

# MAGYAR MŰVÉSZET

UNGARISCHE KUNST • ART HONGROIS • HUNGARIAN ART

MEGJELENIK HAVONTA

A MŰVÉSZETI MŰZEUMOK BARÁTAI EGYESÜLETÉNEK HIVATALOS KÖZLÖNYE

Egyes évfolyam ára 3 aranypengő, azelőttére 7,50 aranypengő

A Szinyei Társaság Barátai Körének tagjai a MAGYAR MŰVÉSZET-et tagdíjmentesen feljuttathatják

A tagdíj, illetve előfizetés díjak a Szinyei Társaság kiadványainak költségeiért

M. kár. postafizetési utalással: 40,30

Szerkesztési székhely: 86-0-00. Kiadóhivatal: BUDAPEST, VII., ERZSÉBET-KÖRÜT 7. Telefon: 46-2-90

## TARTALOM:

<i>Dr. Hajós Erzsébet</i> : A Szépművészeti Múzeum rajzkéllátása .....	193
<i>Herman Lipót</i> : Jegyzetek a képélvezés módjához II. ....	199
<i>Bárányné dr. Öberschall Magda</i> : Az Iparművészeti Múzeum régi magyar börtöri Művészeti élel és irodalom .....	208
	220

## INHALT:

<i>Dr. Elisabeth Hajós</i> : Ausstellung von Handzeichnungen im Budapest Kupferstichkabinett .....	193
<i>Leopold Herman</i> : Notizen über die Art des Kunstgenusses II. ....	199
<i>Frau Magdalene Bárány</i> : Alte ungarische Möbel im Kunstgewerbemuseum .....	208
<i>Kunstleben und Kunstliteratur</i> .....	220

## ABBILDUNGEN:

Johann Pásztor: Kindskopf. Titelblatt. Österreichischer Meister um 1300—1320: Eine Seite der ältesten Biblia Pauperum. Handschrift .....	194
Conrad Witz: Madonna mit dem Kinde und Hl. Paul. Federzeichnung .....	195
Norddeutscher Meister: Vornehme Dame. Federzeichnung .....	195
Nürnbergger Meister: Christus am Kreuz .....	198
Albrecht Altdorfer: Sarmingstein a. d. Donau .....	198
Jean-Honoré Fragonard: Gewitter. Z. ....	199
Paul von Szinyei Merse: Skizze zu seinem Bilde »Vogelgesang« .....	202
Jacob Ruijsdael: Ansicht von Amsterdam .....	204
Albert Cuyp: Kühe im Wasser .....	205
Josepe de Ribera: Märtyrertod des Hl. Andreas .....	207
Detaill des Chorgestühles aus Körmöcbánya Säulen und Detail der Orgelgalerie der früheren Hauptplatzkirche in Körmöcbánya .....	211
Details aus dem Kunstgewerbemuseum. Im Hintergrund die Brautruhe der Catherine Bethlen .....	214
Kanzel aus Tüskevár .....	215
Sakristeischränkchen aus Eger .....	216
Ungarische Truhen verschiedener Herkunft .....	219
Tisch aus Siebenbürgen .....	221
Tür aus der Körmöcbányaer Wohnung der Königin Maria .....	222
Schrank aus Transdanubien. Beginn des XVIII. Jh. ....	223

## TABLE DES MATIÈRES:

<i>Elisabeth Hajós</i> : Techniques différentes du dessin. Exposition du Cabinet des Estampes du Musée des Beaux-Arts .....	193
<i>Leopold Herman</i> : Notes sur comment jour un tableau. Promenade au Musée des Beaux-Arts .....	199
<i>Madeleine de Bárány</i> : Les meubles anciens hongrois du Musée des Arts Décoratifs .....	208
<i>Vie artistique et littéraire</i> .....	220

