

MAGYAR MŰVÉSZET

UNGARISCHE KUNST • ART HONGROIS • HUNGARIAN ART

MEGJELENIK HAVONTA

A MŰVÉSZETI MUZEUMOK BARÁTAI EGYESÜLETÉNEK HIVATALOS KÖZLÖNTE

Egyre több lesz a csatlakozók, engedélyre 7,50 aranypengő
 A Szépművészeti Múzeumi Körnek tagjai a MAGYAR MŰVÉSZETI MEGJELENÉSÉNEK fizetését fejében kapják.
 A tagoktól, illetve előfizetőktől díjak a feljebbírt kiadványokhoz is kifizetendők.

II. kötet, postakiszorítványon elküldhető: 40.37

Szerkesztésiglye telefonszám: 86-0-90. Kiadóhivatal: BUDAPEST, VII., ERZSÉBET-KÖRUT 7. Telefonszám: 46-2-90

TARTALOM:

<i>Végh Gyula</i> : A Múzeumbarátok kiállítására a régi Múzeumokból	65
<i>Giorgio Castellfranco</i> : <i>Giorgio de Chirico</i>	68
<i>Dr. Bárány Istváné, Oberschall Magda</i> : Gótikus és reneszánsz-stallumok Székes- és Sáros vármegyékben	75
In memoriam	90
Művészeti irodalom	90

INHALT:

<i>Julius von Végh</i> : Ausstellung der Museums- freunde im alten Künstlerhaus	65
<i>Giorgio Castellfranco</i> (Firenze): <i>Giorgio de</i> <i>Chirico</i>	68
<i>Dr. Magdolena Bárány</i> : Götische und Re- naissance-Chorgestühle in den Comitaten Székes und Sáros	75
In Memoriam	90
Kunstliteratur	90

ILLUSTRATIONEN:

Brüsseler Wandteppich vom Beginn des XVI. Jahrhunderts. Kunstgewerbemuse- um in Budapest. Leihgabe des Vereins der Museumsfreunde	66
<i>Giorgio de Chirico</i> : Selbstbildnis	68
<i>Giorgio de Chirico</i> : Sich läumende Pferde	69
<i>Giorgio de Chirico</i> : Pferde	69
<i>Giorgio de Chirico</i> : Stilleben	71
<i>Giorgio de Chirico</i> : Stilleben	73
<i>Giorgio de Chirico</i> : Nach dem Bade	73
<i>Giorgio de Chirico</i> : Erinnerung an Italien. 1914	74
Chorgestühl aus Bártfa, 1483. National- museum in Budapest	76
Die Wappen des Königs Matthias und der Königin Beatrix aus obigen Chorgestühl Abteilungen aus dem Chorgestühl der Ja- kobskirche in Löse. Ende d. XV. Jahrh. Chorgestühl aus der Jakobskirche in Löse. 1494	80
Chorgestühl aus Szepesdaráoz. Ende d. XV. Jahrh.	81
Abteilungen aus dem Eckerchorgestühl in Bártfa. Aegidiuskirche, 1492	81
Detailaufnahme vom Chorgestühl aus der Kirche in Gólniczhányá. Anfang des XV. Jahrh. Ungarisches Nationalmuseum ..	82
Geschlitzte Details vom Chorgestühl in Leibitz 1511	84
Chorgestühl in Késmárk, 1518	85
Chorgestühl in Eperjes. St. Nikolaskirche. Ende des XVIII. Jahrhunderts	88
Chorgestühl Meister Simens, 1468. Késmárk Chorgestühl aus Mالدور. Um 1500. Museum in Kassa	87

TABLE DES MATIÈRES:

<i>Jules de Végh</i> : L'exposition de la Société des Amis des Musées d'Art à l'ancien Palais des Beaux-Arts	65
<i>Giorgio Castellfranco</i> : <i>Giorgio de Chirico</i> ..	68
<i>Mme Etienne de Bárány</i> : Les stalles go- thiques et renaissances des comitats Szep- es et Sáros	75
In memoriam	90
Littérature	90

TABLE DES GRAVURES:

Tapisserie de Bruxelles début du XVI ^e s. Musée des Arts-Décoratifs de Budapest. Prêt de la Société des Amis des Musées d'Arts	66
<i>Giorgio de Chirico</i> : Portrait de l'artiste ..	68
<i>Giorgio de Chirico</i> : Chevaux combattant ..	69
<i>Giorgio de Chirico</i> : Chevaux	69
<i>Giorgio de Chirico</i> : Nature morte	71
<i>Giorgio de Chirico</i> : Nature morte	73
<i>Giorgio de Chirico</i> : Après le bain	73
<i>Giorgio de Chirico</i> : Souvenir de l'Italie. 1914	74
Stalles de Bártfa, 1483. Musée National de Budapest	76
Les armes du roi Matthias Corvin et de la reine Beatrix du même stalle	77
Détail des stalles à l'église St. Jacques de Löse. Fin du XV ^e siècle	79
Stalles à l'église St. Jacques de Löse, 1494 ..	80
Stalles à l'église de Szepesdaráoz. Fin du XV ^e siècle	81
Détail des stalles à l'église St. Aegide de Bártfa, 1492	81
Détails des stalles provenant de l'église de Gólniczhányá. Début du XVI ^e siècle. Musée National de Budapest	82
Détails sculptés des stalles de Leibitz, 1511 ..	84
Stalles de Késmárk, 1518	85
Stalles à l'église St. Nicolas de Eperjes. Fin du XVIII ^e siècle	88
Stalles de Késmárk, 1468. Par Maître Symon	87
Stalles, provenant de l'église de Mالدور. Vers 1500. Musée de Kassa	87

CONTENTS :

<i>Julius von Végh</i> : The exhibition of the Friends of the Hungarian Museums of Arts	65	<i>Giorgio de Chirico</i> : Portrait of the artists by himself	68
<i>Giorgio Castellfranco</i> : <i>Giorgio de Chirico</i> ..	68	<i>Giorgio de Chirico</i> : <i>Tardivi rimproveri</i>	69
<i>Mrs. Stephen Bárány</i> : Gothic and Renaissance stalls from Upper-Hungary	75	<i>Giorgio de Chirico</i> : Horses	69
Neurology	90	<i>Giorgio de Chirico</i> : Still-lives	71
Book Reviews	90	<i>Giorgio de Chirico</i> : Still-life	73
		<i>Giorgio de Chirico</i> : After the Bath	73
		<i>Giorgio de Chirico</i> : A reminiscence of Italy, 1914	74
		Stalls from Upper-Hungary 76, 77, 79-82, 84, 85, 87,	88
		<i>Prof. Sigismund Kisfaludi-Strobl</i> : Bust of Capt. Victor Alexander Casalet M. P. Title-page.	

ILLUSTRATIONS :

The Virgin praying. Flemish tapestry. About 1520. Museum of Applied Arts in Budapest	66
--	----

MÚZEUMBARÁTOK KIÁLLÍTÁSA A RÉGI MŰCSARNOKBAN

Leikes műpártolók és gyűjtők kezdeményezésére 1913. március 4-én megalakult a „Múzeumbarátok Egyesülete” azzal a céllal, hogy a Magyar Nemzeti, a Szépművészeti és az Iparművészeti Múzeumok gyűjteményeit elsősorban műtárgyakkal gyarapítsa. Az egyesület, mely I. Ferenc József király védnöksége alatt állott és első elnökéül gróf Andrássy Gyulát választotta meg, már a háború előtt való „boldog” időkben is fontos hivatást töltött be azzal, hogy a közgyűjtemények — akkor még aránylag bőséges állami dotációját, a külföld mintájára, társadalmi úton kiegészítette, illetőleg sokszorosan növelte. Ez úton lehetővé vált olyan értékes gyűjteménytárgyak megszerzése, melyek társadalmi támogatás nélkül a múzeumok számára megszerzhetők nem lettek volna. Jellemző a ma már megszerűnk látszó akkori gazdasági viszonyokra, hogy a Múzeumbarátok Egyesülete megalakulásakor huszonkilenc alapítótagot toborzott, akik egyenkint 10.000 aranykoronával járultak az egyesület alapítókéjéhez, míg az évi 200 koronát fizető rendes tagok száma megküzeltette a százat.

Sajnos, az egyesület számottevő vagyonát, melyet hazafias szempontoktól vezettetve, hadikölcsönökben helyeztet el, értékét veszítette. A háborút követő gazdasági válság következtében az egyesület tagjainak száma is egyre fogyott és ezen a tagsági díj leszállítása sem segített, holott éppen az állami javadalmazás megszorítása és a vásárlásra alkalmas konjunktúrák idején kétszeresen szükség lett volna az Egyesület fokozott támogatására.

1926-ban a Magyar Nemzeti Múzeum különválva a testvérintézetektől, megalakította a Magyar Nemzeti Múzeum Barátainak Egyesületét, mely azóta — más alapon — hathatósan segíyezi legrégűbb közgyűjteményűnk. Megszűnűn a Múzeumbarátok régi egyesületének eredeti szervezete, szükségessé vált a Szépművészeti Múzeum és az Iparművészeti

Múzeum támogatását szolgáló egyesület újjáalakítása. A régi egyesület tehát feloszlott és helyébe lépett az 1928. június 20-án megalakult „Művészeti Múzeumok Barátainak Egyesülete”, azzal a céllal, hogy a Szépművészeti Múzeum és az Iparművészeti Múzeum gyűjteményeit, úgyszintén a két múzeum fiókintézeteit, az Új Magyar Képtár, a Hopp Ferenc Keletázsiai Múzeumot és az Orsz. Ráth György-Múzeumot a művészet kiváló alkotásaival gyarapítsa. Ezenfelűl az új egyesület művészeti előadásokat, kiállításokat és egyéb akciókat szervez; tagjait a két múzeum különböző kedvezményekben is részesíti. Az Egyesület első elnöke néhai gróf Esterházy Pál volt, jelenlegi elnöke Ugron Gábor.

A két művészeti múzeum most az Andrássy-úti régi Műcsarnokban kiállítást rendezett azokból a műtárgyakkól, melyeket úgy a régi, mint a jelenleg működő egyesülettől örökléttől kapott. A renaissance-díszű kistermet egészen megtöltik a nagyon különféle, de kivétel nélkül műbesszel bíró, műzeális értékű képek és iparművészeti alkotások, tanúságot téve a Múzeumbarátoknak közgyűjteményeink gyarapítása körül szerzett nagy érdemeiről.

Mint legelső adományt és mint legértékesebbet első helyen kell említenűnk a gyermek Jézus imádását ábrázoló, 1520. körül készűlt brüsszeli falkárpítot, mely a győri székesegyház tulajdonából került I. Ferenc József birtokába. A király a Múzeumbarátok kezdeményezésére vásárolta meg a külföld érdeklődését is nagymértékben felkeltett nagyértékű falkárpítot és az Egyesületnek ajándékozta azt, mely az Iparművészeti Múzeumban helyezte el örökléttékképpen.

A Szépművészeti Múzeumnak juttatott szerzemények közül első helyen áll Szinyei Merse Pál „Lila arckép” című olajfestménye (1917), de nem kevésbé fontos gyarapodást jelent a képtár számára ugyanezen mester ne-jének képmása (1932), Mányoki Adám ün-



A gyermek Jézus imáddását ábrázoló brüsszeli falképfő. 1520 körül. Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban. A Múzeumbarátok Egyesületének örök letéte

arcképe (1932) és egy női arcképe (1929), Benczur Gyula nővéreinek, Etelkának, mesteri arcképe (1929), Ferenczy Károly „Hegyi beszéd” című festménye (1932), egy XV. századbeli felsőmagyarországi festőnek Jézus születését ábrázoló képe (1931), továbbá Dorfmeister (1931), Joh. Martin Stock (1931) és Györgyi (Giergl) Alajos (1933) festményei.

Az Iparművészeti Múzeum az előbb említett falkárpiton kívül még a következő műtárgyak megszerzését köszönheti a Múzeumbarátok Egyesületének: egy díszboglár, Hann Sebestyénnek, a kiváló brassói ötvösmesternek munkája; két zománczott öv a XVIII. századból, szintén erdélyi munka (vétettek 1918, 1920 és 1921-ben); egy 1723. évszámmal datált, Erdélyben készült s mint ilyen, rendkívül ritka csomózott szőnyeg (1920); egy hatoszlopos kisázsiai imaszőnyeg, Glüek Frigyes hagyatékából (1931); két fedeles hollói tál, kakas és tyúk alakjában (1929); egy

faragott és festett szepesi kelengyeláda (1929); az Inczédi-címerrel díszített erdélyi ezüstkancsó a XVIII. századból (1931); egy brassói aranyozott kupa, XVIII. század (1931); ajtókopogtató a kolozsvári Szt. Mihály székesegyház 1534-ben készült sekrestyeajtajáról (1931) és végül egy rendkívül szép kivitelű, kifogástalan fentartású és ritka porcelláncsoport, Bustelli nymphenburgi mester mintája (1933).

A különféleségükben is egységes — mert magas művészi szinten álló kis gyűjtemény mindennél szembeötlőbben példázza, hogy a régi és az új, a grand art és az iparművészet nem áll ellentétben egymással, sőt kiegészíti egymást. Két művészeti múzeumunk párhuzamos utakon halad az esztetikai kultúra művelésében. Vajha a Múzeumbarátok kiállítása hozzájárulna ahhoz, hogy művészetpártoló közönségünk szélesebb rétegei újból felkarolják múzeumaink áldozatkész támogatását.¹

VEGH GYULA

¹ A kiállításon bemutatott műtárgyakat, szinte teljességükben reprodukáltuk folyóiratunk különböző számaiban.



