltak Franciaország egész csipkeszükségletét fedezni. Ugyanakkor magas behozatali vámmal sújtotta az olasz csipkeárut. Magától értetődik, hogy a var-



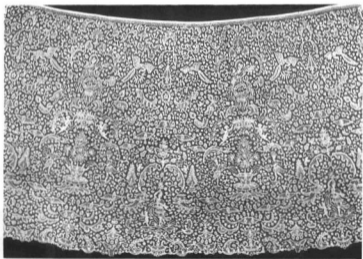
RELIEFCSIPKE, VELENCE, XVII. SZ. KÖZ.
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum



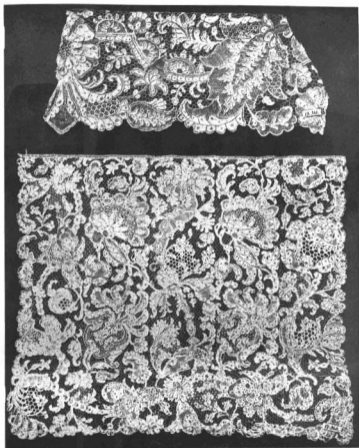
ROSELLINO, VELENCE, XVII. SZ. M. P.
Dr. Delmár Emil tulajdona



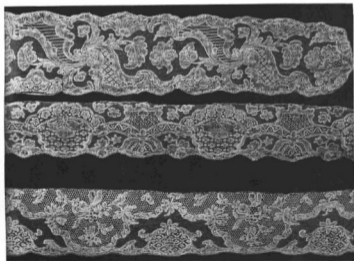
BRUXELLESI VERT CSIPKE, 1708
Bíró Hatvany Józsefné tulajdona



ALBA-CSIPKE, VERT, BRUXELLES, 1700 KÖRÜL
Az esztergomi főszékesegyház kincstárának tulajdona



VARROTT CSIPKE, ARGENTAN, XVIII. SZ. ELSŐ FELE
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum



VERT CSIPKEK, MALINES, XVIII. SZ. KÖZ.
Bárá Hatvany Józsefné és Mauthner Alfrédné tulajdons

rott velencei reliefcsipke jegyében indult meg a francia csipkegyártás is. Csakhamar az önálló francia karakter azonban itt is kibontakozik, a nehéz velencei mustra lazább, könnyedebb lesz, a reliefek diszkrétebbek, s kialakul a jellemző, hatszögletes, nagyszemes, pikós hálóalap. Ezt az első önálló francia csipkét nevezi a szakirodalom „point de France”-nak és ez volt a neve a XVIII. sz. sz. ban is. Gyönyörű példát látjuk báró Hatvany Józsefné gallér és két kézelőből álló garnitúrájában, mely a fülske közepfalát foglalja el. Az állami csipkegyárak közül az Alençonban, Argentanban és Sedanban alapított gyárak lettek világhírűvé, mint azt az emlékanyag is igazolja. Nincsen olyan éles karakterkülönbség közöttük, mint a flamand csipkéknél, hiszen a varrott csipke technikai lehetőségei is kisebbek. Általában Argentanból származónak tekinthetjük a nagy, késő Louis XIV. mustrás csipkéket, pl. Hatvany báróné barbeját és Mauthner Alfrédné keskeny gallérját, míg Alençon nagyhírű darabjai inkább a Louis XV. kortól az Empire koráig terjednek, pl. két hullámos indás gyönyörű barbe (báró Hatvany Józsefné ajándéka).

A 10., utolsó fülske, vegyes anyagot tartalmaz. A három említett ország csipkeművészete mellett a többi országok emlékei karakterben és technikában is amazok nyomait követik. Csak a korai varrott spanyol csipkék érdekesek; ezek a XVIII. századi Sol-csipkék, melyeknek állandó motívuma a kerek, napszerű korong, sugaras és csillagosrajzi kitöltéssel. Egy kis angol csipkegallér az olasz punto in ariák jellegét követi, csak a virágok naturalisztikus rajza tanuskodik angol származásáról. A különféle alpesvidéki, csehországi és orosz csipkék inkább népies jellegűek. A tárlóban dr. Fettich Ottó tulajdonában lévő, igen finom fekete, vert Chantilly-csipkék láthatók, már a XIX. sz. közepe tájáról.

II.

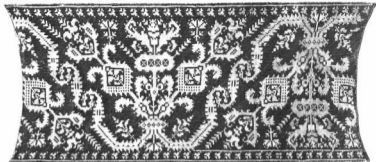
Vajjon hogyan viszonylanak az idegen csipkeanyag pompázó gazdagságához a közepes felsorakozó magyar emlékek? Vajjon önálló utakon haladnak-e? s ha igen, miben nyilvánul meg ez az önállóság?

Mielőtt erre a kérdésre felelünk, meg kell állapítanunk azt, hogy hazánkban a csipkeszükséglet jóval kisebb és más természetű volt, mint más országokban. Sem az úri, sem a népies régi férfiviseletben nem találunk csipkedíszet. S míg ez másutt — mint korongos gallér, kézelő, nyakkendő, csizmát bélelő szegély és kokárda — a férfivivat elmaradhatatlan kelléke volt századokon keresztül, addig a mi kardforgató, mentés-dolmányos őseinken szinte elképzelhetetlen az udvari élet levegőjét árasztó nőies csipkedísz. Ná-

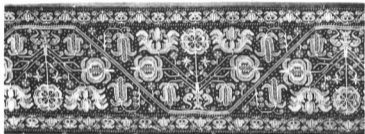
lunk a csipke, beleértve a recét is, kizárólag az asszonyok divatjához tartozott s a házi fehérmű, ágyl- és asztalnemű díszítésére szolgált. Itt utalunk báró Radvánszky Béla „Magyar családélet és háztartás a XVI—XVII. században” c. munkájára, melynek a 2. kötetében fröccit hozományi és hagyatéki lajstromaiban a csipke és rece sűrűn szerepelnek. Megtudjuk belőle, hogy a régi magyar háztartásban a recét főleg lepedőszélként, párna- és abszorbetétként használták, míg a csipke főkötőkön, ingvállakon, nyakravalókon és kötényeken szerepel leggyakrabban. Az arany-ézüstcsipke a felsőruha díszítésére szolgált. A csipke nyomát már nagyon korán megjelölik az írott forrásokban. Ormány Anna asszony hátrahagyott kincsei között található az 1581-es leltár szerint „egy wy aranyas Recze zoknya” a sok rece „elő keheő” (kötény) mellett (Radvánszky, II. p. 54.). 1595-ből származik losonci Bánffy Istvánné, Károlyi Kata hozományi lajstroma (Radvánszky II. 76. p.), melyben így szerepel a csipke: „egj giolch kezkenoe feir varrással chipke az végin ziles varras.” „ingual chipke az vyan,” „fatiol elő keheő az zilin mind keörlw feir chipke.” Ime egy néhány példa a sok közül, az eredeti magyar írással közölve!

Magyarországon csipkeipar — külföldi értelemben — nem volt. A magyar csipke népies csipke volt s eleinte még így sem örvendett nagy népszerűségnek a város vezető urai között. Egy selmecbányai, 1560-ból származó adat azt mondja, hogy a város előjárói megtiltották a felnőtt leányoknak a csipkeverést, mert könnyű munka könnyelműségre vezet. (Demkó Kálmán: A felsőmagyarországi városok életéről p. 27.) XVIII. századi adat kapcsán pedig megtudjuk, hogy a paszományos honosították meg a csipkeverést, ők foglalkoztatták vele a lányokat régen, most azonban ez már nem divat. (Korabinszky Mátyás: Magyarország földrajzi, történelmi és ipari lexikonja, 1786.) E néhány forrás Felsőmagyarországra utal a csipkével kapcsolatosan.

A magyar recének régi, népies csoportja mellett az emlékek legnagyobb része olyan egységes karakterű, hogy műhelymunkát vagy legalább is egységes mintakönyveket kell feltételeznünk, noha erre semmi adatunk nincsen s e téren csak sötétben tapogatózunk mindeddig. Azt tudjuk, hogy a Felvidéken sok himzőcseh volt, talán ezeknek körében készültek a régi művészi recék? A magyar receművészet fenyőkor a XVII—XVIII. századra esik, s főfészke a Felvidék, különösen Gömör, Szepes és Sáros megyék. Az ország más területeiről ránkmaradt emlékek (főleg a Dunántúlról, Veszprém és Somogy megyékből) majdnem kizárólag népiesek és a XIX. századból származnak. A rece népies cso-



RECE, GOMOR M. XVII. SZ. M. F.
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum



RECE, GOMOR MEGYE, XVII. SZ. M. F.
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum



ANTEPENDIUM, RECE, GOMOR M. XVII. SZ.
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum

portjainak ismertetése nem tartozik a kiállítási feladatának körébe. A művészi rece emlékhanyaga — sajnos — kevéssé feldolgozott s így e helyen kísérjük meg felosztását és csoportosítását a kiállított anyag kapcsán.