## TABLE DES GRAVURES:

Jean Pásztor: Tête d'enfant. Etude. Page du titre. Maître autrichien vers 1300—1320: Une page de la plus ancienne Biblia Pauperum. Manuscrit, aux dessins à la plume, lavés de couleurs sur parchemin .....	194
Conrad Witz: Vierge et l'Enfant Jésus avec St. Paul. Dessin à la plume .....	195
Maître d'Allemagne du Nord 1472: Dame noble. D. à la plume .....	195
Maître Nurembergeois vers 1480: Le Christ aux croix. D. à la plume .....	198
Albrecht Altdorfer: Sarmingstein sur le Danube. D. à la plume .....	198
Jean-Honoré Fragonard: La tempête. Esquisse pour le tableau du maître au Louvre à la plume et lavé de bistre D. à la sanguine .....	199
Paul de Szinyei Merse: Etude pour son tableau »Le chant d'oiseaux« .....	202
Jacob Ruijsdael: Vue d'Amsterdam. Musée des Beaux-Arts de Budapest .....	204
Albert Cuyp: Vaches au bord de l'eau .....	205
Josepe de Ribera: Martyre de Saint André .....	207
Détail des stalles de Körmöcbánya, 1620 .....	209
Colonne et détail de la galerie d'orgue, provenant de l'église de Körmöcbánya, XVIII <sup>e</sup> s. ....	211
Détail du Musée des Arts Décoratifs. Grille sculptée au premier plan, provenant de l'église de Körmöcbánya, XVIII <sup>e</sup> s., coffre de mariage de Catherine Bethlen au fond .....	214
Chaire provenant du couvent de l'ordre de St. Paul à Tüskevár, vers 1760. ....	215
Fragment de l'armoire de sacristie, vers 1760. Provenant de l'église des Minorites de Eger .....	216
Coffre de mariage, à l'incrustation d'étain, Transylvanie, fin du XVII <sup>e</sup> s. ....	218
Coffre, ayant appartenu à la corporation des orfèvres, 1669 .....	218
Coffre de mariage, ayant appartenu à Catherine Bethlen, 1695 .....	219
Coffre, provenant de Hunfalu, 1692. ....	219
Table, Transylvanie, XVI <sup>e</sup> s. ....	221
Porte, provenant de la maison dite de la Reine Marie à Körmöcbánya. Fin du XVI <sup>e</sup> s. ....	222
Armoire, Transdanubie, vers 1700. ....	223

## CONTENTS :

<i>Elizabeth Hajós</i> : Exhibition of Drawings in the Museum of Fine-Arts .....	193
<i>Leopold Herman</i> : Notices over the enjoyment of quality in the art. II .....	199
<i>Mrs. Stephen Bdrány</i> : Pieces of old Hungarian furniture in the Museum of Applied Arts .....	208
Notes of the Month and Book Reviews..	220

## ILLUSTRATIONS :

Head of a child. By John Pásztor. Title page.	
Master of Austria. About 1300—1320 : A Page of the oldest Biblia Pauperum	194

Conrad Witz : The Virgin and Child with St. Paul .....	195
Master of the German School : A Lady ..	195
Master of Nuremberg : Christus on the Cross .....	198
Albrecht Altdorfer : Sarmingstein on Danube .....	198
Jean-Honore Fragonard : The Storm....	199
Paul von Szinyei Merse : Esquisse .....	202
Jacob Ruijsdael : View of Amsterdam ..	204
Aelbert Cuijp : Cows .....	205
Jusepe de Ribera : Martyr's death of St. Andrew .....	207
Pieces of old Hungarian Furniture in the Museum of Applied Arts 209, 211, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 222, 223	

# A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM RAJZKIÁLLÍTÁSA

*„Ihrem Wesen nach soll eine Zeichnung  
rein zeichnerisch sein, d. h. den Charak-  
ter graphischer Mittel an sich tragen...“*

*Joseph Meder: „Die Handzeichnung“*

A Szépművészeti Múzeum grafikai osztá-  
lyának új kiállítása az anyagot más  
szempontból tárja fel, mint az előző be-  
mutatók: technikai eljárások szerint csoport-  
osítja, miáltal előtérbe helyezi a művészi  
alkotás egyik legfontosabb komponensét és  
az anyagot a laikus számára hozzáférhetőbbé,  
vonzóbbá teszi. A technika által determinált  
aesthetikai kvalitás felfogása sokkal közelebb  
áll a laikus szívéhez, mintha bármilyen más  
úton igyekeznek őt bevezetni a rajzművészet  
sajátos, szubitilis világába. A technikára való  
utalás megfosztja rejtelmességétől ezt a vilá-  
gót, megérthetőbbé, kézzelfoghatóbbá. Mi-  
vel pedig minden kiállításnak legfőbb célja,  
hogy a művészet iránt való szeretetet föl-  
keltse, hogy a megértést és belemélyedést elő-  
segítse, különösen melegen kell köszönteni  
az olyan bemutatót, mely már eleve is tuda-  
tos, komoly közönségnevelő lehetőséget rejt  
magában. Joseph Meder alapvető műve óta  
általánosan ismert tény, hogy a technikai el-  
járások alapos ismerete, megkülönböztetése,  
figyelembevétele milyen döntő szerepet ját-  
szik a művészi rajzok értékelése, osztályozá-  
sa, datálása, sőt lokalizálása terén is. Vannak  
technikai eljárások, melyek stílusbeli sajátos-  
ságává válnak egy művésznek: művészi mon-  
danivalójának kifejezésére egy bizonyos  
technikát különösen alkalmasnak tart; azt  
kultiválja, vagy pedig már eleve a technika  
szabja meg azokat a sajátosságokat, melyeket  
ránézve jellemzőknek ismerünk fel. Továbbá  
minden technikai eljárás más-más törvénye-  
ket, következményeket rejt magában és így  
természetes, hogy más szemzőgökből kell nézni  
a fémvesszővel készült alkotást, mint p. o. a  
toll- vagy krétarajzot. Tesehát a művész egyéni  
elődasmódja mellett, a technikai csoportosi-  
tás még a különböző technikai eljárások szab-  
ta határokat és lehetőségeket is megvilágítja  
és mély bepillantást enged a művészi mű-  
helymunka küzdelmes, érdekesítő légkörébe:  
valóban gondolkodásra ösztönzi a szemlélőt,  
látására tanítja és ismereteket nyújt neki.