Giorgio de Chirico : Onarekép, 1923

GIORGIO DE CHIRICO

Giorgio de Chirico Voloban (Görögország) született 1888-ban olasz szülőktől. A lakóhelyekkel szemben való fél idegenség, mint ismeretes, nagyon alkalmas arra, hogy az ember tisztábban fogadhasson be költői benyomásokat és lehetőséget nyújt arra, hogy azokkal távoli és pathetikus történeti emlékek keveredjenek. A görög városokban, amelyek a múlt század végén kicsinyek és zsúfoltak voltak, az antik Hellas szelleme éledt fel a fiatal de Chirico számára. Városképeiben megtaláljuk a térvizonylatoknak olyan rendszerét, amely abban az időben alakulhatott ki szellemében: „De sa fenêtre il pouvait voir de dos la statue de son père qui s'érigait sur un socle bas, au milieu de la place... Les maisons qui entouraient cette place étaient plutôt basses de sorte que l'on pouvait aisément apercevoir les collines parsemées de villas et de terrasses soutenant de beaux jardins...”¹

A pogány mitoszok alakjai szinte családian népesítik be számára a környező vidéket: „Hebdomeros ne pouvait être de l'avis de ces sceptiques qui trouvaient que tout cela étaient des fables et que les centaures n'avai-

ent jamais existé... Comme pour prouver contraire ils étaient tous à la porte qui piaffaient et chassaient à grands coups de queue les mouches qui s'obstinaient sur leur flancs parcourus de frissons. Parfois un centaure adulte se détachait du groupe et s'en allait au petit trot par les sentiers qui descendaient jusqu'au fleuve; là il s'arrêtait à causer avec les blanchisseuses qui, à genoux sur la rive battaient leur linge.”²

Csak Görögország mitikus képe tükröződik-e a Hebdomeros e két víziójában, vagy amint hiszen, olaszországi emlékek és első műveltségének a visszfénye? Ma talán ő maga sem tudná rekonstruálni fantasztikus kialakulásának különbözőző fázisait, annyira egyenes volt az, és minden láncszeme olyan szilárdan kapcsolódik a másikba. Bizonyos, hogy mikor 1906-ban, majd egy hároméves müncheni tartózkodás után 1910-ben visszatért Itáliába, nem az egyes építészeti részletek stílusa vagy kivitele ragadja meg, hanem egy egységes vízió, amelyet metafizikusnak nevez: „Je me trouve sur une place d'une grande beauté metaphisique; c'est la piazza Cavour à Florence peut-être; ou peut-

¹ G. de Chirico: Hebdomeros, Paris, 1930.

² U. ott.



ORSZ. M. KÖR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

De Chirico: Megvadult lovak. 1927



De Chirico: Lovak

être aussi une de ces très belles places de Turin... on voit d'un côté des portiques surmontés par des appartements aux volets clos, des balcons solennels. A l'horizon on voit des collines avec des villas; sur la place le ciel est très clair, lavé par l'orage, mais cependant on sent que le soleil décline, car les ombres des maisons et des très rares passants sont très longues sur la place..."

Igy az impresszionizmus minden festői problematikája közömbös marad a számára. Nem az volt a művészi kérdés számára, hogy le tudja rögzíteni az egyéniségén átszűrűt futó szenzációkat, hanem a legnagyobb egyszerűséggel és alaposzággal akarta vissza adni azokat a képzeteket, amelyek eredetileg megszámlálhatatlan szállal kapcsolódtak az érzéket valósághoz, de lélekben önálló és különböző értelme és ritmus nyertek. Művészileg csak Böcklin ismeretének volt számára tagadhatatlan fontossága; benne találja meg első támaszát, ő az első mestere a fantasztikus jelenetességhez, az egységes technikában, amelyből hiányzik az impresszionizmus szüntelen vibrálása, a széles és nyitott kompozíciós módban. Tőle vette át a megemberesített és modern szellemmel átélt történelemelőtti pogányság mitikus formáit, a természet heroikus szemléletét, amellyel mélyen együttérez. Első fenmaradt képei — változatok böcklini témák felett, — komoly festmények, amelyek figyelemreméltó eszközökkel készültek és a fények és formák mozgalmasságában egyénit mutatnak. Jelentékeny fejlődése azonban 1910-ben kezdődik, 1910-től 1918-ig tart első művészi periódusa, a metafizikus festészet korszaka.

Szemlélete Schopenhauerben találta meg a filozófiai megalapozást, az ő gondolkozásának alapján alkotta meg a maga pontos esztetikáját. Schopenhauer világosan kifejtette, hogy az idő, a tér és a kausalitás törvényei, amelyek az általános emberi megismerés és logika alapszik, nem örök igazságok, hanem tiszta értelmi formák, eszközök, amelyekkel az intellektus gyűjti az egyéni akarat jelenségeit, de amelyek nem elégségesek a dolog abszolút lényegének megismeréséhez, csupán felületes erők s csak a dolgok felületéig, de nem azok mélyére érnek le. „Il faut que la pensée se détache tellement de tout ce qu'on appelle la logique et le sens, qu'elle s'éloigne tellement de toutes les entraves humaines, que les choses lui apparaissent sous un aspect nouveau comme illuminées par une constellation apparue pour la première fois”.

A művészet akkor születik, amikor az élet logikus ritmusa, megszokott logikája, a kausalitás értelmi mechanizmusa megáll.

Schopenhauer alapvető filozófiai koncepcióján kívül Weininger gondolkodásának egyes felvillanásai hatottak De Chirico-ra:

szimbolikus és egyetemes új metafizikai gondolkodása, amely kiterjed az egész világ-egyetemre és megvilágítja a dolog mély értelmét, sőt kimondja azok valódi értelmét. De Chirico jogosan nevezi metafizikusnak ezt a festészeti stílust.

A művészetet szembeállította a dolgok logikai, oksági és anyagi rendjével, magasabbrendű szemléletnek tekintette a filozófiai intuíciónál értelmében. A felesleges esztétizálás lavinái között De Chirico volt az egyetlen, aki e század elején fellállította ezt az alapvető elvet. Természetesen nem az európai művészet összehasonlító vizsgálatából kiindulva fogalmazta meg, hanem festői vízióiban. (Egy őszi délután talánya, 1910; Reggeli meditáció; Erkezés; Olaszországi emlékek; Olaszországi út, 1914; A visszatérő; Nyári vágyódás; A nagy metafizikus; A nyugtalanító művészek, 1918.)

Az elsőkhöz, egészen 1914-ig, más följegyzést nem lehet hozzáfűzni, mint az idézett leíró részleteket. Egyszerű képek, egységes technikában megfestve, elnagyolások nélkül, megfontolt és kiértékel kompozíciók. A megvilágítás tiszta, a színek erőteljesek; minden tárgyat megjelenésének legmagasabb és legvilágosabb erejében érzékelünk, elszigetelve a maga megvilágításában, mégis véglegesen leláncolva a megjelenítés összességébe és magas ég alatt, mely szilárdan, majdnem félelmetesen ereszkedik le a horizontra, térépzetek, terek, melyek már tartós és megdönthetetlen térfogatokban és felületekben rendeződtek. Tökéletes állandóság érzete, de egyuttal mély nyugtalanság érzése is: mintha a megakasztott életfolyamat beláthatatlanul egyszerre újra megindulhatna.

Schopenhauer mondja: „Megjelenítő képességünk álmunkban igen sokszorosan felülmúlja képzelőtehetségünket; ekkor minden szemléltető tárgy egy igazságot, teljességet, egy logikus egyetemeséget áraszt magából, amelyik a leglényegesebb tulajdonságára, a valóságra is kiterjed. Az álmom valami egészen idegen kívülálló dolog, amely ránk erőszakolja magát, a külvilág módjára, a mi részvételünk és beleegyezésünk nélkül, szinte akaratunk ellenére... Az álmok teljesen tárgyilagos jellege abban is mutatkozik, hogy általában várakozásunk ellenére folyik le, gyakran akaratunkkal homlokegyenest ellenkezően és igen sokszor meglepetést vált ki belőlünk”.

Ez a meglepetés-érzet az alapvető lélektani mozzanata a metafizikus festészetnek, fokmérője annak, hogy megszakadt az oksági viszonyok sorozata, hogy az ember pusztán a megjelenés erejére van bízva. De Chirico azonban ezt nem saját invenciójának, hanem egy meglévő szellemi valószínűségnek tekintette, amelyben, különböző mértékben ugyan, régi és modern mesterek is részesültek. És ime



De Chirico : Caendéletek 1922, 1924

mit ír Raffael-ről: „Raffael eljut a metafizikus kifejezéshez azon jelenet bensőségességén keresztül, ahol az alakok azt a megelégedést, azt a majdnem nyugtalanságot keltik fel bennünk, amit akkor érzünk, amikor egy lakatlanok vélt szobájában hirtelen belépve, embereket találunk... Nekem úgy tűnik, hogy ez a megelégedettség, ez a nyugtalanító megdöbbenés-érzés, amelyet néhány zseniális műalkotás vált ki, az élet, vagyis inkább az egyetemes élet logikus ritmusának számunkra pillanatnyi megakasztásával magyarázható. Visszatérve az imént említett példákra, az üresnek hitt szoba esetére, amelyben személyek tartózkodnak, a metafizikus és különös beállítottságú színezet, melyet az alakok abban a pillanatban nyerne, midőn őket megpillantjuk, úgy vélem, abban leli magyarázatát, hogy érzékszerveink és egész gondolkodási képességünk, a megelégedés megvárakoztatásának hirtelen hatása alatt elvesztik az emberi logika fonálát, amelyhez gyermekkorunk óta hozzászoktunk, vagy hogy más szóval éljek, elfelejtik a folytonosságot, elvesztik a multtal való kapcsolatot, az élet körülöttük megáll és a mindenség élet-ütemének ebben a zökkenőjében az alakok, amelyeket látunk, anélkül, hogy anyagi külsejük megváltozott volna, rémképeknek tűnnek fel szemünk előtt”.

Miután megvilágítottuk a metafizikus festészet alapgondolatát, megtettük a legnagyobb lépést De Chirico művészetének megértéséhez. Egész fejlődése, legalábbis 1922-ig, ezen lírai és gondolati alap működésének az eredménye. 1913 körül észrevehetően megváltoztatja palettájának színeit; az első alkotások aranyos-kék atmoszférája helyébe erőteljesebb, melegebb színek lépnek, vagy színhatású tónusok egymás mellé rakása, melyben a távlat és térkeresés valósul meg; a szín teljesen fantasztiákra, kifejező erejére és ritmusára bízva az ábrázolás művészi hatását. Majd az ábrázolás fokozatosan bonyolódik, egyre szokatlanabbá válván: a talaj egységessé lesz és taglalódik deszkapalló módjára, hogy nagyobb mélységet és szilárdságot adjon az előtérnek; megjelennek az első kísértészerű alapképzetek, melyeknek felső része emberi formákat mutat meg, de deréktől lefelé már tuskószzerű tömegek, hogy aztán nemcsak ábrázolható bábukká változzanak, (Le Devin, 1915) azokká a talányszerű lényekké, amelyeket ő, mint emberi alakokat megfelelő állásba helyez, hogy e révén kifejezzék fantasztiák meséinek határozott és távoli benyomásait, a gondolatokkal terhelt bágyságot, az értelmi nyugtalanságot, a kimondhatatlan elernyedtséget. A tér kompozíciója bővül; az ábrázolás határai új nézetekre nyílnak, mint azokban a látnoki álmokban, mikor az alvó felfogja azt, ami szobájának falain túl van;

az emberi törvényszerűség azonban nem hagyja el soha, még legkülönösebb látomásaiban sem; a dekoratívizmus és az absztrakciózus között félfúton megállóit kubizmussal szembehelyezi ezeket az ő sajátos lelki felindulásait, egy újszerű formában. „Egyedül, szegényes és zord műtermemben, kezdem észrevenni egy tökéletesebb, mélyebb és komplikáltabb, hogy egy szóval kifejezzem, metafizikusabb művészet első fantomjait (megfokoztatva azonban elzár az, hogy egy francia kritikus epegőrcsöket kap...). Az óriás, színezett badogkeztű, borzalmasan aranyozott újjakkal, himbálódzva az ajtó fölött, a városi délutánok szomorú szellőjében, a járda kölapjai felé fordult mutatóujjal, számomra új melankólia titkos jeleit mutatta...”

Azt hiszem, hogy a kubizmustól ő is kapott valamit, legalábbis ösztönzést kolorisztikus kompozíciójához, ami éppen 1913 táján lesz szabadabb, változatosabb, szertelebb.