A rece alapját néyszögösen csomózott háló adja, melyet minta szerint töltenek ki a szokásos hímző-öltéssel. Ennek a hálónak a megalkotása kétféle lehet. Az egyik típusnál — s ez a gyakoribb — a háló szálai merőlegesen, ill. párhuzamosan állanak a mintához, a másiknál a szálak diagonálisan futnak s így a szemek csürlőidomokat alkotnak. Az első típushoz tartozik a kiállítás majd minden darabja, a második típus kizárólag a népies recénél fordul elő s csak a XVIII. sz. végétől kezdődőleg. Példa erre a kiállításnak egy felvidéki darabja, melynek népies jellegét első pillantásra felismerhetjük a nagy virágtövek között álló, ügyetlenül megrajzolt szárvasokról.

A kétfajta hálótól eltekintve a rece kitöltési módja is kétféle lehet. Vagy a néyszögös kockák szerint halad a kitöltés, s ezáltal a mustra valami geometriai jeleget, köztötséget kap, vagy szabadon terül el a rajz s hálón, nem respektálva a merév hálóbeosztást. Mindkét fajta rece sűrűn fordul elő a Felvidéken már a XVIII. századtól kezdve, sőt vannak darabok, amelyekben mindkét féle kitöltés együtt szerepel. A receháló kitöltés eleinte egyforma anyaggal és egyforma öltéssel történik. Később azonban a barokkor követelményeinek megfelelően a fény és árnyék problémája e téren is előtérbe jutott s ennek a síkszerűen elgondolt recénél úgy igyekeztek megfelelni, hogy az öltéket hol sűrűbben, hol ritkábban alkalmazták, vagy pedig kétféle természetű fonalat (finomfátlan és finomított len, vagy néha selyemfonalat) kombináltak, ami által a rajz volument kapott. Ugyancsak a XVII. sz. vége felé kezd divatba jönni a recénél is a változatos díszítőelemek használata, mely a csipkénél a „jours“-nak felel meg s amely különféle mustraival a rajzot élénkíti.

Az Iparművészeti Múzeum kiállításán a művészi magyar rece minden fajtája kiváló példányokkal van képviselve. A két legrégebbi darab egy 1619. évszámmal ellátott, házassági címert ábrázoló (két oroszlán egymás felett, a másik mezőben hold és csillag, az utóbbi esetleg Nagyváthy-címer) fehér rece és egy ritka, színes selyemmel és arannyal hímzett antependium, melyen az 1618. évszám olvasható. Ez utóbbin a Tudás fája mellett álló Ádámot és Évát látjuk, körülöttük a Paradicsom állataival, majd egy olaszos, virággal telt díszvázával elválasztva, Krisztust a keresztfán, kétoldalt Szűz Máriával és Jánossal. Felül a következő bibliai felirat ismétlődik: QVOQNQV-DIE-COMEDERIS-EX-HOC-MORIERIS-MVLIER-

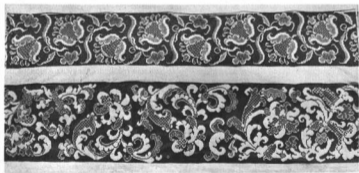
ACCEPT-DE-FRVCTV-LIGNI-ET - DEDIT-VIRO-SUO.³

Az egyes emlékek korának megállapításánál általában a mustra karakterének van előrendülő fontossága, sokkal inkább, mint a technikai sajátosságoknak. A legkorábbi recék még alkalos rajzúak, sűrűn előforduló díszvázákkal, akantuszleveles indákkal, sárkány- és delfinalakkal. Ilyen a kiállításnak egy XVII. sz. középeről származó gömöri darabja, melyen közepén díszkút fölött egy-egy egyszarvú, kétoldalt hatalmas csigás akantuszinda közepén szárnyas lovasalak látható. Néhány korai darabon még a gotikus, törtvonalú indaszár és tölgyfafeleves ornamentika utal a régebbi multra. Ilyenek egy igen finom, korai recebetét, melynek törtvonalú indaszára között egy-egy ellentétes állású gránátalmás és tulipános virág nyílik és egy másik szépségi recebetét, hasonló inda között finomrajzú, székfű és tulipános virágdíszrel. Mindkét darab XVII. századi és az egykorú úri hímzések mustrájához nagyon közel áll. Ugyancsak nagy részét XVII. századi eredetűek a figurális recék, melyek közül említsünk meg egy Adám és Éva ismétlődő alakjaival díszített recét s egy másikat, melyen Ábrahám áldozatát látjuk. Ez utóbbin, középső virágtö-motivum két oldalán látjuk, egymáshoz tükörképpben, Ábrahámot, amint éppen feláldozni készül fiát; az ABRAHÁM és ISZAK felirat is fordítva jelenik meg az egyik oldalon. Bánffy Istvánné, Károlyi Kata 1595-ös hozományi lajstromában szerepel egy „vekony Giolch Lepedő az Abraham historiaiaual varroth Reche“ (Radvánszky, II. p. 79); ezt itt mint érdekességet említjük meg, noha korántsem jelenti azt, hogy itt egy és ugyanazon darabról van szó, hanem hogy az Ábrahám áldozatának jelenete — miután még sok más példányt ismerünk a kiállításon szereplőn kívül — igen kedvelt motívum volt a művészi rece körében. A XVII. századi növényi díszű recéket kissé vékony, sovány, de annál finomabb rajz jellemzi, mely nem folyamatos, hanem szakaszos beosztást mutat, mert még él bennük a renaissance öröksége. Igen keresettek az állatos recék, melyeken az ilyen virágtövek között álló páva, gyakrabban szarvas vagy az antependiumokon Isten báránya láthatók. Mindegyik fajtát tökéletes művészi darabok képviselik a kiállításon: pl. egy Isten bárányával díszített szépségi antependium, egy másik gömörmegeyi, melyen díszvázától kétoldalt fekvő szarvasok és a virágos ágakon kis madarak láthatók, s egy harmadik szépségi rece, melyen finom virágtövek közt gyönyörű, szárnyaikat szétártó pávák állanak. Mindhárom darab még XVII. századi.

³ Reprodukálva: *Magyar Művészet* VI. évf. (1930) 5. szám, 244. o.



RECÉK, GOMOR M. XVII. SZ. M. F.
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum



RECÉK, GOMOR M., XVIII. SZ.
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum

A XVIII. századi recék mustrája többnyire növényi: nagy akantszleveles, csigás indákból és különféle virágokból áll, melyek folyamatos, barokkos lendületű rajzban egyesülnek. A dús, nagylevelű minták gazdagságát, a változatos díszítő-öltések egész sora és a fokozatosan előtérbe lépő árnyéko-

lási törekvések fokozzák. Mindezt megfigyelhetjük a kiállításnak jellemző XVIII. századi recéin.

Hogy a fehér mellett a színes recce is milyen kedvelt volt nálunk, arról megint a régi leltárak és hozományi lajstromok tanuskodnak. A híres gáboltói madaras és sze-



CSIPKÉK, VERT, SZEPESSÉG, XVII–XVIII. SZ.
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum



VERT CSIPKÉK, SZEPESSÉG, XVIII. SZ.
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum



VERT CSIPKÉK, GUMOR M., XVIII. SZ.
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum

peshelyi táncoló párokkal ékes recék, a kiállítás fentemlített 1618-as antependiumával együtt az egész emlékegyünk legkiválóbb alkotásai közé tartoznak. Megemlítjük még a Múzeum két kisebb színes szepeségi párnahaj-betétjét, az egyiket halványkék alapon ezüst, a másikon halványzöld alapon arany recésdíszet látnuk. E téren sokkal élesebb a határ a népies és a művészi recé között, mint azt a fehér recénél láttuk. A népies színes recé t. i. majdnem kizárólag XIX. századi és éles, rikító színekkel, vastag pamutszállal hímzett, mint azt a kiállításon szereplő két darab igazolja.