A kiállítás érdeme, épp úgy, mint az  
előző sikeres bemutatóké, dr. Hoffmann  
Edithnek, a Grafikai Osztály kitűnő veze-  
tőjének nevéhez fűződik. Évről-évre rende-  
zett kiállításaival bebizonyítja, hogy a sab-  
lónos kiállítási típusok felrészítésével minő

hasznos és céltudatos munkát lehet — és kell  
is — kifejeíteni. A Múzeum pompás, bőséges  
rajzkészlete igen alkalmas anyagot szolgáltat  
e célra. A jelenlegi kiállítás valóban kitűnő,  
nagy szakértelemmel összeválogatott bemu-  
tató, melynek a dr. Hoffmann Edith által  
szerkesztett jó katalógus, fontos útbaigazítója  
és kiegészítője.

Az első csoportot tollrajzok adják; a ki-  
állítás legrégibb lapjai a technikában készül-  
tek, mely ősi fajtája a rajznak és fontos  
szerepét a mai időkig megtartotta (dr. Hoff-  
mann Edith). A Múzeumnak sok szép és ér-  
tekes rajzát látjuk e csoportban; talán a leg-  
érdekesebbek egyike a „Mária a gyermek Jé-  
zussal és szent Pállal” című lap, melyet nem  
kisebb mesternek, mint Conrad Witznek tu-  
ladjonítanak. Kétségkívül a nagy svájci  
mester művészi közelségére vall az alakok  
monumentális felfogása és térbehelyezése,  
míg a kivitel aprólékosága, túlrészletezett-  
sége mégis inkább egy korabeli rézmetsző al-  
kötését sejteti, mint Conrad Witz markáns  
festői egyéniségét. Az árnyékolás rendkívül  
gondos, minutósus kivitele, mely párhuzamos  
sraffirozást, pontozást és horgoskákát egy-  
aránt alkalmaz, arra enged következtetni,  
hogy a rajz valószínűleg rézmetszethez elő-  
tanulmányul készült. Másik érdekes lap Er-  
cole de Roberti lovasalakja (tanulmány a  
a művész elpusztult freskóciklusához a bo-  
lognai S. Petronio-templom Garganelli-ká-  
polnájában), mely toll és ecset együttes al-  
kalmazásával készült: a zárt kontúrban (ú. n.  
drótkontúr) belül enyhe lavirozás plasztikus-  
sá teszi az alakot. A drótkontúrra jellemző  
rajzok mellett egész sereg olyan lapot is lá-  
tunk, melyeknél a kontúr nem ad folyamatos,  
zárt vonalakat, hanem laza, kereső, könnyed,  
olykor szinte játékos, vagyis más értelemben  
vett vázlatzerű benyomást kelt: ide soroz-  
hatjuk Dürer néhány remek lapját, Altdorfer  
„Szent Kristóf”-ját, egy ismeretlen firenzei  
mester „Pásztorok hódolását”. Ismét más la-  
pok például szolgálnak a színes alapzason ké-  
szült rajzhoz, mellyel a XV. század végétől  
sok művész foglalkozott. Rendkívül vonzó,  
érdekes színhatásokat értek el ezzel az eljá-  
rással, melynél a tollrajzot gyakran fehér fe-  
dőfestékkel kombinálták. Csak néhány pél-  
dára utalunk a kiállítás szép anyagából: Bot-