1918-ban, midőn metafizikáját párizsi barátainak első szűk körén túl is ismerik és csodálják, merészen elhagyja ezt a fantasztiikus repertóriumot, és egy számára majdnem teljesen új világ keresésére indul: az emberi alak és az első természet felé. Ha még 1919-ben fest is néhány szép arcképet és csendéletet utolsó metafizikus képeinek kolorisztikus irányában, 1920–21-ben művészi produkciója meglassul, egy új kolorizmus lehetőségeit sejtí meg, amely világosabb, derültebb és jobban megfelel egy nyugodtabb megjelenésű lelkiállapotnak. Ime, hogy ír ezekben az években az olasz Quattrocento festészetéről: „Ebben a században az égers közepkoron keresztül elvégzett mozdulatlan tisztaságában és gyémántos áttetszésében, megőrizve ugyan magában némi feszültséget, mint egy napsütötte, mosolygó vidék derűs kikötőjébe befutott hajó, mely ködös tengeren hanykolódott és a szelekkel küzdött. A Quattrocento szolgálnék nekünk ezzel az élménnyel, — a legszebbel, amit művészetünk történetén belül élvezhetünk — világos és biztos festészetel, amelyben alak és tárgyak mintegy megmosva, megtisztítva tűnnek elő, saját benső fényükben tündökölve. Metafizikus szépség-jelenség, amiben van valami tavaszi, de őszies is ugyanabban az időben.”

De hogy ebbe a barátságos és szelíd légkörbe helyezhesse a dolgok képeit, szükséges volt mindenek előtt ezeknek a formáit pont-ról-pontra megtalálni. Mint mindig, gondolata művészetének követelményein formálódik; hirdeti a visszatérést a mesterségeshez, és megírja a pro technica oratio-t. Hozzáfog szívvel-lélekkel a rajz és a klasszikus festés



De Chirico: Csendélet



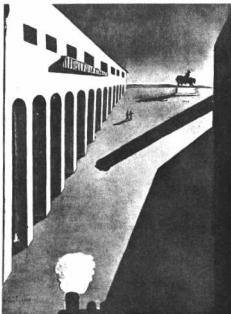
ORSZ. M. KÖL.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

De Chirico: Fürdés után. 1932

problémáinak megoldásához. A rajz könnyebb számára; a festésben fáradságos éveket tölt el, míg végül kedvét találja egy nem igen használatos technikában, a tojástemperában, amelyik hajlékonyan és fényesen simul művészi szándékaihoz és szép marad annak ellenére is, hogy néha túlságosan vastagon rakja fel. Már 1922-ből való Arianna c. római tájképén, álmainak szelíd szimbólumán, elkóborolhat a hatalmas, zölddel koronázott római sziklák között az alkony enyhe fényében, majd a következő három év alatt egyre növekvő könnyedséggel táruznak fel a magas égbolton szeliden úszó és lágyan gomolygó felhők, romok villannak a nap haladó fényében, gyümölcsök szívják magukba az esti utolsó fénysugarakat, halak ragyognak a tenger színompájában. Számos önarcképet fest, amelyekben kétségtelenül erőt tud kifejezni. De hamarosan más lehetőségek merülnek fel előtte, múltjából, a városok és az emberi elképzelések modern és nyugtalan világából. Ismét egy lírai szín-érzet az, ami foglalkoztatja. Párizst így írja le: "... Az az érzésünk, mintha egy ördögös skatulyába lennénk bezárva... A háttér színe a köd komor szürkéje, ami egybefogja az eget a

földdel, az emberek hasonlóan szürke építményeivel, amelyek kíváncsian és vendégszeretően, ünnepélyesen és meglepően merednek mindenütt az ég felé, mint hatalmas kulisszák, ahonnan mulatságos embercsoportok és járművek bujnak elő; különös tarka tömegek... Azoknak a képeknek a furcsa lírája jut eszembe, amiket egy moziban láttam, a metafizika csodálatos filmjének, a Tizprancsolatlak az előadásakor. A színmagikus ereje annál inkább feltehető volt, mivel a hosszú szürkés és barnás jelenetek után következett. Így vagyunk Párizssal is. Minden reklámmal kirakott falfelület egy metafizikai meglepetés..." Ujabbán a kubista festészet, színátértékelésével, erős tónusok ellentétével, semleges tónusokkal szemben, a kidolgozás szándékos egyenlőtlenségével, (rajz, festés, ecsetvonások és árnyékolás egymáshoz közelebb hozásával), hatott rá. De ő ezeket az eszközöket más értelemben veszi át, felhasználja őket, hogy fantazmáinak megjelentető erejét intenzívebbé tegye; hogy maguk a képzetek mentesebbé váljanak minden sallangtól és így megközelíthetőbbé, és lenyűgözőbbé is. Nem fordul már az álom lélektani technikájához, hogy elismertesse képzeit, ezeket már teljesen igazoltnak érzi, mint egy hosszú mítikus elbeszélésnek egyes mozzanatait: bitangoló lovak a tengerparton, vagy egy ókori arénában, dombok és antik töredékek köröskörül... „Szerenádok ifjúsága a holdfényben oly fehérnek tűnő sírmezők között..." Vagy kopár szobájában hatalmas fák, tengerhullámok, vén hegyek antik romokkal jelennek meg, amelyeknek ívei között mély és örökös vizek folydogálnak; a tékozló fiú, amint ruhátlanul visszatér ősz apjához, ki a fájdalom mozdulatlanságában mindörökké el van temetkezve; mosolygó dombok és lankák, immár otthonos öltöztető bábuk öregkarosszékekben. Az éveken keresztül megnövekedett művészi készsége, a főlhalmozódott látási emlékeknek egész öröksége nyilatkozik itt a maguk teljében, ahogyan ő fehér és fekete színekből kihámozza tékozló fiának csüggedt, de nem fájdalmas praxitelesi fejét, amint nyomon követi egy könnyű hullám megtörését a szoba padlóján és forogtagyukban egy fenyőcsoport képét rezegteti meg az alacsony tető alatt, vagy a hazatérő ló ernyedségét, két megbokrosodott ló esztelen rüg-kapálását. Világos, tiszta színei, amelyek már szinte nem is kívánják a fényt, annyira magukban hordják azt, egy nagy primitív hatalmasságának erejével hatnak.

1929-ben De Chirico megírta a Hebdomeros-t...



De Chirico: Itáliai emlék. 1914

GIORGIO CASTELFRANCO
(Firenze)

GOTIKUS ÉS RENAISSANCE STALLUMOK SZEPEZS ÉS SÁROS MEGYÉKBE

I.

A magyar templomi bútor korai emlékei kivétel nélkül elpusztultak. Hiszen alig van Magyarországon egy-két román vagy gotikus templom, amely az eredeti formájában maradt fenn mindmáig, milyen viszontagságoknak lehetett kitéve a templomi bútor leglényegesebb darabja, a fából készült stallum-sor? A legkorábbi emlékek csupán a XV. század második feléből származnak és a külföldi emlékekhez viszonyítva, egy aránylag késői kort képviselnek. Tanulmányunk tárgya egynehány stallum ismertetése, amelyek Szepes és Sáros megyékből származnak a magyar késői gotika és renaissance idzejéből, kb. 1460—1600 közötti időkből. Az említett két megye talán a leggazdagabb korai templomi bútorokban, mint ahogy általában a gotikus-és renaissance-korból származó emlékek majdnem kivétel nélkül a Felvidéken és Erdélyben találhatók.

A stallum a szentély két oldalán helyezkedik el, a templom belső architektúrájának lényeges alkotó eleme. Eleinte kizárólag kanonokok használták, a későbbi középkor szokásai azonban megteremtették a városi tanácsnokok, a céhek és a kegyurak templomi padjait, a kanonoki stallum mintájára. Rudolf Busch¹ a német stallumokkal foglalkozó munkájában a stallum eredetét a római bazilika tribunájában látja a középen helyet foglaló praetori székekkel és a kétoldalt sorakozó esküdték székeivel. Ennek felel meg az ókeresztény bazilikánál a püspöki katedra és az oldalsó kanonoki székek. Természetesen e korban még köpadokoról van szó és csak a kora középkortól kezdve lesz általános a fából faragott stallumok divatja. A stallum felépítése, beosztása századokon át ugyanaz marad, csak a díszítés megváltozásokon keresztül. Lényeges konstruktív elemei: az egymástól alacsony kartámlával elválasztott ülések, felcsapható lapjaik alatt a misericordiákkal, a magas háttámla az ú. n. dorsálé, a rendszeren hatalmas párkánnyal ellátott, hajlott baldachin, az üléseket oldalt teljes masszában lezáró halántékfal s végül az ülések előtt helyet foglaló térdeplő. Ez a stallum fölépítésének általános sémája Európa összes országaiban, Magyarországon is.

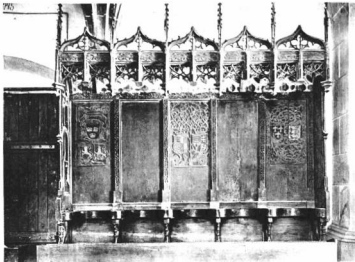
¹ Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten. Leipzig, 1928.

A felvidéki gotikus stallumok majdnem kizárólag egy állandóan visszatérő, igen jellemző típust mutatnak. Ennek a típusnak egyik legépebben fentmaradt repraesentánsa a bártfai Szt. Egyed-templomból származó ma a Magyar Nemzeti Múzeumban lévő, ú. n. *Mátyás-stallum*. Ez az emlékünknél már a régebbi kutatók előtt is ismeretes volt: Divald Kornél², Myskovszky Viktor³ és Eber László⁴ is beszámolnak róla. Két részből áll, az egyik hat-, a másik ötüléses; a hullámzó profilú kartámlákat kis gotikus oszlopok tartják. A magas háttámla tagolása keskeny lisenáserű keretelő léccel történik, amelyeken mélyített alapú, lapos reliefben (relief en creux) a merőleges ágra csavarodó, gotikus levélindát látjuk, ami a szepes-és sárosmegyei stallumok kedvence díszítő motívuma. Emlékünk főérdekessége a háttámlára alkalmazott címeres dísz, amelyen a festés nyomai még jól felismerhetők. A hátüléses stallumon 2, az ötülésesen 3 ilyen, szintén mélyített alapú, lapos reliefben ábrázolt címercsoport látható, gotikus ágas-bogas faragványok és fantasztikus állatok által alkotott keretben. Ránk nézve a legfontosabb a középen helyet foglaló koronás kettős címer, melyről a stallum nevét kapta: Mátyás király és Beatrix királyné címerei, Mátyás címerén szív-pajzsban a gyűrűs hollóval, körülötte a kettős kereszt, a 4 pólya, a cseh oroszlán és a dalmát koronás oroszlánfejekkel. A többi címeres táblákon a következő címercsoportok szerepelnek: cyprusnavarrai-arragóniai-szicíliai, a magyar-spannyol-angol, a svéd-norvég-cseh és a franciádán címerek, mindenütt egy kis mondatzalagon a megfelelő „rex Angliae, rex Hispaniae, rex Hungariae” stb. felirással. A háttámla hajlott baldachinban folytatódik, a hajlásban patronfestésű halhólyagos díszel. A vízszintes párkányon ugyanazt az ágracsavarodó leveles díszet látjuk, mint a háttámlákat tagoló keskeny kereteken. Előtte az egyes üléseknek megfelelő számhártíves gotikus ívhajlások, teljesen a korabeli építészeti formák mintájára készült, áttört, halhólyagos díszel és magas fialékkal. Igen érdekes az egyik meg-

² Magyar Iparművészet, 1903.

³ Magyarország régészeti emlékei IV. 1879. Bártfa középkori műemlékei.

⁴ Ráth: Iparművészet könyve II.



A bárfai Mátyás-stallum. 1483. Magyar Nemzeti Múzeum

maradt keskeny halántékfal, melynek felső részén virtuóz technikával faragott, egymást át- és átgjör, plasztikus ágas-indás dísz közepette Bárfai faragott és festett címere látható, a pólyákkal és a két keresztbe fektetett bárdal, felette mondatsszalagon „Anno Domini 1483”, ami a stallum keletkezési idejét pontosan megadja. A sima deszkafal elé helyezett ronde-bosse faragáshoz alul, egy hasonló nagyságú rész csatlakozott a jellemző mélyített alapú, lapos relief-díszítéssel, ennek azonban csak egy kis darabja maradt meg. A halántékfal ilyen kettős kiképzése a Felvidékre nagyon jellemző, amint később számos emléken látni fogjuk.

Ez a padosor a bárfai Szt. Egyed-templom orgonakarzata alatt állott egykor és a városi tanácsnokok számára készült. A hagyomány szerint Bárfai szabad kir. városa Mátyásnak és Beatrice-nak nászajándékul gyönyörű ékszereket küldött, amiket a király később a Szt. Egyed-templomnak ajándékozott egyházi felszerelés céljaira. Ez alkalomból készült volna a stallum s azért szerepel rajta a két királyi címer. Mindez azonban történetileg nem igazolható.

Miután így részletesen megismertünk egy felvidéki gotikus stallumot, lássuk most a többi s keressük bennük az analógiákat és eltéréseket, hogy azután a jellemző magyar

típus körvonalai tisztán bontakozzanak ki előttünk.