Még a magyar recének népies csoportja mellett — amint láttuk — a művészi recé játsza a vezető szerepet, addig a régi, XVII—XVIII. századi magyar csipkénél nem lehet oly biztos határt vonni a két csoport, a népies és művészi csoport között, mert a kettő állandóan egymásba játszik, összefolyik. Tiszán népies karakterű csipkék, mint a tarka sóvári, a vastag vörös és fekete fonalból vert torockói, a sárkózi (tulajdonképpen recé, népnyelven gabóca) és a tór csipkék csak a XIX. századtól kezdődőleg maradtak ránk s mint ilyenek, nem tartoznak szorosan a kiállítás anyagához s inkább néprajzi, mint művészi értéket képviselnek. A jelen kiállításon csak a XVII—XVIII. századi felvidéki csipke szerepel.

A külföldi rész tárgyalásának kapcsán utaltunk már a magyar csipke technikai s részben művészi forrásaira. A régi magyar csipke kizárólag vert csipke és egyenes lezármozottja — a szláv népies csipkével együtt — a milano-flandriai alaphálós, vászonkötéses csipkének. Ez technikailag azt jelenti, hogy durva, ritkán fonott alaphálós szalagszerű, tisztán vászonkötéses, kigyózó inda által alkotott mustra adja a régi gömörsepesmezei csipke állandó típusát. A mustra stilizált növényi s az egyes fajtákat nem technikai különbségek, hanem ennek a mustranak a rajznak különböző megfogalmazása alkotja. Sajátos tulajdonsága a magyar csipkének, hogy az alap néha finomírtatlan lenfonalból vagy másszínű, kék, vörös, sárga vagy zöld fonalból készül s ezáltal a rajz a szürke vagy színes háttérből jobban kiemelkedik.

Mivel a jelen tanulmány keretében csak a XVII—XVIII. századi felvidéki csipkéről lesz szó, kísérjük meg ennek egy minta szerint való csoportosítását adni.

Az 1. csoportot a cakkos lezárású csipkék alkotják, melyeknél egy-egy félkörű cakk különül el s csak későbbben lesz a többivel összefűzve. A cakkoknak mintája azonos, leggyakrabban egy-egy virágtő, tulipán vagy ujjas levelű palmetta. Ez a típus igen gyakori és nem különösen finom. Igen érdekesek azok a gömörsepes csipkék, melyek

színes alapúak s állandó motívumuk a két sárlós level közé foglalt kis rozetta. Ilyen, XVIII. századi zöld-, sárga- és pirosalapú gömőri csipkecakkokat látnuk a kiállításokon is. Az 1. csoportnál tehát azonos egységek összefűzéséről van szó.

A 2. csoporthoz tartoznak az ú. n. életfás csipkék. Itt már közös alapra helyezkednek az ugyancsak egységeket nyújtó életfamotívumok, amelyek a magyar népművészetben nagy szerepet játszanak. A talajból nőnek ki ezek az egyeneszárú tövek, kétoldalt szimmetrikus, indás leveleket hajtva. Gyakran egy-egy kisebb virágtővel váltakozik az életfamotívum. Nagyon szép és finom a kiállításnak az a gömőri életfás csipkéje, melyen az indák fent szivalakban futnak össze; ennél a csipkénél a vászonkötésből kihagyott kerék lyukakkal igyekeznek a texturát változtatni. Ugyancsak ebbe a 2. csoportba sorolhatók azok a csipkék, melyeknél egyszerű, egyenes szárú, kétfajta virágtő váltakozik egymással. A kiállítás fentemlített, Isten bárányával díszített, XVII. századi recéjét szegélyezi ilyen csipke. Valami naiv báj sugárzik ezekből a merev, primitív módon megrajzolt, felfelé meredő virágzálakból. Néha a virágtők helyett egész kis bokrok sorakoznak egymás mellé.

Az első két csoportnál még egymás mellé rendelt egységek soráról van szó. A 3. csoportba tartozó csipkék mustrája már folyamatos dísz mutat. Hullámzó, szalagszerű indát látnuk, melyből kétoldalt gránátalmás vagy tulipános virágtők hajlanak el. Érdekes a kiállításnak az a gömőri csipkéje, melynél a hullámzó inda maga is apróbb ujjas levelekből áll. Ez a kigyózó szalag általában a magyar csipke főeleme. A 3. csoportnak egyszerűsített fajtája, amikor az egész dísz csak egy ilyen kigyózó, hullámvonalas indából áll.

A 4. csoportot az úgynevezett templomcsipkék alkotják, melyek egy XVII. századi bruxellesi csipkefajtából vezethetők le. Ez a korai flamand típus vékony vászonkötéses szalagok kanyargásából áll, melyek kis, egyforma hurkokat vetnek s ezáltal egy lyukas alapot alkotnak, amelyen felhőfoszlány-szerűen helyezkedik el a vászonkötéses, stilizált virágdísz. A magyar templomcsipkéken ugyanezt látnuk néha csodálatosan finom kivitelben. (Thomán Istvánné tulajdonában vannak nagyon finom fonalból vert darabok.) A templomcsipke nevét onnan kapta, hogy széles mustrája lévén, rendszeren antependiumokon vagy albákon fordul elő. A Múzeum tulajdona egy XVII—XVIII. századi párnahaj, melyen a templomcsipkeszegély oly szorosan rokon a fentemlített bruxellesi típusossal, hogy kétségtelen az összefüggés a két csipkefajta között.

Az emlékegyünk olyan változatos, hogy

az említett főbb típusokat megjelölő négy csoport nem elegendő. Mint 5. csoportot említhetjük azt a csipkét, melyen nincsen alapáló s a vászonkötéses szalag szabadon, de szimmetrikusan kigyózik s az alapot rendszeretlenül alkalmazott összekötőpálcikák vagy apró orsóalakú formák helyettesítik. Ilyen az olasz renaissance-recén lévő széles s a XVIII. sz. elejéről való görömi csipkeszegély és egy lepedőnek széles görömi betétszipkéje is, melyen szivalakba hajló és csigás indákkal négyeszőges alapidomba kényszerített motívumok kapcsolódnak egymáshoz, kettős pálcikákkal és orsós szemekkel egymáshoz fűzve. Mint különleges példányt említhetjük a kiállításnak azt a széles görömi csipkét, melyen ritka, csürlőidomos alaphálón hatalmas sarlós levelek közé foglalt rózsaszálak sorakoznak helyenként másra, nagy, merevszárú virágtövekkel váltakozva.

Tudjuk, hogy a régi magyar női viseletben az arany-ezüstcsipkének nagy szerepe volt. Sajnos azonban a ráknmaradt emlékegy anyag nem kielégítő. A kiállítás szereplő darabok közül említésre méltó s gyakran ismétlődő typut mutat a Múzeumnak egy görömi vert arany csipkeszegélye, melyen szép rajzú, nagy gránátalmák és csürlőidomok váltakoznak; a XVII. sz. végéről származik s Mauthner Alfrédné tulajdona egy ezüst és kék fonálból vert indás gránátalmás csipkeszegély. Gyakori mustrát képvisel egy sűrűrácson, arany csipkeszegély, melyben legyezőszerű, háromszögű idomok, soronként váltakozó helyzetben, ismétlődnek.

Az újabkori magyar csipke ismertetése nem tartozik a kiállítás programjába. Mégis súlyt vetettünk a halasi csipke bemutatására, mint a varrott csipke első kísérletére hazánkban, mint különleges technikára, s mint olyan csipkére, melynek bizonyos multja van. A közepén elhelyezett két tárlóban gondosan kiválogatott halasi anyag van kiállítva, részben a Múzeum, részben dr. Feticch Ottó tulajdonából.

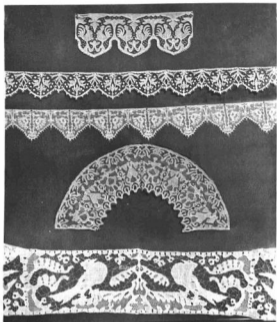
A halasi csipkeipar Dékány Árpád iparművészatanál kezdeményezésére keletkezett Halason a XIX. sz. vége felé. Dékány csipkevarró-iskolát alapított ott, melyet később Újpestre helyezett át s ott vezetett tovább. Eleinte majdnem az összes csipkét maga Dékány tervezte, sőt a kivitelben is közreműködött. Az ő érdeme, hogy a halasi csipke nemzetközi jelentőségre emelkedett s jó néhány nemzetközi kiállításon nagy elismerést aratott. A halasi csipkeipar ma, Dékány halála után is tovább él, a csipkevarróműhely ma is működik Halason s csak az általános gazdasági depresszió következtében nem foglal el olyan helyet a modern magyar iparművészetben, mint amilyet megérdemelne.