**D**ixit hydnus hba  
 regum qd ai dndu  
 pculisti golydm padu  
 caput eius r tulu illud  
 imanu sua. cu uicena  
 de pso occurrit ei ma  
 lieris cu tympanis et  
 choris ydm recipientes  
 gaudent in nrm. dndu  
 tunc cu gla receptus  
 i ierlm xpm figrat que  
 pueri hebreoy recipie  
 res in ierlm clama bnt  
 bndictus qui uenit in  
 nomine dnu  
 dehe qui straur laudat cu  
 mte dndu.

suo laudat. Eg dnt filie syon



**L**equat in libro reg  
 qd ai helyseus rei  
 terenu ad ciuitatem  
 occurrit ei pueri  
 pphaty ipm cu gla r  
 honore recipientes r  
 curu laudantes. hely  
 seus xpm fige que  
 uicentem in ierlm in  
 die palmay pui heb  
 oy ai magna gloria  
 r honore receperunt

Gla nate di r ouer her he  
 lyse.



hbi fetid sup pui. spe pany dnt  
 hnt sup pulit dnt  
 yfand. 1245. 1246

Osztrák művész, 1300–1320 körül. Kézirat, több színnel lavírozott tollrajzok pergamenen



Witz, Conrad (meghalt 1454-ben): Szűz Mária a gyermek Jézussal és Szent Pállal. Tollrajz



Felismonet művész 1472-ből: Eldőkező nő  
Tollrajz

ticini, Dürer, Stimmer és Altdorfer lapjaira; különösen az utóbbi tudta ezzel az eljárással megérezkelteni kompozícióinak mesészerű, fantasztikus, különös vegetabilis érzékétől átított hangulatát. A XVI. és XVII. század olasz művészeitől sok lendületes, rutinos rajzot találunk, egynémelyik a tollrajz terén brilliáns, szinte sziporkázó mutatóványokat produkál. Messezse kimagaslóan, mélyeséges áhítatot keltenek Rembrandt rajzai, őt darab bizsertetollrajz, mely eljárásnak ű volt a legnagyobb mestere. Ugyanennek a technikának pompás virtuóza volt G. B. Tiepolo, aki rajzaiban a bizser világosabb és sötétebb oldataival többféle színhatás elérésére törekedett. Kiállított „Szent Sebestyén”-je tanulmány a diesseni kolostor oltárképéhez. A modern tollrajzot Rippl-Rónai „Fenellája” képviseli, melyen a nád toll festői, széles, szinte ecsetszerű hatását figyelhetjük meg. A mester erősen kontúrozott figurális tanulmányainak ez a toll felett me a legjobban.

A szén és krétarajzok csoportja a legnagyobb mesterneveket öleli fel. Raffello, Leonardo, Tiziano egy-egy lapját láthatjuk. Leonardo fekete krétarajza remek fejtanulmányokat mutat (az „Anghiari csatá”-hoz). Tintoretto pompás rajzkészségéről három alaktanulmány tanusodik. Jacob Ruysdael „Haarlemi Alkmaarhíd”-ja, a tuss és bizser lavírozásával inkább képszerű, mint vázlat-szerű hatást kelt. A vörös s általában a színes kréták különösen a festői beállítású korszakok kedvelt rajzeszközei. A barokk és rokokó nagy mesterei gyakorta használták. Így Correggio is, kinek finom Madonna-tanulmánya, két egymásfőle rajzolt alakjával — ú. n. pentimento-val — igazi stúdium, műhelymunka, mely a kompozíció értelődési folyamatát világítja meg. Fragonard „Villa d'Este”-jében a vörös kréta meleg, festői hatásával érzékíti meg tárgyat, mely építészet és természet harmonikus összekapcsolásának egyik legesodásabb példája. Watteau génuszt az egy gyönyörű tanulmány-lap mutatja be (női alakok és redőtanulmány), mellyel a művész barna papíralapra háromszínű krétával, álomszerű könnyedséggel varázsolta rá modelljeit. Chodowiecki nagyméretű női arcképe egészen képszerű hatást kelt, úgyszintén Krüger férjfeje is (Lüderitz kiadó arcképe). Az utóbbi rajz — fekete és fehér kréta barna papíron — a művész egyéni sajátosságának megfelelően, távol vázlatserűsüdtől és festői hatásoktól, hűvös, exakt tárgyvilágosságra törekszik. A legújabb idők rajzkészségét Liebermann képviseli több munkájával, valamint Kokoschka szép krétatanulmányával „Mania” című festményéhez.