A Mátyás-stallumhoz legközelebb áll a löcsei Szt. Jakab-templom 19 üléses stallumsora, mely még ma is az orgonakarzat alatt áll. Az ülések és háttámlák kiképzése, a címeres díszről eltekintve, teljesen hasonló a bárfai stalluméhoz: a tagoló keskeny kereteken ugyanaz a lapos faragású kúszó levélsor, a baldachinhajlásban hasonló patronfestéses, halhólyagos dísz látható. Az egyes háttámlákon a Mátyás-stallum címeres dísz helyén igen jellemző és sokszor visszatérő díszítőmotívumot figyelhetünk meg: mélyített alapú, lapos, relief-faragással egy-egy kis négyzetbe illesztett virágszálat, mely a négyzetes kereten hol szárával, hol szirmaival mindig túlnő. Gránátalmabimbó, bogáncsvirág, és más gotikus virágok szerepelnek itt, sőt látunk egy helyen füles vödörből kinövő ágakat. A második háttámlán egy nagyobb ilyen kép látható, melyen szalmakerítéssel körülvevő almafa ágai között mondatsszalagon 1494. évszám áll. Ezeken a díszítő lapos reliefszen a festés nyomai még jól láthatók, később sok helyen igen barbár módon elrontották őket, amennyiben a közepére egy-egy fogast vertek, amire az urak kalapjaikat akasztották. A löcsei stallum párkánya is vízszintes, a számárhátívek



Mátyás és Beatrix címerei a birtjai Mátyás-stallomról

azonban már hiányzanak, csak a dorsálékat tagoló lisenáknak megfelelően egy-egy magasbameredő fiale maradt meg. A halántékfalak is a szokásos kettős beosztást mutatják: felül áttört mérműves faragás, alul mélyített alapú lapos reliefben sűrű indás és virágos gotikus diszitmény. A stallum térdep-lőjét már a XVII. században megújították: a régi gotikus térdep-lő helyett egyszerű tagolású, feketével festett renaissance-indadisztes térdep-lőt kapott, melynek két keskeny szélén kerubfejes és akantuszleveles faragás között az átalakítás dátuma 1615. évszám látható mindkét oldalon. Ennek a löcsei stallumnak van a legrégibb irodalma: a híres *Hain Gáspár-féle, XVII. század nyolcvanas éveiben készült löcsei krónika kétszer is megemlíti*⁶ és Merklus Vencel 1858-ban le is rajzolja.⁷

Hasonló típust képvisel még két gotikus stallum a löcsei Szt. Jakab-templomban, melyek körülbelül egyidőben, a XV. század vége felé készülhettek. Mindkettő kisebb, háromlécű. Az egyiknél ismét ott szerepelnek a háttámlák négyzögbe illesztett laposfaragású virágjai a jellemző keskeny, kúszóleveles tagolások között. Az egyenes párkányzatot elől, a Mátyás-stallum számarhátíves, fiálés lezárása ismétlődik, csak a halhólyagos, áttört faragás helyén látnunk naturalisztikusabb ágas-bogas indadiszit. A baldachinhajlás patronfestéses mintája itt mélyített alapú, lapos reliefben tartott indás faragással van pótolva. Új motívum csak az egyik háttámlán fedezhető fel, melynek oldalsó része szokatlan módon át van törve és mintegy kis mérműves ablaknak van kialakítva. Az épségben megmaradt halántékfal alsó része jó kvalitású, laposreliefű növényi dísz mutat, az áttört rész faragásai elpusztultak, csak az elülső, határoló, csavaros oszlop maradt fent. A kettős beosztású halántékfal itt még egy felső tömör résszel bővül, melyen a szokásos lapos faragású növényi dísz között a magyar gotikus ornamentika kedvelt madara, a bagoly ül.

A második háromlécű löcsei stallum az előbbihez teljesen hasonló, csak a párkányzat számarhátíves kialakítása helyén látnunk egyenes, felső lezárású, keskeny, hengeres, áttört frizzel. Az egyik háttámlán, a négyzögös kereten túlnövő virágszál alatt pajzsban Löcse címere a kettős kereszt, egy másikon pedig ugyancsak pajzsban, faragott mester- vagy családjegy s mellette kis virág láthatók. A halántékfalak az előbbi stalluméhoz hasonlóan, hármas beosztásúak: egy nagyobb és egy kisebb, mélyített alapú, lapos relief-faragású tábla között foglal helyet az

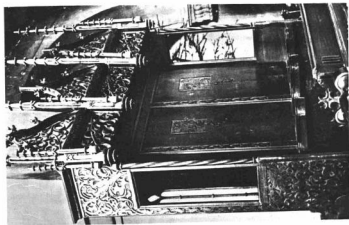
áttöréses, ágas dísz. Az egyik halántékfalon alul a szokásos növényi faragás helyét egybecsavarodó mondatzalag foglalja el, melyen gotikus minuskulák és latin majuskulákkal keverve nézhető olvasható német mondat áll, mely kb. így hangzik: Gott dem von Herzen dich bitt ich.

A szépeardóci r. k. templom a nemrégén fölfedezett középkori freskóiról híres. Minket a szentélyben, a freskók alatt helyetfoglaló kétrészes, 5—5 üléses gotikus stallum érdekelt közelebbről. Megint a jellemző magyar típus figyelhető meg: alacsony kartámlák, magas, sima háttámlák a laposan faragott tagoló keretezésekkel, kettős beosztású, részben áttört mérműves, részben tömör, lapos faragásos halántékfalak. A baldachinhajlásban belül patronfestésű halhólyagos dísz van igen élénk, fekete-rózsaszín és zöld színek nyomaival. Új és igen szerencsés motívum a háttámlák és halántékfalak relief-faragásának fekete alapszíne, mely a világosabb fából faragott rajzot nagyszerűen érvényre juttatja. A baldachint koronázó párkány is aránylag épségben maradt fent; ezen is felfedezhetünk az eddigiekhez képest valami újat: a halhólyagos, áttört és magas fiálékkal tagolt, kettős fríz felett apró fogas pártázat látható, ami a vár-, illetve a harangtornyok építészeti motívumaival mutat rokonságot. A fogas pártázatú párkányzatnak a stallumon való alkalmazása tisztára dekoratív s a Felvidéken elég ritkán, Erdélyben még a XVI. század folyamán is sűrűbben fordul elő. A stallum jó állapotban maradt fent és fő érdekessége a rajta található vésett és feketével kirajzolt két címer. Az egyik az Antonita-rend címere: pajzsban alkalmazott T-alakú Antonius-kereszt, szárairoló lógó 1—1 csengővel, alatta két ágaskodó disznóval. A daróci kolostortemplomot az Antoniták alapították a XIII. században, a tatárjárás után.⁸ Jó földművesek, kiváló gazdák voltak és híresek voltak betegápolási készségről. A csengők és disznók patronusuknak, Remete Szt. Antalnak attribútumai s azoknál a barátoknak állattanyasztás körül kifejtett tevékenységére is utalnak. Az Antonita-címer tanúsága szerint a stallumok a barátok idejében keletkeztek, 1480 körül. A másik stallum szereplő címer eddig megfejtetlen: címerpajzsának felső sávjában csillag, koronából kinövő egyszerű és rózsza sorakoznak. A daróci stallum másik érdekessége, hogy a gotikus térdep-lő is megmaradt. Egészen sima, egyszerű deszkázat, valószínűleg kárpitok voltak rajta átvetve, csak a keskeny oldalfalakon maradt vak, mérműves faragás. A gotikus stallumoknak tehát volt térdep-lőjük, csak ritkán találjuk meg az eredetit, miután ez ment elsősorban a használat által tönkre.

⁶ Szepesmegyei történeti tárvált kiadványa, 1910—13, I. 1538. és 1621. évek feljegyzései.

⁷ Die Stadtpfarrkirche, S. Jacobi Major in der k. Freistadt Leutschau, 1858.

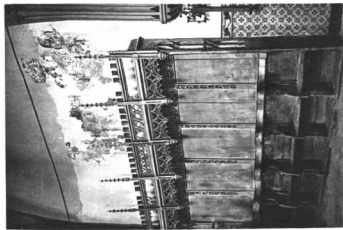
⁸ Középi Elemér: Die Denkmäler der Antoniten in Drauz, 1930.



Stalloművek. XV. sz. vége. Lőcs, Szent Jakab templom.



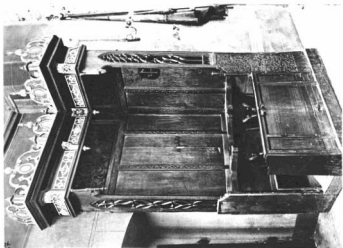
Stallum. 1494. Lőcse, Szent Jakab templom



Sallam, Szepesdaróc, XV. sz. vége



Részlet
a kőrfa-i saroktallamból
ORSZ. M. KÖR.
KÉPZŐMŰVÉSEK
BŐSÖKKE



Saroktallam, 1492. Pálkányi, 1616-17.
Bárta, Szent Egyed-templom



*Részlet a gölncibányai stallamról
XVI. sz. eleje. Magyar Nemzeti Múzeum*

Érdekes átalakuláson ment át az a *bárfai* gotikus stallum, amely még ma is a Szt. Egyed-templom szentélyének két oldalfalá mentén áll. Két, 14 üléses és egy háromüléses sarokstallumból áll ez a széksor. A gotikus rész a már ismertett tipushoz csatlakozik: a kis gotikus oszlopok tartotta kar-támlák, a háttámlákat tagoló keskeny keretek tipikus mintájú, lapos reliefjei, a baldachinhajlás sűrű növényzetű faragása, a halántékfalak áttört mérművei, illetve lapos reliefben tartott indás-virágos díszek, mind már előtünk jól ismert motívumok. A sarokstallum egyik háttámláján foglal helyet az évszámot tartalmazó mondatzalag 1492-es dátummal és alatta ugyanezak lapos faragás-ban, pajzsban mester- vagy családjegy, mellette róza. A hosszú széksor egy részének eredeti térdeplője is fentmaradt, de csupán keskeny oldalfalain látunk széphajzó, vak, mérműves díszet, melyet felkúszó levelekkel élénkített, áttört háromszögű oronzat koronáz. Az egész stallumot gotikus párkányzata elpusztult, helyette a XVII. század elején színes renaissance párkányzattal látták el s ezáltal valami különösen divergensbenyomást gyakorol a szemlélőre. A párkány fekete alapon kék, vörös és fehér színekben pompázik s egy keskenyebb, dekoratív konszolok által megszakított architráv felett ugrik elő. Két-két S-alakú voluta által alkotott és esztergályozott gömbökkel koronázott, ismétlődő motívumokból áll a párkányzat. A rajta található évszámok és monogrammok tanúsága szerint ez a késő renaissance párkányzat is mintegy 10 éves időközben készült el. Két-szer látjuk a G. L., Gribovszky Lőrinc városbíró monogrammját, egyszer 1616. évszámmal, másodsor a sarokstallum felső sarkában egy íj kiseretében 1617. évszámmal. A harmadik, 1626-os évszám mellett egy ismeretlen monogramom szerepel. A monogram-mok valószínűség az átalakítást kezdeményező városi tanácsnokok nevét örököltik meg.

Érdekes, barokk-korban átalakított gotikus stallumot találunk a *szepesolvasi r. k. templomban* a szentély két oldalán. Gotikus időkbeli valók az ülések, a magas háttámlák a szokásos kereteléssel, s a baldachinhajlás lapos reliefű, dús faragása. Ez utóbbi közt van elhelyezve mondatzalagon az 1496-os évszám, mellette pajzsban IHS, ez alatt csillag és róza. Az egész stallum a XVIII. században, a szépségi bútorokra oly jellemző zöld, márványos festéssel van befestve, ugyanezen időből való az egyenes párkány, a volutás halántékfalak, s az erősen előredagadó térdeplő, elől négy aranyozott magas reliefel, melyekben a katolikus anyaszentegyházat szimbolizáló attribútumok láthatók. Az eddig megismert gotikus stallumtípus még a XVI. század első két évtizedében is állandóan feltalálható. Példák erre a gölnc-

bányai, a leibici és a késmárki gotikus stallumok.

A *gölncbányai r. k. templomból* a Magyar Nemzeti Múzeumba került stallummal *Várvu Elemér* foglalkozott először.⁸ Ez a hársfából faragott, egykor remek szép stallum ma már roncs. Egyedül a halántékfalak belső kerek faragásai és a baldachinhajlás mélyített alapú, lapos reliefjeis maradtak fent. Amikor a Nemzeti Múzeumba került, a tialés párkányzat nyomai még felismerhetőek voltak rajta. A háttámlák tagoló keretei, az eddig látott lapos, leveles faragással szemben, jávor-, szilva- és kőtefából alkotott szép geometriai mustrás berakást mutatnak s ennek folytatán későbbi időre, a XVI. század elejére kell a stallum keletekezi idjét tenünk. Hasonló intarziás keretben, de még csúcsíves mezőben foglalnak helyet a halántékfalak belső, pompás faragványai. A bárfai Mátyás-stallumhoz hasonlóan itt is nyers deszkafal elé illesztett, áttört, kerek faragásról van szó, melyben fantasztikus gazdagsággal váltakoznak a szőlővesszők, szőlőlevelek, szekfű, és bogáncsvirágok. A baldachinhajlás mélyített alapú, lapos relief-faragása két keskeny léccel, három részre tagolt: ágas-bogas indák között középen bago-lyos, papagáj és egy ismeretlen madár, oldalt 2—2 papagály ülnek. A festés nyomai, piros, zöld és fehér színek, a faragványokon még jól felismerhetőek.