A halasi csipke varrott csipke s technikai sajátága az, hogy első pillanatra olyan, mintha verve lenne. Mint a régi varrott csipkénél, úgy itt is először a minta körvonalait varrják fel indifferens alapra s az így kapott elhatárolt területeket töltik ki, de nem a varrott csipkére jellemző hurkos ütéssel, hanem a vászonkötést teljesen utánzó texturával, amit túlvá varrva egymásra, merőleges szálak keresztelésével érnek el. Az így nyert textúra olyan finom és egyenletes, hogy az első pillanatban azt hinnénk, itt géppel szövött anyagból, kivágott részek összeállításáról van szó. A mustra körvonala természetesen ennél a varrott csipkénél is kiemelkedő szíllal körülvarrott. A halasi csipke technikáját tanulmányosan szemlélhetjük egy félig kész darabon, melyet dr. Feticch Ottó állít ki. A csipke anyaga az igen finom, fehér lenfonál s nagyon gyakran a színes selyemfonál. Mustrája a magyar népművészet gazdag formakincséből van merítve legtöbbször, s ez adja meg neki technikai sajátossága mellett eredeti magyar karakterét. A keletkezési korszak szecessziós mustrái talán a mai ember szeme számára nem a legszimpatikusabbak, de annál finomabbak és változatosabbak a következő évtizedek magyaros mintái. A kiállítás szereplő darabok közül megemlítenődök a dr. Feticch Ottó tulajdonában levő gyönyörű fehér csipkeszegélyek, egy széles, galambos terítőszegély, mellyel Dékány a philadelphiai kiállítás aranyérmét nyert és az öv. Madách Emánuelné által a Múzeumnak hagyományozott finom, színes pávadisztes legyező.

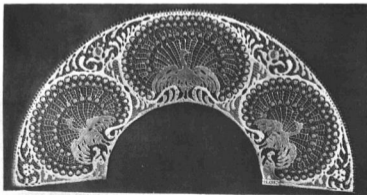
A halasi csipke történetének részletes megírása a jövő problémája; még nincsen meg a kellő történeti távlatunk, a helyes kritikának e főkélléke.

A kiállítás képet igyekezett nyújtani a magyar csipke multjáról. Ha ezt megkapva, visszagondolunk a külföldi részben látottakra, megállapíthatjuk azt, hogy a magyar recce technikai és művészi szempontból teljesen egyenrangú külföldi társaival. A régi magyar csipke pedig — s itt ismét csak a XVII—XVIII. századi felvidéki csipkére gondolunk — technikailag a XVII. századi milano-flandriai és bruxellesi gyökerekből táplálkozik s művészi eredetisége a mustrának sajátos magyar karakterében van, melynek gazdag változatosságát annál inkább értékelhetjük, ha tekintetbe vesszük, hogy mindez egyfajta kötással csupán, a szalagszerűen ébreszteti vászonkötéssel érték el. Ha a hazai csipke eddig méltánytalanul elhanyagolt termékei iránt való érdeklődést fel tudtuk ébresztetni közönségünkben, úgy az Iparművészeti Múzeum kiállítása elérte a célját.

DR. BÁRÁNY ISTVÁNNÉ



HALASI VARROTT CSIPKÉK, XX. SZ. ELEJE
Dr. Feticsch Ottó tulajdona



LEGYEZŐCSIPKE, HALAS, 1906.
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum



EGRY JÓZSEF: BALATONI FÉNYJELENÉS. Olajfestmény
A művésznök a Tamás-galériában rendezett gyűjteményes kiállításából



EGRY JÓZSEF: LÁBDI HEGYOLDAL. Olajfestmény
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



EGRY JÓZSEF: ABLAKBÓL. Olajpastel



EGRY JÓZSEF: MUNKÁS. Pastel
Mindkét kép a művésznék a Tarnás-galériában rendezett
gyűjteményes kiállításából

A MŰVÉSZET ÉS A TERMÉSZET

Kívánatos, hogy a kritika, az esztetikai ítélet, mint művészi faktor, minél fejlettebb, minél magasabbrendű és minél finomabb lelkiismeretű legyen": írja Az Orsz. M. Kir. Képzőművészeti Főiskola 1931—32. évkönyvének tanulmányában „A művészet és a természet” viszonyáról Réti István, a főiskola volt rektora és professzora. Ennek a figyelemzetésnek szellemében a „Magyar Művészet” kötelességének ismerte a hatalmas szellemi és írói fölkészültséggel megírt, közel 70 oldalas tanulmánynak ismertetését, hogy a művészet barátai gyarapodjanak mélyéges igazságaiból, a művészet szeretetében. Művész írta, aki az alkotás minden fázisán vívódta végig az alkotás fájdalmas gyönyörét és a tudós professor, aki széles horizonttal nézi, mint kritikus, az emberiség egyetemes, minden vonatkozásában érdekes művészetét. Látni fogjuk, hogy a tudós ügyesen lesett bele a művész lelkének teremtő kohójába és úgy nézte az alkotás csodáját, amint ő maga kívánja minden kritikustól tanulmányában, magasan értelmezve szempontokból finom lelkiismerettel.

Réti István tanulmányának bevezetésében a művészetbölcselet modern irányairól ad széleskörű áttekintést. Szerinte a modern művészetbölcselet természet tudományos alapra helyezkedve, vizsgálódásait a metafizikai gondolkodás eszmei magaslatáról a művészet tudomány tényeket vizsgáló gyakorlatiaságára vitte át. Azonban ezen újfajta vizsgálódás lázában nem vette észre, hogy amint a művészet testét boncolgatja, kisiklott kezéből a művészet lelke. Nem eszmélt arra, hogy a művészeti alkotásához csak igen óvatosan szabad közeledni, mert tisztán értelmi érintésre elszáll a műrekekből az élet és a rideg észzel vizsgálódó csak holt anyagot boncol és azon keresi az életnek titkát. „Nincsen halott szépség, mert aki a szépséget veszi észre, az az életet veszi észre.” A műélvezés intuíción alapul. Az értelem számára a képzőművészeti műrekek nem fogalom, azért ennek megértése nem fogalmi és logikai úton történik, hanem a művészeti alkotás hatása intuítv módon megy végbe a lélekben. A műrekeket meg kell érezni és ez a „megézés”, a tudatban megszülető esztetikai ítélet tartalma. Az esztetikának két-

tős intuícióval kell a műrekeket átfognia először, hogy megismerhesse a mű létrejöttének belső indítékait az alkotásban, másodsor, hogy a szemlélő belső örömet szavakba tudja fűzni a műélvezésben. Az intuíció kitűnő pszichológiai kulcs a művészet létrejöttének és hatásának megértéséhez, ha az intuíció fogalmának megfelelő tartalmat adunk. Hogy ezt megtehesük, meg kell vizsgálnunk a látási, művészetek vagy képzőművészetek kiinduló állomását, a természet tanulmányt, mert a századforduló legnagyobb problémája a természet és művészet egymáshoz való viszonya, amely a modern művészeti háborúk sarkalatos vitapontja.

Nem is olyan igen régen, a természethez való visszatérés forradalmat, szabadságot jelentett a művészetben. Az igazság, őszinteség és közvetlenség diadalát az jelentette akadémiák élettelen formalizmusával szemben. A természet közvetlen tanulmányozása „durva naturalizmust” jelentett az akadémiák erőszakolt idealizmusával szemben. A naturalizmus győzelme a múlt század második felében elkövetkezett és a természet diadalmasan éledt újra a művészetben. A jelen században áttértékelték a művészet és természet viszonyát és az újabb művészi forradalmak a természettől való elszakadás és föl-szabadulás jelszavát tűzték ki célul a művészet számára. A legmodernebb irányok valóban, szinte tökéletesen elszakadtak a természettől és így annál érdekesebbnek látszik annak vizsgálata, hol van tehát a határ, a természeti látvány, a valóság optikai hatóelemei és a művészet ily irányú szükségletei között, vagyis milyen fontosságú a művészetben és a művészi oktatásban a természet-tanulmány.

A képzőművészeti nevelésben centrális jelentőségű a rajzitanítás és a látni tudás, amelynek leglényegesebb eleme a természet utáni rajz, festés vagy mintázás. Ez nem jelenti a képzőművészeti iskolázás tisztán természet-tanulmányra való korlátozását. A rajzolási metodika nem tisztán formai képzés és a látási élmények felületi lerögzítése, hanem a mesterségbeli készségeken túl a művész lelke minél töretlenebb és gyorsabb bontakozásának eszköze. Az élő modell után készülő tanulmány nem másoló művé-

let, lerajzolás és lefestési gyakorlat, hanem látási élmény, amelynek művészi meglátása a tanár hivatása és megrögzítése a fiatal művész művészi feladata. A természettanulmány a művészi alkotó intuíció iskolája és állandó gyakorlása.