Az ólomveszű, nyersgrafit és ceruzacsoportból kiválik Leonardo lólabtanulmánya (a Sforza szoborhoz), rendkívül finom, vékonyvonalú rajz, mely tárgynak legprecízebb

megfigyelését rögzíti papírra. A modern anyagból Szinyei Merse, Leibl, Menzel, Rodin lapjait említjük meg.

Az ecsetrajza nagyszámú példával szolgál a kiállítás. Miniaturákkal kezdődik, az ecsetrajz ősi fajtájával. A fedőfestékkel pergamentre festett, többnyire a legaprólékosabb finomsággal kivitelezett munkák az egykori könyvdiszítés remekei és sajátos stílus, képtípus kialakulását képviselik. Rendkívül érdekes ebben a csoportban egy falfestőműhelynek az 1300 körüli időkből származó mintakönyve, mely Jézus életéből vett jeleneteket tartalmaz s melynek fölfedezése és ismeretése dr. Hoffmann Edith érdeme, úgyszintén az eddig ismert legszebb és legkorábbi Biblia Pauperum, az 1320 körüli évekből). Remek munka Maulbertsch „Szent Narcissus megdicsőülése” (tanulmány a bécsi Barokkmúzeum festményéhez), mely, mondhatnók, két különböző technikai eljárás határán áll: épp úgy nevezhető lavírozott tollrajznak, mint toll- és ecsetrajznak, u. i. olykor nehéz megvonni a határt, lavírozás és ecsetrajz egészen közel eshetnek egymáshoz. Ha az ecset szerepe kizárólag a kontúrokon belülré szorítkozik, lavírozásról van szó, mihely azonban önálló festői formákat is keres, ecsetrajznak számít. Persze, e kettő nem mindig határolható el pontosan egymástól. Aquarell és ceruza szerepel együtt Manet spanyol táncosainál (tanulmány a washingtoni Philips Memorial Gallery képéhez), mely az impresszionista látás és technika legzebb példái közé sorozható.

Külön láthatjuk néhány próbáját szobrászok és iparművészek rajzainak — talán Rodin-t is inkább itt kellett volna elhelyezni, mint más csoportban, — hiszen az ő rajzai is tipikus szobrász-rajzok. Veit Stoss „Szent Anna harmadmagával”, című tollrajzából kitűnik, hogy a művészt csak a formák érdeklik, festői hatásokra nem törekszik. Igen tanulságos gondolat volt szembeállítani e lappal Raffaello egyetlen szobortervéhez készült rajzát: ebből viszont nyilvánvalóvá válik, hogy tervezője semmiképpen se volt szobrász, mert a rajznak abszolút festői jellege van.

Két kis érdekes csoport nyújtja a befejezést: „Korrektúrák, nagyítások és másolatok, levonatok, hamisítványok”. Mindkettő igen figyelemreméltó: az első a szemlélő figyelmét felhívja a művész által gyakran eszközölt javításokra (rágargasztással, toldással, stb. próbálja a kompozíció aképpen módosítani, amíg eléri azt a formát, mely szándékának legjobban megfelel). Néha fedőfestékkel borítja az egyes részeket, vagy egyszerűen át-rajzogatja az eredeti tervet (pentimenti). Néhány rajzon hálózás látható: ez az eljárás a nagyítás célját szolgálta. Freskóhoz vagy általában nagyobb kompozícióhoz való előtanulmányokon észlelhetjük. Az utolsó csoportban

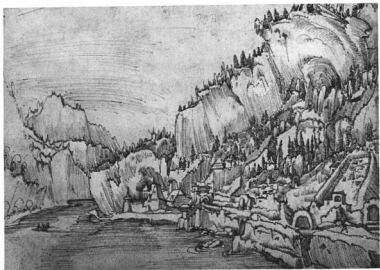
több ú. n. „Abklatsch“ van összegyűjtve — fordított irányú levonatai az eredeti krétarajznak, — mely régente a mai kor fényképét pótolta: többnyire a műkereskedő készítette, ha vételre ajánlott valamely rajzot és az eredetét a küldözéstől kímélni akarta. Metszettek után készült rajzoknál a katalógus a szemlélő figyelmét felhívja a kopírozás felismerhető nyomaira, még olyan esetekben is, amikor a készítő azt gondosan elrejtteni igyekezett: a hamisítási szándék régente is gyakran előfordult, hiszen eredeti rajzot jobban megbecsültek és értékelték, mint a metszet után készült kópiát. Érdekes és ugyancsak tanulságos egymásmelléállítás jelent Sammachini egyik festményének fotója, mellette Agostino Carraccinek e festmény után készült rézmet-