A *leibici stallum*⁹ 1511-ben készült, de erősen megrongált és megcsönkített állapotban maradt ránk. Ha épen megmaradt volna, úgy a magyar gotikus stallumok legszebb példája lehetne, mert ez az eddig ismert egyetlen egyetlen emlékünkné, amely figurális díszű. A kis kéthajós templom szentélyének két oldalán foglal helyet. Gotikus időkbeli megmaradtak: mindkét stallum háttámlái, a tagoló, kúszóleveles kereteléssel, az egyik stallum lapos faragású baldachinhajlása s ugyanennek egy halántékfala, amelyen a figurális dísz látható. Finom rajzú, magas reliefben ott áll a Madonna gyermekével fél embernagyságban, bő köntösbe burkolva, fellette a szokásos áttört szakasz naturalisztikus, ágas-bogas faragásai, s ezt követőleg ismét egy ruhás férfi, talán az egyik evangélista félalakja látható a súlyos barokk párkány által tétig eltakarva.¹⁰ A másik halántékfalon valószínűleg ennek megfelelően egy hasonló férfiszínt állott; ennek töredékét, melyen csupán a bő ruházat látszik,

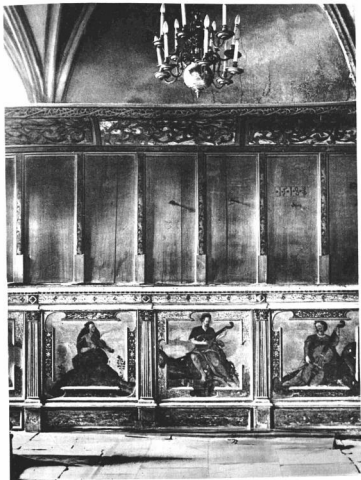
⁸ Közlemények a Nemzeti Múzeum Erem- és Régiség-száróból k. füzet 1916-os évfolyama.

⁹ Divald K.: Szepesvármegye művészeti emlékei. III. 1907.

¹⁰ Sajnos, outléteknem nem lehetett a párkányt elmozdítani s a reliefet kiszabadítani, de ígéretet kap-tam arra, hogy ha alkalomadtán a párkányt eltávolítják s a teljes, figurális díszű halántékfalról legalább egy fényképet kapok.



Faragott részletek a leibici stallumról, 1511



Stallum, 1518. Késmárki róv. kath. templom

sikerült fölfedezni lent az egyik ülése befalazva. Erre használták fel a figurális lapot akkor, amikor a stallumot renoválták. Az eddig vizsgált emlékektől eltérőleg itt hármas, egymással szögbetörő halántékfalat látnunk. A Madonnás első falhoz csatlakozó keskeny deszkán lapos faragású, szövevényes növényi dísz között női kentaurt látunk virággal s a mellette lévő harmadik oldalfalon hasonló faragás között egyszarvút. Érdekes a figurális dísz profán és vallásos motívumainak összevegyülése. Az egyik háttámla közepén a tipikus négyyszögbe illesztett, lapos faragású virágot jelöljük fel, egy másikon pedig mondatszalagon „Anno 1511” évszámot. A templom-belsője a XVIII. század közepén nagy átalakításon ment keresztül. Ennek esett áldozatul a stallum is. Az egész, zöldes, márványos festéssel lett bevonva, a háttámlák közepére egy-egy silány kis, vallásos tárgyú, színesen festett jelenet került.¹¹ Az egész stallum aranyozott rococodíszű nehéz párkányzatot kapott, ami az eredeti jellegéből teljesen kivetkőztette.

A másik aránylag későgotikus emlékünknél a *késmárki nagy templom* 1518-as évszámmal¹² ellátott stalluma. 14 ülése áll és az orgonakarzat alatt foglal helyet. Az ülések, a háttámlák tagolása, a lapos faragású növényi dísz, színezett baldachinhajlás az ismeret gotikus típust követik. Egyeses lezárási párkányán hengeres, áttört fríz fut végig. A halántékfalak is a szokásos kettős beosztást mutatják. Az egyik háttámlán olvasható lapon faragva az 1518. évszám, mellette a mester- vagy családjeggyel, egy másikon H. T. betűk egymást keresztező nyíllal és kereszttel. A legérdekesebb a stallum térdeplője. Egykorú a felső résszel, ezt bizonyítják a teljesen hasonló, lapos faragással ellátott feljáró- és oldaldeszkái. A homlokoldalára az orgonakarzatról levett XVII. századi képeket applikálták. Korintusi pilaszterek által tagolva, festett és helyenként kivágot keretben foglalnak helyet a képek, rajtuk tájképpen különböző hangszerekkel zenélő női alakok láthatók. A sok nő között csak egyetlen férfi szerepel s felmerül az a kérdés, hogy a sorozat őstípusa nem Apolló és a Muzsák lehettek-e? A legkülönbözőbb hangszereket, fuvalót, trombitát, mandolint, hágedőt, violát, kürtöt figyelhetjük meg. Az ilyen zenélőalakos orgonakarzat a Szepességen nem ritka: példa é a leibici templom orgonakarzata, mely valamivel idősebb lehet a késmárkinál és most is az eredeti helyén áll.

Az *eperjesi Szt. Miklós-templom* szentélyében álló kettős stallumsor első pilla-

natra tévedésbe ejtheti a szemlélőt. Igen szokatlan, hogy a háttámlákat végig XVI. századi festmények borítják, felül gotikus, aranyozott, számarhátíves és mérműves faragással keretelve. A stallum különben kékeszöld márványos festéssel borított, párkánya és egyéb díszítő motívumai Louis XVI. karakterűek. Korban tulajdonképpen nem tartozik tárgyunkhoz s csak mint érdekes ténny említjük, hogy az egész stallum a XVIII. század végén készült és a templom XVI. századi főoltárának festett szárnyképeit alkalmazták a dorsálék helyén. Így természetesen a szárnyképek másik, festett oldala a szemlélő számára elveszett.

Szándékosan hagytuk a végére Szepes és Sáros megyékben ismert legkorábbi stallumot: a *késmárki ú. n. Tót-templom* feliratos és 1469-re datált stallumát. Az előbb felsorolt kb. 15—20 évvel később keletkezett emlékek, amint láttuk, mind egy hamagtározott típushoz tartoztak, a késmárki ellenben díszítésben új, az eddigiektől eltérő karaktert mutat, melyhez hasonlókat a Felvidéken eddig nem találtunk. A stallum a kath. nagytemplomból került az egykori pálosrendi, ma az ú. n. Tót-templomba, és egy háromülésses és egy fekvő L-alakú hatülésses részből áll ma. Csak a háttámla és a baldachin kialakítása érdemel figyelmet, a térdeplő új. A háttámla, az egyes üléseknek megfelelően tagolt és az eddig látott síma kiképzés helyett egy-egy vak, mérműves, faragás tölti ki, csücsíves ablakos motívumot és nagy, kerek, halhólyagos rozettát variálva. A faragás a rendes relief-faragás s nem az eddig látott mélyített alapú, lapos relief. A gotikus építészettel való összefüggés a hőn másolt architektónikus elemek következtében itt egészen nyilvánvaló. A magas párkányzat hármas hosszanti tagolású, legalul vak halhólyagos fríz fut körül, felette a gotikus minuszkalás felirat, s utójára az ülések beosztásának megfelelően egy-egy számarhátíves párkányrészt fialékkal és áttört faragással. A halántékfalon mérműves áttört dísz felett ablakozottat utánzó faragás van. Az egész csúnya, barna festékkel lett újjabban bemázolva. A párkányon szereplő felirat a mestert, évszámot egyaránt megjelöli. Így szól: Anno Domini mli quadisimi sexagesimo nono. Hoc op fecit Mayster Simo lau de tasit tintas.¹³

Tehát itt hiteles műven megörökítve fentmaradt egy késmárki asztalosmester neve. Közelebbi nem tudunk róla, mester a levéltári kutatás megszállt területen nehézségekbe ütközik s így a megmaradt emlékeknek történeti, személyi adatokkal való alátámasztása talán csak a messze jövő mun-

¹¹ Egyik ilyen kis kép alatt tapintható ki a faragott évszám is.

¹² Divald: Szepesvármegye művészeti emlékei. III. 1907.

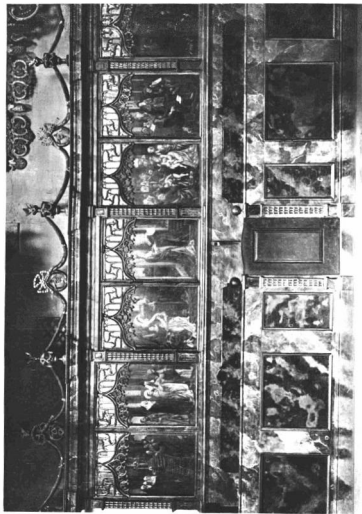
¹³ Helyes latinssággal: A. D. millesimo qua dringentesimo sexagesimo nono hoc op fecit M. S. laude di St. Trinitas?



Simon mester stalluma, 1469. Késmárki tót templom



Stallom Malsdorrol, 1500 körül. Kassai Múzeum



Stallum. XVIII. sz. vége. Eperjesi Szent Miklós-templom

kája lehet. Nem kell azonban azt hinnünk, hogy Simon mester stalluma egyedülálló kivételes típust képviselt, mivel hasonló emlékek nyomára eddig nem bukkantunk. Valószínű, hogy éppen egy korábbi periódusban a XV. sz. közepétáján voltak hasonló erősen architektonikus jellegű stallumaink, de mind el is pusztultak, csak egy szerencsés véletlen őrizte meg számunkra egy szignált és datált példányt. Van a kassai múzeumban egy kétrészes 5—5 üléses stallumsor, mely a szepesmegyei *maldari templomból* származik. A háttámlán itt is a késmárki stallumhoz hasonló gotikus mérműves és halhólyagos dísz látható, de nem faragva, hanem patronfestésben, fekete alapon fehérrel. A patronfestés a faragásnál jóval olcsóbb díszítéstechnika, amivel már a stallumok baldachinhajlásánál többször találkozunk. Előnye, hogy rosszminőségű puhafát is lehet hozzá használni. A maldari stallum skatulyaszerűen zárt és hármas lépcsőzetű, löréses oromzattal koronázott.¹⁴ A baldachinon belül és a halántékdészkákon indás és rozettás patronfestések dísz foglal helyet. 1500 táján készülhetett és a fent vizsgált késmárki típusnak népiesebb és későbbi megfogalmazása. A dorsálét koronázó frízen fehér betűkkel későbbi csonka felirat látszik: *Maledictus qui opus domini fraudat*.

Ezzel befejeztük a Szepes és Sáros megyékben található, ill. onnan származott gótikus stallumok ismertetését. Számszerint 12 darab maradt meg a mai napig, s ezek mind egy aránylag rövid időközben kb. 50 év alatt keletkeztek, pontosabban 1469—1518. között Összegezve az előbb mondottakat, megállapítható, hogy a gótikus magyar stallumnak volt egy meghatározott típusa, amely állandóan visszatért és amelyet mint a stallumnak sajátosan magyar megfogalmazását ismertünk meg. Ennek a magyar típusnak állandó dekoratív sajátosságai, a felépítés internacionális kötött jellege mellett, a következők: 1. a háttámlát tagoló keskeny keretozékos lapos faragásos dísz, mely az ágra csavarodó vagy kúszó levélkor motívumát variálja; 2. általában a díszítésnek majdnem kizárólagos mélyített alapú, lapos faragásos azaz relief en creux jellege, melynél az alap rendszerint sötétebbre volt színezve, ezt a speciális reliefdíszet viszont a Felvidéken a leggyakrabban használatos fenyőfának a magas domborműves faragáshoz való alkalmatlansága teszi szükségszerűvé; néha magán a faragott részen is megtaláljuk a színezés nyomait. Ez a díszítés konzekvensen a baldachinhajlást és a halántékfalak alsó részét borította; 3. a gyakori patronfestéses dísz, mely a baldachinhajlásban a faragást helyettesítette rendszeren; 4. a párkányzat szigorú

¹⁴ Sajnos éppen a stallum másik része van lefotografálva, ahol ez hiányzik.

építészeti formái, a számárhátív, a fiálék, a halhólyagos és mérműves áttört faragások; 5. a halántékfalak kettős beosztása felül az áttört mérműves vagy ágas faragással, alul a vak, növényi mélyített alapú lapos relief-díszsel; 6. a háttámlán helyetfoglaló, négy-szögös keretbe illesztett, de azonos tönörű gránátalma, ill. más gotikus virágmotívum; 7. a térdeplőnek síma, dísztelen volta, melyet az elől ráborított kárpitok és szövetek enyhítettek, s melynek takarékos faragott dísz kizárólag a keskeny oldalfalakra szorítkozott. A 12 stallum közül eredeti térdeplője csak háromnak maradt meg, a leibici stallumnak, a bártfai átalakított és a késmárki nagytemplomban lévő stallumoknak. Mindezek a motívumok az eddig vizsgált stallumokon majdnem kivétel nélkül feltalálhatók voltak. Ha most ezt a magyar stallumtípust a mi bútorművészegünkönkhöz némely tekintetben legközelebb álló német munkákkal összehasonlítjuk, feltétlenül szembetűnik a világos, tiszta architektonikus tagolás mellett a dekoratív józan mértékletessége, mely a konstruktív elemeket nemhogy elnyomja, hanem éppen alátámasztja. Ennek különösen a túldíszes faragású német stallumokkal szemben van jelentősége. Gondoljunk csak az egykorú, de Németországban már késő gotikának számító ulmi és konstanzi Münsternek, a maulbronnii és a kalkari templomok stallumaira, melyeknek faragott dísz kétségkívül fellette áll művészi kvalitás tekintetében a mieinknek s mégis ennek a magas relief faragásnak túldíszes volta miatt szenved az egésznek világos és kiegyensúlyozott összbnyomása. A német stallumok túlnyomóan figurális dísz mellett Magyarországon a növényi dísz részesítették előnyben s csak néha találkozunk a gotika kedvelt madaraival, egy-egy bagolylyal vagy papagájjal. Kivételt jelent a leibici figurális stallum. Feltűnő még a német emlékekkel szemben, hogy a szepes-sárosi stallumokon a kartámlák mindig dísztelenek és hogy hiányzanak a mizerikordiák. Ezek, a felcsapható ülések alatt helyet foglaló kis háromszögű plasztikus tagok, amint tudjuk, arra szolgáltak, hogy az idősebb papok a mise alatti fárasztó állás közben megtámaszkodhassanak. A mizerikordiák a német és francia stallumoknál nagy szerepet játszottak: itt kaptak helyet azok a mókás, kissé nyers természetsemleléttől áthatott figurális jelenetek, melyek a csak középkorra oly jellemzőek. Ilyen mizerikordiák a felvidéki stallumokon nem találhatók. Igaz, hogy az üléslapok pusztultak el leghamarabb a sok használatból s újjakkal vannak pótolva legtöbbször, de volt alkalmunk meggyőződni számos esetben, hogy ott, ahol még az eredeti felcsapható ülések megvannak, ott sem voltak soha mizerikordiák.