A művészet fogalmát három tényező összeműködése teszi teljessé:

1. az indító intuíció — a művész lelkében;
2. ennek kivetítése, teljessé érése — a műben;
3. a mű fogadtatása és hatása — a néző lelkében.

Az intuíció, megérzés, vagyis érzés útján nyert közvetlen tudat valamiről. A művészi alkotásban három formája szerepel:

1. a szemléletelmény;
2. a belső képző intuíció: a képzelet;
3. az átélő, átérző, magát beleélő intuíció.

Az alkotás folyamában e három szoros kapcsolatban, gyakran feloldatlan vegyülésben jelentkezik.

A szemléletelmény a képzőművészetben a látvány, amely a természet, vagy művészi műalkotás útján, optikai úton közvetlenül világ tudatunk birtokává. A természettanulmány sohasem objektív képe a valóságnak, hanem a lélek által minősített jelensége a létnek, amelyhez egyéni lélektartalmát mindig hozzákeveri a szemlélő. Ezért a művészet mindig lírai természetű, még akkor is, amikor az intuíció legegyszerűbb, legtárgyasabb alakját, a konkrét látási élményt fejezi ki.

A művészetben rendkívül nagy szerepe van a szemlélet intuíciónak, mert a valóságot, a természetet kívánja kifejezni és így a művészet legősibb megnyilatkozása. Ezenkívül azért is igen fontos a művészet számára a szemléletelmény, mert a művészet mindig a természetelviség alapján regenerálódott a különféle stílusok megkövült és kifagyaszottat formalizmusából.

A természettanulmány indító intuíciója a szemléletelmény, ha megtalálja adekvált kifejezését, maga is műalkotás, tehát művészet. Eszköze a művészi kifejezésnek és eszköze a látvány tudatos, elemző megismerésének. Segítője a művészi tanulásnak. A természettanulmány által megszerzett művészi tudás habituálisan működik a művészetben elégedhetetlenül szükséges belső intuícióban.

A természettanulmányban nem szabad az értelmi elemet túlsóka előtérbe helyezni, mert a művészi intuíciós képesség sorvadására és ezzel az igazi művészet pusztulására vezet.

Az emberi szellem legmagasabbrendű teljesítményeit a teremtő képzelgetnek köszönheti. A teremtő képzelet és belső képző intuíció a természeti látvány segítségével van

utalva. A teremtő intuíció a látási művészetekben az igazságra törekszik, azonban nem elméleti és hipotetikus sajátossággal, hanem szemléletesen élőként megjelenő látási élességgel. Mivel azonban a belső vízió sohasem oly részletes, hogy ennek nyomán a művész megalkothatná a művét, a természetelmény kiegészíti és módosítja, segíti a fantázia alkotta kép tökéletességeit. A természettanulmány a művészi képzeletműködés kialakulásában döntő fontosságú. Alapozza annak jellemét, szállítja a nélkülözhetetlen élményanyagot, amelyből valóságyszerűen meggyőzően alakítja belső képeit.

A természettanulmány legmélyebb művészi jelentősége abban a szemléleti módban van, amely az élő valóság érzékeny tapintásához szoktatja a szemet. A természettel állandóan és odaadással érintkezve fejlődik ki a látásnak finom képessége, amely legfontosabb a művészetben, amely képesség a művészi alkotásba az élő felület, az élő vonal, az élő forma és szín melegét viszi be. Az élet finom reszketése az igazi művészi alkotás uralkodó tulajdonsága.

A beleélő intuíció, a sympathiás fantázia, átérző képzelet, amely a művészet sava-borsa, szintén reászorol a természettanulmányra, mert folytonos alkalmat ad a művészeknek e mély és finom tevékenység gyakorlására és annak megerősítésére.

A műben az intuíció a lelki rész, a mű fejlődésével mélyül és gazdagul és a „kifejezés” fizikai lehetősége szerint módosul. Kölcsönhatásba kerül az intuíció a művel, mint a lélek a testtel. A művész érzése az anyaggal a formáért küzdelemben áll; jelentékeny részt kap az alkotásban az értelem és a megtanult tudás. Ehhez segítenek a művészi oktatás segédtudományai, amelyeknek nem szabad az intuícióval szemben prevalenseknek lenni, mert ez esetben sablonossá merevítik a művészetet. A friss érzésnek új erőfeszítéssel kell megteremnie a kifejező formát. A segítő diszciplínák elméleti megismerésének túlzott jelentőséget adni a művészi oktatásban, tévedés. A primitív művészet csupa kifejezés volt; művészet — tudás nélkül; az akadémiai művészet csupa tudás — többnyire művészet nélkül.

Minden tehetség saját jellemének megfelelő pedagógiai irányítást követel és a jó művésznevelésnek meg kell kísérelnie, hogy a növendék tehetségének hiányait tudással pótolja. A művészi alkotás folyamatában parancsoló kényszerűség az adott terület és az adott eszközök. A műalkotás tömörítés, a végtelenből mindig csak egy rész. A műretek a lehatárolt emberi végtelen. Fontos a mű optikai és tartalmi teljessége. Ezek, a vonal menete, ritmusa, színek ereje, harmóniája, foltelosztása, a képhátas ritmikus, muzikális elemei (kompozíció stb.). A műretek

a képzeletben víziószerep, rajzával, színével, kompozíciójával, minden mondanivalójával együtt születik. Aki közvetlenül és befolyástalanul tud látni, az az igaz művész, annak számára a mesterségbeli tudás csak eszköz, hogy saját élménytartalmát, művészi mondanivalóját minél teljesebben kifejezhesse a műretekben. Mindezekben hangsúlyozottan segíti a természet bensőséges és őszinte tanulmányozása, mert a természet az örök szépség ezerarcú megjelenése.

A műalkotás befejezője a néző, a befogadó tudat. A műalkotás, mint a művész érzésének önkifejezése, összekötő érzésvezeték a lelkek között. Minden esztetikai élvezet másodintuíción, amely alappában az alkotó intuíción indításából keletkező érzelmi hatás, illetve érzelmi ítélet. A formai szépség tradícionális fogalma, objektívált tetszés: műveltségtermék; azért a primitív ember ítélete más, mint a kultúrálté. A művészetet élvezni hozzávaló kulturális előkészültséggel jobban, mélyebben és intenzívebben lehet, mint anélkül. A művészethez érteni nehezebb, mint a tudományhoz, mert az esztetikai ítélet intuitív természetű. Az esztetikai érték él, változik, fluktuál, erősödik, vagy elhalványodik egyes korok lelkisége szerint. Ez a kritika felelőtlensége az alkotáshoz való viszonyát illetően. A műalko-

tás önmagáért örökké mindenkinek felelős. Tehetség és kultúra határozzák meg a műalkotás jellemét és értékét és teszik kollektív szellemi munka eredményévé a művészeteket. A nem művész szemlélő őszinte érzése szerint mindig ragaszkodni fog a valószínűleg valamely általa megszakított művészi kifejezéséhez és ezen az alapon természet-szerűleg konzervatív hajlamú lesz. Ez magyarázza meg a jelenkor emberének idegenkedését a természettől elszakadt művészetekkel szemben.

Réti István fejlett intellektus, akinek magasrendű szempontjai vannak a művészetről és a legfinomabb lelkiismerettel nyúlt a természet és művészet sokat vitatott kérdéséhez. Tanulmányának igazságát leghatározottabban egyik mondatában sommázzhatom: „A természettartalom a művészi igazság szilárd magva — ezt a magot, mint ízes gyümölcs hús, veszi körül a művész, művészi munkája, az intuíción és a kivetítés sok-sok lelki hozzáadása. — A mag az élet örök bitorozója, a gyümölcs körülötte az új és friss, illatos lelki táp.”

A művészek alkotásából felénk ízesedő lelki táplálék a nemes művészet fölfedezéséhez és minél mélyebb megértéséhez szolgáljon eszközzel e kiváló tanulmány szerény ismertetése.