szete és végül egy ismeretlen művész rajza, mely teljesen vázlatyszerű és így eredeti tanulmány hatását kelti, — de hogy mégsem lehet az, kitűnik az egybevetésből a többi anyaggal: a rajz a metszettel hasonló irányú, de a képpel tükörképes. Tanulmányi célra vagy hamisítási szándékból készült másolat, ha későbbi korszak munkája, sokszor arról is felismerhető, hogy a másoló a régi munka stílusát saját korának elemeivel keverte. Az anyag erre a fajtára is szolgáltat érdekes példákat. Összegezve a látoztakat, újra csak hangsúlyozhatjuk, hogy e kiállítás szakembernek és laikusnak egyaránt rendkívül érdekes és fontos ismeretekkel szolgál. Gyönyörködtet a szép anyag által és nevelő munkát végez a csoportosításával.

DR. HAJÓS ERZSÉBET



*Nürnbergi művész, 1480 körül:  
Jézus a kereszten. Tollrajz*



*Altörfer, Albrecht (1480 előtt — 1538): Sarmingstein a Dana mentén. Tollrajz*





Fragonard, Jean Honoré (1732—1806): Vihar. Válsat a Lowree képtévez. Vörös kréta, toll- és biztosítási-iroda

## JEGYZETEK A KÉPÉLVEZÉS MÓDJÁHOZ<sup>1</sup>

### II.

Egy nemzetnek a művészetére s művelési kultúrájára befolyással vannak az itteni élet és érzésmód, a temperamentum, a népszokások, ruházat, a táj, a színek stb. — de nem utolsó sorban azok a remekművek (régiek és újabbak), melyek a nagy közönség számára múzeumokban és nyilvános magánképtárakban hozzáférhetőek. Egy nevezetes kép, szobor vagy épület egy városnak szimbóluma is lehet, mint ahogyan azzá is vált sok helyütt. Nem érdektelen és haszonnélkülvaló, ha ezeket a művészi jellegzetességeket leírják és magyarázzák, ha ezt a művészi hatást jó értelemben kimélyítik. Mert, sajnos, gyakran látjuk, hogy nincsenek kontaktus a múzeum vagy képzőművészeti gyűjtemény és az emberek között, akik azok közelében vannak. Ilyen helyen kétségtelenül hiányzik a propaganda, a figyelemfelhívás, a jóirányú magyarázás, sőt helyenként és alkalmilag az oktatás is.

Ha ilyen irányban érnek el valamit jegy-

<sup>1</sup> A tanulmány I. része f. évi 4. számunkban olvasható.

zeteink, ha sikerül az érdeklődést egyik-másik birtokunkban levő remekműre s annak élvezési módjára felhívni, az elégtételt szolgál nekünk, sőt vállalkozásunk jutalmának is tekintjük. Különösen eredményesnek tekintendők próbálkozásunkat, ha minden nélkül szakmai módszert elkerülve, egy autodidakta önművelési módszer kialakulására nyujtaná az első lépcsőfokokat.

Jacob Rujsdael (1628 v. 1629—82)  
Amsterdam látképe (51 × 40 cm)

Ez egy kisméretű tájkép, mely néhány részletétől eltekintve, úgy hat, mintha a festő kivitte volna festőszereit a szabad természetbe s ott lemásolta volna azt a képet, ami előbe tárult. Így festenek ugyanis manapság tájképeket. Kiválasztanak egy szép „motívumot”, — szakszerűen kifejezve „kivágják” a képet, — körülhatárolván azon részeket, melyek elég jó elrendezést mutatnak majd a festményen és előbb gondosan „felrajzolva”, részről részre lefestik, ügyelve arra, hogy az egésznek kellemes összhatása legyen. De