BARÁNY ISTVANNÉ

IN MEMORIAM

LYKA JÁNOS építész március 11-én meghalt Nyitrán, ahol évtizedeken át végzett tervező és építő munkát. Így egyebek közt ő tervezte a városházát, a Lakner-szállót, számos bérházat, a környéken pedig több falusi templomot. Nagyobb munkája volt még a vitkői Szulovszky-kastély. Lyka János Nyitrán született 1841. június 2-án, építészeti tanulmányait Münchenben végezte, ahol az akkor szintén ott tanuló Izsó Miklósnak jó barátja, lakótársa volt. Tanulmányaik végétével mind a ketten Pesten telepedtek le, ahol Izsónak debreceni Csokonai-szobra számára ő tervezte a talapzatot. Pesten tervezte egyebek közt az akkori török konzulátus kis palotáját, a Prückler-féle házat stb. 1873-ban visszaköltözött szülővárosába, Nyitrára s ott és a megyében folytatta munkásságát. Elhunytát özvegye, leánya, fia, *Lyka Károly*, az Orsz. M. Kir. Képzőművészeti Főiskola tanára és volt rektora, művészeti irodalmunk büszkesége gyászolja.

GYÖRGYI GÉZA. Március hó 23-án este a régi magyar építőművész gárdának egy nagy szerénységű, kitűnő representánsa halt meg 83 éves korában.

Györgyi Géza úgy anyai, mint apai ágon művészcsaládból származott. Édesatyja, Györgyi Alajos, a biedermeier-korban a főrangú családoknak és a királynak kiváló portrair-festője volt, ki azonban fiatal korában halt meg. Györgyi Géza nagybátyja, Haliczky Béla építőmesternél kezdte meg tanulmányait, aki Hauszmann Alajos építésznek volt egy időben társa. Tanulmányait Alpár Ignáccal együtt a berlini építészeti akadémián folytatta és onnan Ybl Miklós

mester hívta meg tervezői irodájába, akinek egész életén át kedvenc munkatársa volt. Mesterének összes munkáiban résztvett, kezdve a királyi várkert megépítésében, majd az Operaház tervezői munkálataiban, ahol különösen az épület belső kiképzésének munkáján dolgozott. Majd a lipótvárosi Szent István-templom belsőjének művészi megtervezésében működött közre és amidőn Ybl Miklós a királyi vár kiépítésére kapta meg a megbízást, Ybl továbbra is első munkatársának hívja meg e nagyszabású művészi munkához. Ybl halálával a várépítés vezetését egy ideig Györgyi Géza vezette, majd legfeljebb helyről Ybl utódjának Hauszmann Alajos műegyetemi tanárt neveztek ki, Györgyi Gézát pedig a tervező építész helyettesének, aki ily minőségben a királyi várépítés hatalmas nagy művészi munkájában, a kezdettől a teljes befejezésig, évek hosszú során át dolgozott, amelynek befejezése után Ő Felsége a III. oszt. Vaskorona-renddel tüntette ki. Hauszmann Alajos később megbízást kapott a Műegyetem főépületének megépítésére, akinek meghívására itt is folytatta tervezői működését.

Ez épület befejezése után Hauszmann tanártól elválva, Hoepfner Guidó építéssel társulva, együtt építették Tátralomnicon és Csorbatón a nagyszálloda-épületeket. 1911-ben a római nemzetközi kiállítás megtervezését végezték együttesen, mely munkásságáért az Olaszország Koronája Rend commendeur keresztjével tüntették ki.

Györgyi Géza nagyszerűségű, kiváló munkásságát művész szakkörökben nagy elismeréssel méltatták.

Temetése 26-án volt a farkasréti temetőben.

MŰVÉSZETI IRODALOM

REGI MAGYAR TEMPLOMOK. — Úgy volt, mintha a világ, megrázkódván, levetette volna régi köntösét és egyházak fehér ruháját öltötte volna magára. — Ugyanakkor, amidőn Rodolfus Glaber nevű szerzetes ily megkapó szavakkal jellemezte a templomépítésnek azt a fellendülését, amely a rettegett ezredik év elmúltával Nyugat-Európában bekövetkezett, kezdődött Magyarországon az István király páratlanul merész és gyökeres reformjai által megindított lelki kolonizációval kapcsolatos templomépítési tevékenység. De még Nyugaton is soká hallunk arról, hogy kezdetleges, roskadozó fatemplomok kőépületekkel cserélnek ki és a Victor Mortet által összegyűjtött középkori följegyzések büszke

örömmel emelik ki francia egyházi férfiaknak ily maradandóbb, monumentálisabb építési mód alkalmazása körül szerzett érdemeit. Így tehát, ha Henszlmann, aki kedvelte a szellemes, de nehezen bizonyítható elméleteket, hipotéziseket, túlzott is, midőn azt állította, hogy magyar földön III. Béla korág a székesfehérvári királyi templom és az esztergomi székesegyház kivételével, csak ideiglenes jelleggel, valószínűleg fából épültek a templomok, mégis valószínű, hogy nálunk is eleinte a fa volt a merőben új rendeltetésű épületek legkönnyebben és legegyszerűbben megmunkálható anyaga.

Ezzel és a régi magyar egyházi művészet sok más problémájával foglalkozik az a pom-

pás könyv, amely a Műemlékek Országos Bizottsága és a Magyar Könyvtárakot kiadványként méltó köntösben készült.¹ A tudós szerző, aki a leghivatottabb volt a nehéz feladat megoldására, tömör bevezetésében, amely a 136 lapra elosztott, több, mint háromszáz képet megelőzi, az általános szempontokat emeli ki, majd a képek sorrendjében a képek bemutatott régi magyar templomok vázlatos történetét és leírását adja.

Elsősorban ki kell emelnünk az anyag gazdagságát és kitűnő csoportosítását. A legregőbb emlékekből a XVIII. század végén épült templomokig együtt találjuk mindazt, ami csak némileg is jelentőségre tarthat igényt. Különösen figyelemreméltó az ismertebb, nagyobb, művészebb emlékeken kívül szerény, de a legtöbb esetben érdekes és jellegzetes falusi templomok hosszú sorának bemutatása. És magukon az épületeken és azok részletein kívül a templomok külső és belső díszé, szobrászati dekorációja, oltárai, szószékai stb. külön is szerepelnek és ízeitől kapunk az oly sok régi magyar templom ékességéül szolgáló fal-festményekből is.

Az ősi kor, kivált a Szent István által alapított püspökségek templomai, azok túlnyomó részének szinte nyomtalan elpusztulása miatt aligha lesznek építészeti lényükben, eredetükben, hovatartozásukban valaha is teljesen meghatározhatók. A velük való foglalkozás abba a kategóriába tartozik, amelyet boldogult Divald Kornél kissé kértelmű kifejezésével negatív művészettörténetnek nevezett el. Idők múltával oszlik a homály, török-, tatár-idők, évszázadok szakadatlan háborúokozta pusztításai és konkr. restaurálások ellenére is, mind nagyobb számmal maradtak fenn egyrészt maguk az emlékek, másrészt a rájuk vonatkozó följegyzések, levéltári adatok, amelyek azok keletkezésére, történetére, mestereire világot vetnek. Elismerés illeti meg Szőnyit azért a körültekintésért, bölcs mértékudásért, amellyel az egyes emlékekre vonatkozó tudnivalókat tömören, világosan összefoglalja és eközben egyes regőbb, tarthatatlan állításokkal és elméletekkel is végez. E tekintetben azonban itt-ott talán messzebb is megy a kellelténel, így például ott, ahol érdekesnek találja megcáfolni a dilettáns Petrik Albertnek azt az egyenesen komikus föltevését, hogy a karcsai templom egyik pillérfejét díszítő két alak egyike a keleti, másika a nyugati egyházat szimbolizálja és azért símogatja egymást, mert az 1274-ben tartott lyoni zsinaton sikerült a két egyházat ismét egyesíteni. (!) Veszedelmes ilyesmit a nagyközönségnek szánt köznyelvben még csak említeni is!

Különös figyelmet érdemelnek Szőnyinek, Pécs műemlékei specialistájának, a pécsi székesegyházra vonatkozó fejtegetései. Hiszen a

templom, amely — miután az esztergomi rongált ősi székesegyház száz évvel ezelőtt éppúgy helyet adott a klasszicista építészeti nagyszabású alkotásának, mint a római régi Szent Péter-templom Bramante és utódai remekművének — ma már egymagában áll fenn az árpádkori székesegyházak közül. Akármennyit szenvedett is a hosszú évszázadok pusztításaitól és még többet különböző korok restauráló tevékenységétől, amely a legkérelmezhetőbb volt a múlt században naiv eszközökkel végrehajtott „stilszerű” helyreállítás alkalmából, mai napig megővta régi építészeti alkatának fő vonásait. A templom keleti és nyugati végében magasan kiemelkedő két-két torony annak rendkívül megkapó jellegzetessége és egyúttal legerősebb kézzelfogható támasza az árpádkori négytoronyos székesegyházokról szóló megvesztegető Henszmann-féle elméletnek, amely oly soká tartotta magát. Szőnyi fejtegetései után ez az elmélet tarthatatlannak tekinthető. Szerinte a pécsi székesegyház nagyjából „a szentélyt és alatta az altemplomot, a három hajót az orgonakarzatig és a két nyugati tornyot még a XI. században építették román stílusban, valószínűleg olaszok, kik a magyarok térítőivel vándoroltak be az országra.” Csak-hogy e kor olasz építészete ily módon épített toronypárt nem ismer és így e sorok írója, aki már 1921-ben kétségbevonta a pécsi négy toronynak a templommal való egykorúságot, kitart ama felfogása mellett, hogy mind a négy torony északi, nevezetesen rajnavideki minták után csak a XII. században keletkezett, midőn a templomot — talán tűzvész után — helyreállították.

A pécsi székesegyház kiváló nevezetességei továbbá azok a figurális és ornamentális kőfaragványok, amelyek az altemplomba vezető két lejárát mellvédőfalait és az egyik kápolnába állított népoltárt díszítették. A székesegyház utolsó helyreállítása alkalmából a szobrászati műveket nagyrészt másolatokkal pótolták és azok roppant száma töredékekben a püspöki múzeum kótarába került. Szőnyi — talán Bertalan püspök burgundi származásának hatása alatt — francia összefüggésre gondol és azok keletkezési idejét a XII. század végére és a XIII. század elejére teszi. Nyilvánvaló, hogy a maradványok nem egy korból származnak, de valószínű, hogy azok túlnyomó része, az elbeszélő domborművek, a XII. század közepére és inkább lombardiai, mint francia mesterekre mennek vissza. A pécsi székesegyház nálunk páratlan szobrászati díszéből fenmaradt részleteket éppen Szőnyi katalógizálta gondosan, — kívánatos lenne, ha a fiatal magyar művészettörténeti iskola valamelyik tagja vállalkoznék azok tudományos meghatározására és megfelelő újabb publikálására.