DR. DÉCSEI GÉZA



CSÓK ISTVÁN: CSENDELET

A művészek a Mária Valéria-utcai szalonban rendezett gyűjtésényes kiállításából

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

NAGYVÁRAD BAROKK ÉS NEO-KLASSZIKUS MŰVÉSZETI EMLÉKEI. *Irta Bíró József. Budapest, 1932.* A török veszedelem és a labancvilág zavarai idején szinte szünetelt Nagyváradon a művészet. Azonban alighogy a zivatatok elmúltak, buzgó és építőkedvű püspökök egész sor oly épületet emeltek vagy segítettek emelni, amelyek hazánk művészetének történetében nem csekély jelentőségűek. Sajnos, ezeknek az alkotásoknak tüzetes átkutatása, a szerzőségek kérdése, stílusuk beható elemzése mindeztideig késett, mert ehhez egybek közt a váradi levéltárnak átkutatása és beható helyszíni vizsgálatok is elkerülhetetlenül szükségesek. Ezt a bonyolult és sokágú munkát nagy szorgalommal és hozzáértéssel végezte el a szerző a címben jelzett műben, amely a budapesti egyetem művészet-történeti és keresztény régészeti intézetében készült doktori értekezésnek, de terjedelemben is jelentékeny monografiává nőtte ki magát. Tartalmát röviden ösmertetjük az alábbiakkban.

A XVIII. században megindult templom-építkezésnek legrégebb emléke az egyszerű Szt. László templom, amelyet 1720 körül kezdtek építeni, a munka azonban évtizedekig húzódott. Ki tervezte, nincs kiderítve. *Bíró* egy számadást talált, amelyben Franciscus *Sauzter* a 30-as években úgy szerepel, mint aki ekkor az építkezést vezette. Mekkora része volt a templom alakításában, egyelőre ismeretlen. A nyomorúságos időköt jellemzi, hogy a tornyot, amely a legszebb a váradiak közt, az alapkövetétel után mintegy hatvan évvel építették fel, amikor már Várad viszonyai kedvezőbbekké lettek.

A váradi püspökök azonban nem ezt az egyszerű templomot szánták székhelyük székesegyházának. *Okolicsányi* püspök új, nagy és díszes templomot kívánt s e célból Budáról Váradra hívatta Fortunato de *Prati*-t, a budai és pesti működséről ismert kamarai építész. Ez terveket is rajzolt, de 1738-ban meghalt, s így más mesterről kellett gondoskodni. *Ciáky* Miklós püspök e célból magához kérte *Vépi* Máté pálos atyát, aki már a sasvári pálos-templom építésénél is szerepelt s utóbb Váradon is szerephez jutott. *Bíró*nak ezek a megállapításai új névvel gyarapítják építészettörténetünket. *Vépi* e tervei nem kerültek kivételre s ezzel a székesegyház építése egyelőre megakadt.

Időrendben következett a ferencesek temploma, amelyet 1732–48-ig építettek ismeretlen mester tervei alapján. A templom már nincs meg, csak 6 oltára, *szószéke*, néhány oltárképe, amelyek jó része a plébánia-templomba vándorolt. A főoltárképe

ugyanott van: a XIX. századbeli *Gölsz* Jakab váradi festő műve. Ez is új név.

A vártemplom és a kapucinusok temploma, szintén a Váradot újjáépítő XVIII. század művei, elpusztultak. Annál öröndetesebb, hogy ma is eredeti alakjában áll a pálosok temploma, ma a premonstreiek Fájdalmas Szűz egyháza. Ezt minden valószínűség szerint a már említett *Vépi* Máté tervezte. *Bíró* sok okot sorol fel a föltevés erősítésére, egybek-közt azt is, hogy a pálos mester Rómában is járt és *Miklós* váradi püspök 1740-ben ezt írja róla: „a Sassini Basilicának felállításában munkálkodó és az Architecturában derekassan értelmes...” Azután azt is, hogy a váradi templom sok megegyezést mutat a sasvárival, bár jóval egyszerűbb emennél. Hasonlóképpen *pálos-művészet* a temérdek nemes *izléni fajaragás* (orgona, padok, stb.). Szerzőjüket nem szerint nem ismerjük.

Közben megindult a székesegyház építése is, amely kétségtől egyik legfontosabb építészeti emléke Váradnak. Különösen hosszú a története. „Azon harminc év alatt — írja a szerző — míg a székesegyház háromszor cserélt püspököt s majdnem ugyanannyiszor építést, a magyarországi barokkművészetnek a klasszicizmusba való átmenetét fogjuk szemlélni, annak minden *izlés- és stílus-változásával* egyetemben”. A három főpap: *Forgách* Pál, *Patachich* Ádám és *Salamon* kanonok.

Forgách püspök Franz Anton *Hillebrandt*-t kért terveket. Ezek a tervek ma már nem találhatók fel sehol. Különben is nem ezek alapján indult meg a székesegyház építése (alapkövetétel: 1752). *Salamon* kanonok szerint a püspök 1752 kora tavaszán Milánóból elhozatta Giovanni Battista *Ricca* építész, aki pallérjával (*Lucchini*) jött Váradra s „terveket készített a székesegyházról”. A római barokk, amelyet *Ricca* képviselt, *Forgách* szívéhez közelebb állott, mint az osztrák *Hillebrandt* stílusa. *Ricca* a római, Gesu-templom mását akarta Váradon megépíteni s *Bíró* rámutat arra, hogy a székesegyház alaprajza csaknem hű mása a Gesuének. Az építési munka serényen folyt s bizonyos „hogy már a hatvanas évek elején befejezték volna az építkezést, ha azt két körülmény meg nem hiúsítja; az egyik *Ricca* valószínű halála, a másik pedig *Forgách* Pálnak a váci püspökségre való váratlan áthelyezése”. A templom „tér- és tömegmegoldásában — írja *Bíró* — *Ricca* műve. Mindaz, ami ettől a tervtől eltér, a kupolának a nyeregterő alá süllyesztése, a tornyoknak, azok ablakainak, tagozásának, az óra elhelyezésének megváltoztatása s általában a for-

maiban gazdagabb olasz barokkból „copf”-stílusba való átöltöztetése a később megjelenő *Hillebrandt* műve”. Itt kapcsolódik a székesegyház építésébe másodszer is az osztrák művész, már mint ismert nevű mester. 1760—1 körül már Váradon dolgozik, ahova magával vitte Johann Michael *Neumann* szintén osztrák építési felügyelőt. *Patacibich* Adám püspöksége idején már ők az ősszes váradai püspöki építkezések irányítói, illetve *Neumann* mint *Hillebrandt* váradit helyettese. Sok huzavona, baj, nézeteltérés, interregnum stb. után e két mester fejezte be a maga stílusában a székesegyházat, amelyet 1780-ban szenteltek föl ünnepélyesen. *Bíró* finom elemzések során mutat rá, mennyire kárára vált e nagy épületnek a stílusegység hiánya.

A katedrális belsejét a „pazar aranyozás és márványozás, valamint a dekoratív és figurális freskódíszítés ragyogóvá varázsolja”. Kik voltak e művek mesterei? *Bíró* itt is kemény probléma elé került, mert az irodalom ugyan megnevezi a freskók mestereit, de nem helytállóan. *Schöpf* Adám-e avagy *Schöpf* József? A festő magát Joan Adamnak írja alá egyes okiratokon, ami a straubingi mesterre vonatkoznak. De ez a legújabb kutatások szerint 1772-ben meghalt, a váradai nagy kupola kifestése pedig négy évvel utóbb történt. Ekkor már 76 éves lett volna. Más okok sem engedik meg Johann Adam *Schöpf* szerzőségét. *Bíró* nagyon valószínűvé teszi, hogy az igazi mester ennek a fia, Johann Nep. *Schöpf* volt, aki Prágában született s a freskók keletkezésének idejében mintegy negyvenéves lehetett. *Bíró*nak ezt a véleményét, amelyet más okokkal is támogat, nyugodtan elfogadhatjuk. Stílusát *Pozzora* vezeti vissza.

Még egy új nevet állapít meg a szerző a székesegyház főszentelisével kapcsolatban: *Eberhardt* Ferencét, aki a templom figurális szobrászati műveit végezte, egyébként a XVIII. század közepén Aradon élt s ott a minorita-templom szobrait készítette. „Neve a hazai barokkszobrászat kisszámú művész-csoportját gazdagítja”. A többi iparművészeti munkát végig bécsi mesterekre bízta, more patrio. A főoltárkép és két nagy mellékoltárkép szintén bécsi művész munkája: *Joseph Vincenz Fischeré*. A nyolc oldal-kápolna egyforma nagyságú oltárképei közül négy Johann Ignaz *Cimbal* bécsi festő műve, a többinek szerzője ismeretlen, kivéve a Feszületkép, amelyet *Ilics* Tivadar szőregi születésű temesvári festő festett.