ez eljárás időnként változott s bizony ezekre a festési módokra is gondolnunk kell, ha behelyezkedve a művész felfogásába, becsületes módon akarjuk élvezni alkotását. A Ruijsdael műve igen természetesnek hat. Lehetséges, hogy Amsterdammak az a része, melyet a művész itt ábrázolt, részről részre így nézhetett ki 1650 körül. Ez a luxuscsofornakkikötő a tenger csatornájába nyúló palókkal, a sárgásan megvilágított út, melynek elején valami ócska kis hidasca faalkatrészei vannak, ettől balra itt az előtérben ez a pados alkotmány, melynek céljaival ma nem vagyunk egészen tisztában. Hátral a kép egyharmad magasságában a hátsó különböző színű s formájú épületeivel, melyek mögött a gyönyörű tempomtorony (cely még ma is áll) s az egész fölött a magas ég, hatalmas felhővel. Ez az ég, mely kétharmadrészt foglalja el a képek, rendezve van olyan módon, aminőt arra a festőnek szüksége volt festménye szempontjából; ugyanúgy rendezve van az előtérben lévő út is a közepére eső napfényvel s a jobboldalon látható néhány közönséges lombú fával. Festők ezt úgy mondják: *komponálva van a kép*. A természet képen való változtatások a mellett bizonyítanak, hogy rajzok és megfigyelések után a műteremben készült e kép. *Nagyon harmonikus megoldását bizonyítja az az első árterület, mintha a természet előtt készült volna. Hogy e festményt intenzíven élvezhessük, egyszer futólagos másolatot készítettünk róla. Ez mindenesetre nagy segítség a kép részleteinek élvezetéhez, de a nem festő számára nem áll rendelkezésre e módszer. Részére csak a beható tanulmányozás marad; a képet jól megnézni, minden részletéről tudomást venni, aztán megvizsgálni s a tudatba préselni az egyes színeket, azoknak viszonylatát egymáshoz. De mint legfontosabb feladatot akarjuk ajánlani, a kép együttesét nézni s engedni, hogy mint ilyen, *haszon reánk*. Az a felszólítás, hogy a képet nézzék meg jól s konstatálják lelkiismeretesen, hogy mi van rajtuk s mit látnak bennük, nem felesleges kíváncsiság. Kíséréljük csak meg s vizsgáztassák, mint valami feladatot leckéből a képeket szerető s becsülő ismerőseiket, meglepetve fogják tapasztalni, hogy azok túlnyomó részének fogalma sincsen arról, hogy mit is látnak egy képen, amelyet szeretnek. Hát még arról milyen kevés fogalmuk van, amely nekik közömbös. Pedig a képen (nem úgy mint az életben) a dolgok még csak nem is változnak. Nem tűnnek el a régiék s nem jelennek meg az új figurák, nem vonulnak el a felhők s nem szűnik meg a napsütés. Képünkön ez a galléros hollandi úr sétájában a város felé, mindig azon a helyen marad s ott marad az a kicsiben ábrázolt paraszt a fiával a felsőbb hidascsán. Tőlük balra pár méternyire a halász örökké így fog lehajolni s*

a mögötte látható szürke fabódé s a mögött a pirosstetű házikó, melynek tűzfalára némi napfény esik, mindig így fog virítani e képen. Az egyik vitorla felhúzva, a másik meg leeresztve, a kicsi zászlócskák, s a házikó elé száradásra kített fehérneműk, a vitorlások finoman leábrázolt árbocai fényekkel s árnyékaikkal így fognak mindig elválni a háttérüktől, ezzel levegőséget adva annak, mint ahogy az a színes belsejű csolnak a közepétén sem fog sohasem útra indulni a tengerre, hanem formájával, színével mindig csak ezt a hangulatot, képimpressziót fogja segíteni, amelyért az egész alkotás létrejött. Dacára mindezeknek, még sincs az az érzésünk, hogy a megmerevedett halált látjuk e képen. Itt életet, mozgást, változási lehetőséget érzünk s ezt nemcsak az okozza, hogy bizonyos jól ábrázolt dolgoknál fantáziánk működik, hogy egy csolnak látásához az a képzet is társul, hogy a csolnak mozog a vízen — a felhőnél s a felhő mögül az útra vezető fenyőnél annak lebegése s emennek eltűnésének gondolata is felmerül. Itt az elrendezésben, a színek, formák és a művészi összeválogatásánál a természet fotografikus képének észrevétlen megváltoztatásával a művész olyasvalamit vitt bele a munkájába, ami mindezt a fantáziamegmozgató hatást előidézi. Itt nincsen véletlen, hanem jól mérlegett — sokszor persze ösztönös — kiszámítottság (ami például a hidegen, gépiesen objektív fényképen hiányzik — de merev és halott érzést is okoz!). Ha jól megfigyeljük e mesteri képet, hamarosan rájövünk, hogy a mozdulatlanul ábrázolt egyes részletek egymásután nézve és együtt egy olyan ritmust adnak, mely a mozgást foglalja magában. Kövessük csak szemünkkel a kép felső balsarkában lévő sötét felhő külső szélét fentről a középről indulva lefelé (mintha ceruzával utánahúznók a vonalát), leérve a kép bal középrészéhez, a középső felhő „vonalát” kövessük ugyanúgy a falombig, — kerítsük be a világos felhőgomolyagot. Induljunk azután el a város felső szilhouette-jén, követve az épület felső szélét. Emelkedjük fel a torony körvonalaival s azután haladjunk így végig a többi épületen. Jöjünk előre a belső rétegen, hol a vitorlák, a rudak, egy belső kikötő élő-svénykerítése, majd lejjebb a fapallók, csolnakok, az út szélén a fűszigetek, fatörzsek változatos formáinak szélei egy mozgásérzetet, egy hullámzó, egymásba kapcsolódó, egymást megszakító, zavarni látszó, majd segítő vonaljáték következtében minden valóságos mozgást pótoló mozgásérzettel kárpótolnak. Ezt a játékot megismételhetjük jobbról bal felé indulva, alulról fölfelé, felülről lefelé s egyszerre — ha képesek vagyunk rá, — kétoldaltól indulva. Így szétbontva azt, ami egységben van, rájövünk sok olyan *hatás okára* — hatására, melyet értünk, ha nem is