Igy a pécsi székesegyház még mai állapo-

¹ Szőnyi Ottó, Régi magyar templomok, Budapest, 1934.

tában is leginkább adja meg a választ arra a kérdésre, amelyet a nyelvtudomány problémáinak analógiájára fölvehetünk, hogy ugyanis ki tanította a magyarokat építeni. Ha az első évszázadok alkotásai nem pusztultak volna el majdnem nyomtalanul, nyilván tisztán állna előttünk az olasz munka és példaadás jelentősége, amelyet az elenyészett esztergomi székesegyház csekély maradványain kívül főleg a Szőnyi által nem eléggé méltatott és talán kissé későre datált sajátos szépségű karcsai kis templom is illusztrál. Még pedig nem-várt helyen, az ország északi részében, ahogy a francia formák és gondolatok is, amelyek tudvalevően kivált III. Béla idejétől kezdve oly szembeötlően érvényesülnek templom-építészettünkben is, nem szorítkoznak a Dunántúlra, ahol a szerzetesrendek oly kiváló alkotásokat keltek létre, hanem kimutathatók például a keleti határszélhez közel, Gyulafehérvárott, sőt az ország déli részében, az araci templomromon is, amely — rom léte — méltán említhető Zsámbék mellett. És idővel az olasz és francia hatásokon kívül mások is érvényesülnek, részben földrajzi fekvés, részben ethnikai kapcsolatok és kulturális áramlatok szerint: a német gotika befolyása, a középeurópai renaissance, amely Erdélyen kívül főleg Lengyelország felől hatol be, de kifelé kölcsönhatást is gyakorol, majd az ellenreformációtól kezdve a későrenaissance és barokk világa, olasz, elosztákosodott olasz és osztrák mesterek és mesteremberek és ellenállhatlan divatok beözönlésével. Az évszázadok során természetesen nincs már szó csakis idegen mesterekről. A magyar, ha figyelt is a külföldi fejleményekre, oly alkotásokat hoz létre a templomépítés és díszítés terén is, amelyek, ha be is oszthatók az európai stílusok valamelyikébe, sajátos arányaikkal, tagozataikkal, díszítő formáikkal, egész karakterükkel, amely éppoly nehezen írható körül, mint a magyar táj sajátos lényge, levegője, minden mástól megkülönböztethető. Nem is szólva azokról az egészen különleges templomépületekről, amelyeket a magyar föld története hozott létre s a páratlan erdélyi erődített templomokról, vagy a pécsi és szigetvári egykori mecsetekről, amelyek templomokká alakítva, a maguk megkapó érdekességükkel némi sovány kárpótlást nyújtanak azért, amit hosszú évszázadok háborúskodása alatt elvesztettek.

Elismerés és hála illeti meg Szőnyit, hogy a magyar templomépítést gazdag és változatos történetének anyagát oly nagy utánjárással és körültekintéssel gyűjtötte össze és oly nagy gonddal és kritikával megrostált adatokkal illusztrálta. Nem lenne értelme egyes apróságokba belekapaszkodni, egy észrevételt azonban mégsem hallgathatunk el. A kötet elején olvasható idegennyelvű kivonatok közül az angol és francia nem ad kritikára

okot, a német azonban igen, nyelvtani és helyesírási hibák is vannak benne. Végül még egyet! Varju Elemér és e sorok írója — hajh! — éppen harminc évvel ezelőtt mutatta ki, hogy a gyulafehérvári székesegyházban levő Hunyadi-síremlékek közül egy későbbi kéz által Hunyadi László nevével jelölt emlékek voltaképpen a kormányzó síremléke, az pedig, amelyre Hunyadi János neve van vésvé, későbbi, gyarló csinálmány. Szőnyi most — a hagyomány védelmében — visszatér arra az egykori vita során felhozott tarthatatlan föltevésre, hogy a kormányzó síremlékét utólag átfaragták. Idősebb lenne a mind történeti, mind — rongáltsága mellett is — művészeti szempontból jelentős eredeti emléket a köztudatba és megbecsülésbe jobban belevézni. És talán abban a szép kiadvány-sorozatban, amelynek legújabb kötete Szőnyi jeles műve, helyet foglalhatna a régi magyar síremlékek összefoglaló publikációja, amellyel hosszú évtizedekkel ezelőtt Csoma és Cserghő némileg már megpróbálkoztak és amelynek megvalósítása igazán szép feladat lenne.

Eber László

LAJOS HUSZAR und BÉLA v. PROCOPIUS: Medaillen- und Plakettenkunst in Ungarn. Budapest, 1932. 503 l. szöveggel és 60 képtáblával. Az Éremkedvelők Egyesületének kiadványa.

Az Éremkedvelők Egyesülete, — amely idáig néhány nagyszerű kiállítással és tagjelvényeknek készített jeles művészeti plakettet szolgált a magyar numizmatika és éremművészet ügyét, — negyedszázados fennállásának emlékére a magyar gyűjtő- és tudósárga két kitűnő tagjával hatalmas kötetbe foglaltatta egybe a magyar plakett- és éremművészet történetét. Ez az imponzáns kiadvány belső tartalmánál s külső kiállításánál fogva díszre nemcsak a hazai numizmatikai tudománynak, hanem művészettörténeti irodalmunknak is, mert évtizedek óta nem publikálták a magyar művészettörténeti kutatások egyetlen fejezetét sem, amely módszertani feldolgozásának helyessége mellett az emléktanyag összegyűjtésének olyan teljességével készült volna, mint éppen ez a mű.

A méreteiben is imponzáns munka két fő-része oszlik. A magyar érem- és plakettművészet kezdeteit, kialakulását s 1848-ig terjedő régebbi részét Huszár Lajos kutatta, míg az újabb korszak emléktanyagát Procopius Béla gyűjtötte össze és dolgozta fel.

A művet az éremművészetről általánosságban szóló fejezet vezeti be. Ennek a tanulmányának a közlése itt kissé meglepően hat, hiszen a magyar érmekről és plakettekről szóló németnyelvű könyvhöz a külföldi kutatók és érdeklődők nem az egyetemes éremművészet egyes fázisaiban való tájékozódás céljából fordulnak.

E fejezettől eltekintve, az egész munka teljes alapossgal úgy van fölépítve, hogy a magyar éremművészetnek szinte hiánytalan s teljes corpusának tekinthető. Éremművészeink s alkotásaik chronológiai sorrendben vannak csoportosítva s mindegyik mesterünk tevékenységének és életrajzának jelentősebb adatait is közli. A műnek ezek a szerencsés tulajdonságai maradandó értékűvé teszik ezt a kiadványt s kétségtelen, hogy éppen úgy, mint Weszerle, Rupp és Réthy munkái, ez a mű is alapvető értéke marad szakirodalmunknak.

A magyar éremművészet régebbi szakát Huszár Lajos dolgozta fel. A Magyar Nemzeti Múzeum e fiatal tisztviselőjének művéből megállapítható, hogy hivatott s szakavatott tollra bízta az Éremkedvelők Egyesülete a magyar éremművészet története és szakaszának a megírását. Huszár emlékganygyűjtését siker kísérte; nem egy teljesen ismeretlen darabot tudott felfedezni. Az emlékganygyűjtés szelektálásánál, meghatározásánál s csoportosításánál is sikerrel járt el; egyes hipotéziseit az újabb külföldi kutatások azóta igazolták is.

Az emlékérmek művészetének megindulása az olasz renaissance azon szakával esik össze, amidőn Pisanello megalapítja és fejleszti a művészetnek ezt az új ágát. Magyarországon legelőször Mátyás alatt készítenek magyar vonatkozású érmet. Huszár érdekesen mutatja ki, hogy e szórványos kísérleteken kívül nálunk az emlékérmek kialakulásának igazi kora csak a XVI. század eleje.

Az éremkészítés nálunk idegen hatások alatt honosodott meg. A franciák, flamandok és németek saját szellemükhöz és művészi törekvéseikhez csatlakoztatva, készítették az emlékérmeket s önállóan fejlesztették tovább. A magyarországi emlékérmek is a realiztikusabb, nyersebb stílushoz állnak közelebb.

A XVI. századi első medaillonjaink sokszor nem egyebek, mint díszesebb tallérok. Vagyis eleinte még tulajdonképpen pénzék formáját mutatják, csak díszesebb kivitelben. Éremművészeink azonban csakhamar megtalálják a továbbfejlődés útját.

Túlnyomórésben a német hatás érvényesült, ami annál inkább is érthetőbb, mert e korbeli éremvésőink nagyrészt Németországból telepedtek be hozzánk. Emiatt tartanak érmeink stílus tekintetében is oly szoros kapcsolatot a német érmeikkel. Ez a behatás úgy a külső formánál, mint a belső kompozíciónál sokszor döntő szerepet játszott.

Midőn a bevándorló éremvésők hazánknak meghonosodtak, a magyar éremművészet is függetlenedőtt. Művészeink ekkor már sok tekintetben átfomálódott ízléssel és művészettel dolgoztak. A XVII. és XVIII. század fordulóján a Kőrömbányán működő Róthcsalád s az általuk készített Szent György-érmek alkotják a magyar éremművészet ak-

kori legnagyobb értékeit. (L. Huszár Lajosnak a Szent György-érmekről szóló, illusztrált tanulmányát a *Magyar Művészet* 1932. (VIII.) évi 1—2. számában a 20—29. lapokon.)

A magyar éremművészet történetének régebbi szakába tartozó érmek sorából Huszárnak 595 darabot sikerült összegyűjtenie. Ezek vallásos, személyi, királyokra s koronázásokra vonatkozó érmek. A központi nemzeti udvartartás és a gazdag főurak hiánya s művészeti életünket gátló egyéb körülmények eredményezték azt, hogy noha néha tudással és szorgalommal rendelkező éremművészeink is voltak, a mostoha viszonyok miatt azonban kellően kibontakozni nem tudott ez a művészetünk. Ezért van az, hogy ilyen alkotásaink sokszor csak a mesterség szintjén állanak s csak elvétve akad olyan darab, mely a magasabb követelményeknek művészi szempontból is megfelel. Kétségtelen, hogy a régi magyar éremművészet ily kedvezőtlen kialakulása ellenére is minden egyes alkotását szerető gondóval kell kezelniük s megbecsülnünk. Éppen ezért jó szolgálatot tett a magyar tudományunk Huszár Lajos azzal, hogy e szeretekallódott emlékeinket felkutatva s a szétszórádástól és elfeledettségéből számunkra megmentette.

A magyar éremművészet ujjabkori alkotásait Procopius Béla kutatta fel. Az 1848-tól napjainkig terjedő időszakban kimutatása szerint 6264 érem készült s csak a legnagyobb elismeréssel adóhatunk neki azért a szorgalomért és kitartásért, melyet az anyag összegyűjtésénél és feldolgozásánál kifejtett. Procopius idáig mint lelkes műbarát és mint hazai múzeumaink nemesszívű mecénása tűnt ki. Művészettörténeti irodalmunkban még nem szerepelt s a várakozásokat messze túlhaladva remekelt a modern éremművészeinkről szóló művével. Munkásságának értékét rendkívül nagy mértékben emeli az, hogy sok tekintetben teljesen töretlen talajon járt s így jóformán alapvető működést fejtett ki. Az emlékganygyűjtés felkutatása és összegyűjtésén kívül éremművészeink személyi adatait is felkutatva, amiért ismét a legteljesebb köszönetre kötelezett bennünket, hisz jóformán a teljes közönnyel kellett küzdenie. Leles munkájának értékes gyűmölse az a tény, hogy az ujjabkori magyar éremművészeinknek útja előadásában töretlenül s gyönyörűen ível Beck Ö. Filöppel, Reményivel, Beránnal, Pátzay Pállal és Madarassyval s ilyképp elvezet minket egész a mai napok eleven művészi történéseibe.

Procopius rövid pár év alatt szedte össze és dolgozta fel a modern magyar éremművészet emlékganyját és dokumentumait. Lelkeskedéstől és csodálatos szorgalomtól áthatott munkásságának köszönhető, hogy nagyobb tévedések nem csúsztak be művébe. Csak itt-ott mutatkozik egy-egy kisebb hiba, mint pld.

az érmek magyar feliratainak többször elmaradt német fordítása, avagy egyes feliratok szövegeinek csonka közlése. Mint pld. Madarassy szép Ady-plakettjének (3461. sz.) felirata, mely a maga teljességében így hangzik: Sósabbak itt a könnyek, a fájdalom is mások, ezerszer Messiások a magyar Messiások.

Ezek azonban csak kisebb és olyan elnézések, melyek részben már az érméket ábrázoló képes táblák segítségével is könnyen kijavíthatók. Nem is akarjuk említeni a többi ilyen apró, részben tollhibákat, mert nem szeretnénk ünneprontók lenni a magyar numizmatikai irodalomnak e szép eseményénél. A magyar művészettörténeti kutatások e teljesértékű nyereségének megjelenésekor a szerzőknek juttatott legteljesebb elismerés mellett kell megemlékeznünk Herzfelder Gáborról is, mert az ő évek hosszú sorára terjedő lelkes agitációjának köszönhető, hogy az Éremkedvelők Egyesülete negyedszázados ünnepére a magyar érem- és plakettművészetről szóló jelen publikációt megírattat s fényes kiállítására az anyagi eszközök is az Egyesület rendelkezésére állottak. *Mihalik Sándor*

A KORAI LA TÈNE-KULTÚRA MAGYARORSZÁGON. Ezzel a címmel jelent meg Márton Lajos tollából a Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályának kiadvány sorozatában, az Archaeologia Hungaricában a XI. kötet, terjedelmében és kiállításában (120 o., 30 tábla és 29 szövegkép), kétnyelvű, — magyar és német szöveggel, külsejében is méltóképpen csatlakozván ennek a ma már előkelő és szakkörökben mindenütt a legnagyobb elismerést kiérdemelt kiadványsorozatnak előbbi kötetéhez.

Ismeretességünk konklúzióját már itt az első sorokban is kimondhatjuk: Márton Lajos munkája tartalmazza is szilárdan tartja a szintet, amelyet az előző 10 kötet alapozott meg s amelyről tárgyilagos, nagytekintélyű szakértő, a finn M. Tallgren állapította meg, hogy az a magyar régészet munkásságának „csúcsteljesítményét” jelenti. Ez a munka nem hízagypótló, mert éppen erre a korszakra vonatkozólag szakirodalmunk vajmi szegényes, — hanem egészen úttörő, alapvető és mindenkor egyik szilárd alapköve lesz annak az útnak, amelyet most épít ki a magyar régészet ugarán a válltveve együtt dolgozó régészgárda és annak egyik legfontosabb szöcsöve, a szintézis szolgálatába beállított Archaeologia Hungarica.