Ha a székesegyház értékét csökkenti a stílusegység hiánya, — a váradai püspöki palotában ez teljes mértékben megvan. *Patacibich* püspök akaratából, fényűző hajlamából jött az létre. 1761-ben kezdték meg az alapok ásását. *Bíró* kétségtelenné teszi, hogy ez a valóban nagyúri palota végig *Hillebrandt*

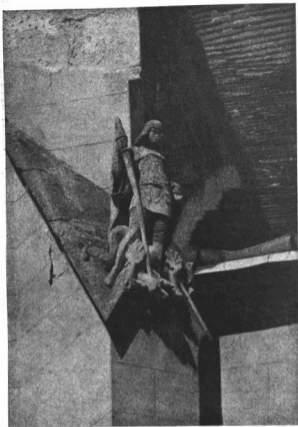
műve, akinek itt is a már említett *Neumann* segédkezett. A palota, mint *Bíró* finom elemzéséből kiviláglik, *Hillebrandt* átmeneti korszakának minden sajátosságát visszatükrözi; ebben „képességeinek legjavát adta”, „stílus-egysége és arányai a barokk monumentalitás emlékét hirdetik, a terézianus kornak a rokokótól eltávolodó, hűvösebb szellemében”. A kápolna oltárképét, a nagy összefoglaló freskót Johann *Schöpf* festette. E festő váradai működéssének csúcspontja a kápolna mennyezetfreskója.

Várad egyik legérdekesebb XVIII. századbeli műemlékének minősíti a szerző az Irgalmasok kórházának kápolnáját (főszentelték 1765-ben). „E későbarokk stílus, kecses tagozású kápolnának külön jelentőséget ad az elliptikus kupolabolt... mely Magyarországon igen ritka.” Legközelebbi analógiája Salzburgnak található.

Még egy-két templomra szeretnének rámutatni, amelyek építéstörténetét itt kapjuk. Az egyik a ref. templom, amelynek szerzője *Eder* Jakab, ugyancsak ő építette a görög keletiek templomát is. Az utóbbi nagyobb szabású az előbbinél. Klasszicizáló későbarokk mű, amelynek belsejét négy művész díszítette képekkel: a két bűnségi *Theodorovic*, a temesvári *Murgu* és *Gölsz* Jakab. A görög katolikus seminárium templomának építője (esetleg tervezője is) Ch. Alexander *Oedli*, székesegyházuké ismeretlen. Nem jelentékeny épületek.

Kevésbé élénk művészeti tevékenység színhelye Nagyvárad a XIX. században. A napoleoni kor siralmas gazdasági helyzetét megsínylelte Nagyvárad is. Két új épület érdemel említést, már azért is, mert váradai mester, *Barthel* György művei: a kapucinusok új kolostora és temploma, továbbá a Kálvária-hegy kápolnája (1838 és 1839). Klasszicizáló épületek, „képzett, de művészileg nem jelentékeny” mester művei. A templom néhány képét *Gölsz* József festette, aki talán rokona volt a már említett *Gölsz* Jakabnak. Ez utóbbi festette a stációképeket. A hat kőszobor *Dittmann* Kelemen faragta Pesten. Ennél hasonlíthatatlanul jelentékenyebb *Ferenecz* István rövid váradai szereplése (Rhédey-síremlék), amely az irodalomból már ismeretes.

Csak egy részére mutattunk rá annak a gazdag anyagnak, amely — számos új és fontos megállapításával — *Bíró* szép monografiájában található. 23 kép illusztrálja a szöveget, részben a szerző magarájzolta alaprajz-felvételei. Tudományos érdekű eredményin kívül, amelyek sok tekintetben ismeretlen anyagot, sok tekintetben tövedésekkel átszórt adatokat tisztáznak, különösen szép stílusztikai fejtegetései érdemlik meg elismerésünket, amelyeknek világos, egyszerű előadása nem utolsó érdeme. (Lk.)



SOPRONI KÖNYVEK. Az a mostoha elbánás, amelyben a műemléktopográfia kérdése nálunk máig részesült, fokozza értékét mindama kiadványnak, amely bármilyen szerény mértékben is, de ezen a nagy hiánnyon akar segíteni. Kevés a remény arra, hogy összefoglaló, magasabb szempontokat is kielégítő sorozattal rendelkezünk belátható időn belül és így meg kell elégednünk azokkal a töredékekkel, melyek ernyedetlen szorgalmú helyi kutatók áldozatkész lelkesedéséből látnak napvilágot. Különösen a nyugati határvidék dolgozik erősen azon, hogy legalább részben pótolja a mult mulasztásait. Sopron vidékének legalaposabb művészettörténeti ismerői közé tartozik *Csat-*

kai, akinek legújabb munkája — a soproni környéki falvak műemléktopográfiája — ráirányítja a figyelmet egy jelentős kultúrcentrum kisugárzási területére. (Dr. Csatkai Endre: Sopron környékének műemlékei. Sopron, 1932. 16 ív. 112 o. Képekkel.) A tizenkét tárgyalta falu közül műemléki szempontból Nagycenk és Széplak a legjelentősebbek, melyek a Széchenyiek művészeti pártolásának köszönhetik emlékeiknek legnagyobb részét. A mesterek jórésze soproni, csak ritkán találkozunk egy-egy messzebről hívott nagyobb kaliberű művész szereplésével s eredményül provincializmus helyett kvalitásos művek létesülésével. Így a festők közül Dorfmeister a balfi kápolnában dol-

gozik, Danecker és Canova neve Nagycenkkel kapcsolatban szerepel s ugyanitt működik, valószínűleg irányítói minőségben Pollack Mihály, aki Ringer József XVIII. századbéli építkezését módosítja, továbbá Ybl Miklós, a nagycenkli templom építője. A középkori emlékek közül legérdekesebb a balfi templom sajátos alaprajzi szentélye. Természetesen ez a terület nem tudott egyik stíluskorzakban sem sajátos helyüstülst produkálni, földrajzi és személyi tényezők többnyire Soproni provinciájává teszik. Csatkai alapos munkája nemcsak az eddigi szétszórtan megjelent dolgozatokon alapul, hanem egyéni kutatásain is, ami a kis kötet forrásértékét növeli. A feldolgozás módja és módszere inkább a nagyközönség, mint a szakbeli érdeklődők igényeit tartja szem előtt s ilyen irányú használhatóságát néhány érdekes felvétel és rövid német kivonat csatolása is fokozza.

Amíg Csatkai a fősúlyt a szövegre veti, addig a *Soproni Képeskönyv*, a Magyar Tájak, Magyar Városok címen indult sorozat első kötete, 123 képből igyekszik bemutatni ennek a művészi emlékekben oly gazdag városnak művészi egészét. Az előszó — Heimler Károly dr. tollából — igen helyesen látja az évszázados város művészi egységének fontosságát és ezt a mindent átható, egybefűző atmoszférát hangsúlyozza, annak visszaadására törekszik. Ebben a városban valóban egyaránt művészeti emlék és használati objektum egy-egy ház, itt műgyűjtővé fejlődhetett a kispolgár, kinek ezirányú hajlamait gazdag és kvalitatív termelésükkel a helybeli kőfaragó, ötvös, órász, könyvkötő stb. céhek voltak hivatva el látni. A képeskönyv művészeti emlékhanyaga lényegében megegyezik azzal a gazdag sorozattal, mely a *Magyar Művészet* soproni számában — 1928. (IV.) évf. 7. sz. — került először publikálásra. Talán csak a Szent Mihály-templom támaszpilléren álló Szent György-szobor az, amelynek kimaradása ott, a Soproni Képeskönyv szerkesztőségének szíveségből most pótolni jelentett. A mostani Képeskönyv rendeltetésének megfelelően több benne a hangulati elem, az interieur, a képszerűségben vonzó felvétel, mint a szorosabban művészettörténeti szempontú kiadványoknál. Nem tudjuk helyeselni azonban a képek gyakori egymásbanyúlását, mely nemcsak a képek, hanem az egész oldal tipografiai és művészi hatását csökkenti.