A szerző témáját is kitűnő érzékkel választotta meg, mert amellét, hogy jórészt és különösképpen a külföldi szakkörök előtt ismeretlen leletanyagot kerestek ki tárgyalási alapul, egyúttal éppen annak a korszaknak a kultúráját akarja megismertetni, amely a kelták térfoglalásával hazánk őstörtelmének egyik legérdekesebb és legfontosabb fejezetét

jelenti. Alig találunk nálunk az őskor folyamán olyan határozott, élesen mutatkozó kulturális törést, amely pregnánsabban mutatja az etnikum kicserelődését, mint a Kr. e. V. és IV. évszázad fordulója. A magyar régió népességének faji és nemzetiiségi megváltozását az emléktárgyakban és egyéb életjelenségekben mutatkozó eltérések útján a szerző is megállapítja és ugyanezeket helyesen mutat rá arra a körülményre, hogy a hódító új lakosság elől csak az őslakosság zöme tér ki, míg egy kisebb töredék helyén marad és idővel beilleszkedik az idegen kultúrába. Hogy az új provinciában elhelyezkedő illir kultúra a továbbiak folyamán is meg-megmútatja a kelta hagyatékban hatásait (108. o.), azt én nem a visszaszivárgásnak tulajdonítom, hanem az egymás mellett elhelyezkedő népek később kialakult békés érintkezésének. Ezt a kölcsönhatást megtaláljuk ugyanis ugyanabban az időben a kimondottan illir területeken is, leginkább Krajnában, Istriában és a Balkán észak-nyugati szögletében.

Márton munkájában elsősorban is a magyar honi korai kelta sírleletek pontos statisztikáját adja. Gondos analízissal meghatározza, hogy mi látszik ebből az ősi kultúrából átvett emléktárgyaknak és mi tekinthető a hódító nép sajátos anyagának. Ezt az analízist a legkisebb részletekre is kiterjeszkedve, szélesebb területekre is alkalmazza és ily módon végül is négy főcsoportban foglalható össze a tárgyalásul szolgáló kulturális hagyaték és pedig: a késő hallstatti kultúrából helyben átvett emléktárgyak, a sajátos kelta elemek, a hódító nép vándorlása alatt fölszedett és magával hozott illir vonatkozású emlékek és végül annak az idegen, főként görögországi és itáliai befolyásnak a nyomai, amelyekkel már az új hazában letelepedett keltaság a magyar régióban termékenyíti meg kultúráját.

A kelták megmozdulásának célja nem rablóhadjárat volt, hanem tudatos térfoglalás, ennek megfelelően a terjeszkedésük sem mutat rohamos folyamatot. Erre vallanak azok a jelenségek, hogy a mi régióunkba érkező keltaság legkorábbi emlékei között olyan anyagot is találunk, amely amellét bizonyít, hogy ez az eredetileg józan és puritán izlésű nép szívesen vette át vándorlása közben az útjába eső illir lakosságtól főként a tetszetős ékszerformákat. Mire tehát hozzánk érkezik, a meghódított területeken meg-megállapodván, már egy bizonyos fokú átalakuláson esik keresztül az ősi kelta kultúra. Ezt a tényét Márton igen tetszetősen és világos okfejtéssel állapítja meg (62. o.) és értelmezése szerint ebből magyarázható, hogy a mi legkorábbi La Tène kultúránk Dél-németországban Reinecke B-fokozatának felel meg.

Hogy a kelta ízlés eredetileg nem esztervásosra törekedett, azt nem annyira a már koronon készült edényeiből, vagy a vas-

ből előállított és bizonyára fegyverkovácsok műhelyeiből kikerült fegyvereiből állapíthatjuk meg, amelyeknél az egyszerűbb és meggyorsított technikai eljárás szükségszerűen gátat vetett bizonyos mértékben úgy formában, mint díszítésben az egyéni ízlés túlhajtásainak, hanem annál inkább megtalálhatjuk ezt a szolidaritást az ékszerekben, — a karkötők, nyakékek és fibuláknál. A Hallstatt C-és D-fokozat már nem is barokkos, hanem rokokós, sőt szecessziós forma és ékítmény tobzódásaival szemben a Certosa fibula is reakció, leegyszerűsítést jelent. A vele formában teljesen rokon La Tène I. fibula, valamint az egyszerű babos karkötők és nyakpercek ugyancsak ezt a biedermeieres puritánitást képviselik. Hogy a La Tène II.-ben már megint megtaláljuk az elbarokkosodást, azt egy hosszabb ideig nyugodt légkörben élő, elpolgáriásodó lakosságnál természetes folyamatnak kell tekintenünk.

A keramikában mindenesetre hallstatti eredetű az urnák egyes változatai mellett a situla és a korai La Tène-ben annyira kedvelt és tetszetős palack forma is. Nálunk ez az utóbbi edénytípus szórányosan fordul elő, igazi hazája a rajnai provincia, ahol ez az egyik leggyakrabban használt edényforma.

Az átmenetet megtaláljuk a temetkezési rítusban is, amennyiben a korai La Tène-ben még főként csontvázas temetkezéssel találkozunk.

A hazai ősi illyr kultúra főként ékszerformákban termékenyítette meg a keltság emlékanagát. Első helyen említendők itt az asztragalosz-övek, amelyeknek elterjedési köre is kétséget kizáróan mutatja illyr származásukat. Ébből a kultúrákból származnak a titeli ezüst övlemezek is, amelyek formájuk és díszítési módjuk (főként a palmetta motívumok) alapján csak korban sorozhatók a korai La Tène emlékekhez. A csuklós ezüst fibula görögös, palmettás díszítésű láblemezeivel ugyancsak illyr örökségként mutatkozik a kelta anyagban. Maga a gyakran előforduló palmetta motívum déli, görög eredetű éppen úgy, mint a mitrovicai oinochoén jelentkező oroszlánfej. Hatást gyakoroltak a kelta kultúrára a nálunk kedvelt holdsarlós végződésű karkötők is és ha eredetük nem is a honi talajon fakadt, de ebben a régióban veszi át a keltság az etruszk ízlést mutató száraz-regélyi aranylelet maszkos ábrázolású aranygyöngyeit, amelyeknek alkalmazását Márton igen szellemesen mutatja be. Idegen eredetre vall a figurális ékítmény alkalmazása, akár állatalakokban, akár emberi formában jelentkeztek is az. Az állatfejes edényfűleknél (Kosd, Nagyhörcsök) kétségtelen a hallstatti leszármazás, sőt az ősi kultúra még a technikában is tudott valamit örökségképpen hátrahagyni és pedig az edény falába besimított díszítést.

Déli kapcsolatokat mutat az itt már kissé barbár módon és félrészletmezett formában alkalmazott emberi alakos edényfűl. (Kosd, Kakasd, Rozvány, Detta). A déli való kereskedelmi kapcsolatokat igazolják a görög-macedon érmeik és azoknak helyben készült barbár utánzatai is. Legyen szabad itt megjegyezni, hogy 1923-ban egy Velemzentvideni folytatott ásatásom alkalmával La Ténekori rétegben II. Fülöpnek olyan tetradrachmáját találtam, amelynek Zeus-feje a legtekintesebb reliefábrázolások közé sorozható. Ez az érme a legjobb verdéből kerülhetett ki és kétségtelen bizonyítékot nyújt a kereskedelmi kapcsolatokra.

Márton munkája megírásánál főként az a cél vezette, hogy kianalizálja a kelta emlékanagból mindazt, ami abban idegen rétegből származó, vagy a honi földből fakadt ősi elemként jelentkezik. Ily módon érzelmeti a kelták megjelenésével kapcsolatban beálló kulturális átalakulást és éppen az ősi formák segítségével lefixirozza a hódítás időpontját. Az erre vonatkozó emlékanagcsoportot kétségtelenül jól megfogta és nagy anyagismerettel mutatja, hogy ezeket a kérdéseket a legapróbb részletekig ki tudta dolgozni. Annál kívánatosabb most már, hogy a honi föld történelmének szempontjából ilyen részletesen kerüljön tárgyalás alá az az anyag is, amelyet a keltság őshazájából mint sajátos tulajdönt hozott magával és azzal a meghódított régió kultúráját gazdagította. Ehhez természetesen szükséges az is, hogy ne csak a sírok emlékanagával ismerkedjünk meg, hanem az ezekkel szorosan összefüggő lakótelepek hagyatékával is, mert csak így lesz lehetséges, hogy a két leletkomplexum összevetésével történelmileg is értékelni tudjuk az anyagot.

Ebben az alapos munkában éppen ezt a kellőképpen való történelmi áttértekelést kellene hiányolnunk, ha nem látnók ugyanezért tartotta vissza, minthogy jól tudta, hogy Magyarországon a kelta uralom történetének megírására az itt tárgyalt anyag mellett csak az előbb említett két praemissa elvégzése nyújthat biztos alapot.

Mint első és helyesen tett lépést ezen az úton, örömmel üdvözljük ezt a mintaszerűen gondos munkát. *Tompa Ferenc*

KEMÉNY LAJOS: A POZSONYI VÁR ÉS A VÁRALJA. (Pozsony, 1933.). A régi koronázó város művelődés- és művészettörténetének érdemes, fáradságtalan kutatója, Pozsony város nyugalmazott főszámvevője, újabb tanulságos könyvvel gazdagította a magyar építőművészet történetének szépen gyarapodó irodalmát. E téren minden alapos munka szívesen látott, hisz rengeteg még a fel-

derítésre váró kérdés; de kétszeres örömmel üdvözöljük ezt a szép könyvet, mert a mai határokon túlról jön, s elszakított történeti emlékünknél multjának nemcsak nyelvben, hanem szellemben is magyar, komoly és tárgyilagos feldolgozása.

Szerzőnk a pozsonyi vár alapítását a honfoglalás előtti korba teszi, s megállapítja, hogy a magyarok az itt talált lakóhelyeket nem pusztították el, hanem fentartani igyekeztek. Az Árpád-házi királyok idejében sokat építettek a váron; az erre vonatkozó első fennmaradt írott emlék 1245-ből származik. A későbbi századokból Zsigmond és Mátyás király építkezéseiről van tudomásunk, de bővebb adatok csak a XVI. században fokozott mértékben meginduló erődítési munkálatokról állanak rendelkezésre. Az I. Ferdinánd által elrendelt építkezések vezető mesterei névszerint is ismeretesek, közöttük szerepelt Pietro Ferabosco.¹ Ezek az építkezések kiterjedtek a vár egész komplexumára és nemcsak erődítési okokból történtek, hanem a művészi kiképzést is szem előtt tartották. Már régebben ismeretes Giulio Licinio da Pordenone szerepe, aki a várkápolna gazdag festészeti díszítését alkotta. Nagyarányú átépítést hajtottak végre a XVII. század harmincas és negyvenes éveiben is. Majd megint több, mint száz év múlva, Mária Terézia rendelkezésére indult meg az utolsó kibővítési és díszítési munkálat, mely nagyjában 1760—1765-ig tartott. A későbarokk szellemében ekkor alakult át a várpalota valódi fejedelmi residenciává. A közreműködő mesterek között ez alkalommal olyan kimagasló művészek szerepeltek, mint Jadot, Pacassi, Hillebrandt, Maulbertsch, Winterhalder és Fischer Vince. De már fél évszázad mulva itteni működésüknek csaknem minden nyoma elpusztult ama rettenetes tűzvész következtében, mely 1811 május 30-án

puszta rommá égette a büszke várkastélyt. S végül, amit ez az elemi csapás mégis meghagyott, a hatalmas falakat, a márványlépcsőházat, a szobrászati és stukkódíszmaradványokat, a termek festésének nyomait, azt az azóta eltelt százhusz év viszontagságai pusztították tovább, s a gondozók lelkiismeretlen közönye pusztítja most is napról-napra.

Kemény Lajos élvezetes előadásában nemcsak a külső körülményeknek, történeti adatoknak bővsége tárul az olvasó elé, hanem megéleveníedik szemünk előtt a vár egész belső élete is, a benne lezajlott sok országos jelentőségű esemény ezeréves láncolata. A kötet végén közölt, jól sikerült táblák valóban a sorstragédiák komor hangulatát idézik, midőn képekben is bemutatják a vár hajdani fényét és mai gyászos állapotát. *Pigler Andor*

FIRENZE. Libero Andreotti, a modern olasz szobrászat egyik legerősebb egyénisége, Antoine Bourdelle tanítványa és követője, 58 éves korában elhunyt. Halála súlyos vesztesége az olasz művészetnek.

CIMLAPUNKON *Capt. Victor Alexander Casale* úrnak, az angol parlament tagjának *Kisfaludi Stróbl Zsigmond* által alkotott képmását közöljük.

Felelős szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

Főmunkatárs: Dr. László Béla

Segéd-szerkesztő: Dr. Péter András

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet, 1934. 3. szám

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

¹ L. Balogh Jolán „A renaissance építészet Magyarországon” című tanulmányának a *Magyar Művészet* tavalyi, IX. évfolyama 11. számában közölte II. részében a Pietro Feraboscóra vonatkozólag mondotta.