A függelékül több nyelven közölt magyarázatok képjegyzék igen hasznos segítség és remélhetőleg hozzájárul ahhoz, hogy a szép város művészi és történelmi emlékeinek szeretete minél nagyobb közönséget hasson át. A Nyilas Jenő szerkesztésében megindult szép és hasznos sorozat remélhetően mielőbb újabb kötetekkel gazdagodik. *Zádor Anna*

MODERN SÍREMLÉKEK. Üsszegyűjtötte Rosner Armin. Érdekes és bízogpótló könyv a magyar esztetika irodalomban Rosner Armin könyve, amely a temetők művészetének izlésben való elemését célozza. Külföldön már körülbelül 30 éve erősen az érdeklődés előterébe jutott a temetők művésze és az esztéták és a síremlékek készítő művészek és mesteremberek komoly tanulmány tárgyává tették a holtak birodalmának művészi, a sírkövekből és síremlékekből kicsendőülő esztetikai igényeit. Az industrializáló modern élet sívár sablonjaival megfertőzte a holtak emlékeit őrző sírkövek és síremlékek művészetét. A gép készítette mechanikus formák lelketlen üresség torzították a halállal kapcsolatos gondolatok és érzések hangulatértékét. Rosner Armin könyvének célja, hogy az eddigieknél izlésesebb síremlékek beszerzésére serkentse a nagyközönséget. Meglepően széles horizontú tanulmányt iktatott könyvének elejére a síremlékekről, amelynek gondolataiból mindenkinek okulására megjegyzem a következőket:

Minden egészséges izlésű kornak megvan a kifejező formája a síremlékek területén is és ez a forma a halálról, világról, vallásról és technikáról adott világértékének felel meg. A halállal kapcsolatos gondolatok által keltett hangulatérték kifejezése a síremlék. Minden nép ebből a hangulatértékből és a temetkezési hely alapanyagából és hiteből merítette és fejlesztette a síremlék formáit. Az ókori népek közikálkba vajt masztaba sírfurmája, az egyiptomiak piramisai, a görög és római sarkofágok, a keresztény népek obeliszk és figurális, sokszor páthosos síremlékei ennek a halállal szemben elfoglalt alapérzésnek kifejezői. A síremlékek készítőre különösen álljon Horatius mondata: „Ha meg akarsz ríkatni, előbb magadnak kell átélned a fájdalmat.“ A halállal szemben elfoglalt érzelmi alaphangnak etikai parancsai vannak. Ezek közül a legelső, hogy a síremlékek helye, a temető sacralis jellegű, amelyet minden profán helyvel, parkkal, kerttel szemben megszentelt a kegyelet. A modern sírközművészet renaissance-ához a régi kor etikai tisztasága kell. A modern sírkövek az egyszerűsödés vonalán keresek a hal kellette formai szépségeket. Jelszavuk ne iparművészet, de anyagot és szerzőmódot ismerő iparos kultúra legyen. Nem egyfajteskedő szeszély, de a típusos megoldásban is a kvalitás, a műipari termelésben is az érték-differencia legyen törekvésének komoly igénye. Díszítőreklívéseiben az anyagból eredő ügy legyen vezetője. A vas, fa, kő, műkő, üveg alapigénye szerint a síremlék megmunkálása a sík-díszítés és térképészet alapföltételét respektálja.

Az értékes tanulmány után több, mint 200 sírkő- és síremléktervezet, vagy kivitelezett síremlék mutat be a szerző, amelyek-

hez közli a tervező és kivitelező művészek és műhelyek címárát. Mindazonáltal nem művészi reklám csupán a könyv, bár az is. Minket komoly és értékes tanulmányával, amely a síremlékek és temetők művészetét ismerteti, valóban megörvendeztetett, mert a magyar művészet egyik mostohán kezelt művészi ágára, a temetők művészetére hívja fel figyelmünket. Tehát dicsőerve ajánljuk mindenkinek, aki a halállal megszuított ember örök pihenőjét is a szépség életes értékeivel kívánja díszíteni.

Dr. Décsi Géza

GENTHON ISTVÁN: BERNÁTH AUREL (33 képpel) — ARTINGER IMRE: EGRY JÓZSEF (33 képpel). Budapest, 1932: Bisztrai Farkas Ferenc kiadása, *Ars Hungarica* I. és II. kötet.

Bisztrai Farkas Ferenc *Ars Hungarica* címmel monografiasorozatát indította meg. Fel akarja dolgozni a nagyközönség számára mindazon értékeket — mondja a prolektus —, melyeket művészeink az Árpádoktól napjainkig alkottak. És minthogy véleménye szerint a közönséghez a ma élő művészek állnak legközelebb, a sorozatot a mai festés két jelentékeny alakjával: Bernáth Auréllal és Egrý Józseffel nyitja meg, folytatásként Szónyi Istvánt és mint halljuk, Pátzy Pált, stb. igyerve.

A Ferenc József-díjas Genthon István nem egyszer bizonyította, milyen alapos készséggel kezeli a művészettudomány történeti és kritikai apparátusát. Új könyvében Bernáth Auréllal állítva a közönség elé, tudatosan lemond arról az apparátusról. Inkább lírai vallomást tesz a festő mellett, mintsem módszeres beszámolót ad e rendkívül értékes és nem kevésbé bonyolult piktúra eszközeiről, lényegéről és irányvonaláról. Könyve, hogy Zoltán variáljuk, darab Bernáth (tudniillik a mai!) Genthon temperamentumán át tekintve. Bár az író szerint Bernáth sarkalatos érényeit nem lehet szóban kifejezni, másrészt a színtelen reprodukció nem adhat fogalmat Bernáth magasrendű kolorizmusáról, a lendületlen megírt kis mű sok érdekes új vonást tár fel az olvasó előtt és megérdemelt szimpátiát kelt Bernáth iránt. Egyetlen kifogásunk az, hogy Genthon teljesen mellőzi Bernáth korábbi stádiumait. Az expresszionista Bernáth ma már a történelem; annál inkább kívánatos, hogy ezt a megnyilatkozását is ismerje az olvasó.

A művészettörténeti íróval szemben, aki az ezerfelé nyugtalan Bernáth Auréllal lírai vallomást ír, az amatőr Artinger Imre (új név az irodalomban, régi a műgyűjtésben, lelkes műpártolásban) Egrý „egyház” művészetét tárgyilagosan próbálja elemezni. Eredmény: lényegbevágó megállapítások Egrý festőmódszeréről, fényproblémáiról,

lírai lélekalkatáról, magyarságának gyökereiről. Különösen sikerült a bevezetés, mely Egrý testi-lelki megjelenését jelképes erejű, szemléltető képbé rögzíti. Egrý alkalmasabb a fekete-fehér sokszorosításra, mint Bernáth, mert nála a színes atmoszféra elvonása után szilárd szerkezet marad fenn, mely önmagáért beszél. Artinger tanulmányából meggyőzően bontakozik ki Egrý őserőjén magyar és mégis minden idegével modern pikurája, melynek tízévi termését analizálja végig a szerző. *Nyilas Jenő*

BEER JÓZSEF KONSTANTIN. A Szépművészeti Múzeum jeles képre Restaurátora, Beer József Konstantin február 27-ikén meghalt Budapesten, hetvenegyes korában. Csak nemrégiben vonult nyugalomba majdnem negyvenes szorgalmas és lelkiismeretes munkálkodás után. Gondos keze alatt nemcsak a régi Országos Képtár, a Történelmi Képcsarnok és a Szépművészeti Múzeum, hanem számos gyűjtő régi képe is visszakarta eredeti arculatát; a restaurálás kockázatos művelését az eredetinek legnagyobb kíméléssel végezte s rendszere a régi módtól eltérően inkább a megtartás, semmint az átfestés elvén alapult. Nemcsak ezért becsülték nagyra, hanem derekas emberi tulajdonságaiért is, amelyek révén művészek és gyűjtők körében általános kedveltségnek örvendett. Beer József Konstantin a csehországi Brüxnen született 1862 március 11-ikén, művészeti tanulmányait Bécsben és Karlsruheben végezte s több éven át a müncheni Pinakothekában működött Hauser vezetése mellett. 1893-ban hívták meg az Országos Képtárhoz restaurátornak s ennek az intézménynek átszervezésekor átkerült a Szépművészeti Múzeum tisztikarába. Itt nagyon kiadó s munkát folytatott, amely annyira igénybe vette, hogy nem is gondolt többé festésre. Pedig eredetileg festőnek készült, néhány műve szülővárosának múzeumba, más darabjai magyar és német magántulajdonba kerültek. Nálunk nevét a Történelmi Képcsarnokban is föntartja két másolata.

CIMLAPUNKON Kisfaludi Strobl Zsigmond szobrászművészünknek Sir Ian Hamilton angol tábornozorok ábrázoló alkotását mutatjuk be. Eredetije a londoni Tate Gallery-be (The National Gallery of British Art) került.

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla

Segédszerkesztő: Dr. Péter András

Felőlős szerkesztő: Dr. Majorosky Pál

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet, 1933, 3. szám

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