elemezzük, de amelyet a művész logikája és ösztöne hoz létre az alkotásban. Ugyanezt a vizsgálatot tehetjük a színekkel, a tónus-salysákkal, — konstatalhatunk így kiegyensúlyozásokat, ellentéteket s harmóniakat — ezeket csak azért nem soroljuk fel, hogy maradjon a néző magánszorgalma számára is valami fentartva.

Vissza kell térnünk itt egy megjegyzésünkre, melyet a Vermeer-portraitnál tettünk. A gyengébb képek is magukban rejtik a képek alaptulajdonságait felemlítet sajátosságokat. De a jó képet, illetőleg a remekművet éppen csak egy nuance választja el a nálánál sokkal rosszabb munkától, sőt gyakran az ugyanilyen szellemű, de egészen rossz dologtól.

Mint az aranycsinálás legendájánál — hol minden alkatrész már helyes adagolásban jelen van — éppen csak a hőfok egy milliomodrészére van szükség, hogy a kísérlet sikerüljön. El kell találni azt a keménységi vagy lágsági fokot, amivel a kontúr ábrázolva van, a színeknek azt az összeesendülését, összeillő voltát, a plasztikának pont azt a fokát, az elrendezés, a válogatásnak azt a módját, a jelentéktelenebb részeknek azt az elhanyagolási mértékét, — mely végső eredményében éppen ezt az eredményt hozta létre, mint pl. ezen a tájképen, — hogy a remekmű létrejöjjön. A másik képnél (legyen az akár ugyanettől a mestertől) már megint mások a feltételek. Ha már megvan, persze utólag konstatalható is; de előre meg nem állapítható a legnagyobb tanítómesterek éles logikájával sem. A művészi eklektizmus szerencsétlen alkotásai minden korban éppen a tévhit alapján jöttek létre, mely szerint a remekművekből levont szabályok s tapasztalatok összeadva újra remekművet adnak. Vannak bizonyára örökérvényű elvek, ezek közt olyanok is, melyek felismerhetők, konstatalhatók, de hiányozzék csak egy is az együttesből, már nem sikerül az alchemia célja: szimbolikusan az arany vagy akár a bölcsék köve. A remekmű néhány főalkatrésze, úgy látszik, az a kontaktus, melyben a művész a saját korával, lézésével s saját egyéni temperamentumával van. Ezt sohasem lehet rekonstruálni, — nem századokkal később — de a következő pár esztendő múlva sem. Ezért nem fesheti meg ma egy genialis tájfestő Amsterdám látképét úgy, ahogy azt Ruijsdael 1650-ben az ő természet-utáni rajzsíkcei után, az ő lézésével, korsszellemével s temperamentumával létrehozta. Ez a csodálatos misztérium a remekművekben, hogy unikumok: egyetlenyszer és csak így, amint lettek, jöhettek létre. Meg nem ismételhetők, mert ha maga a mester is csinálja, akkor is csak egy változat, mely bizonyos hasonlatosság dacára újból más kvalitásokkal ékeskedhetik.

Még a tehetségesen s türelemmel készített másolat sem adhatja a remekmű hatását, mennyire nem idézheti fel akkor az emlékezés az eredeti képek a hatását. Sem a leírása betűkkel, mondatokkal. A remekművel közvetlen kontaktusba kell kerülni, az előtt állva magunkba szívni a színeit, formáit, foltjait, együttes harmóniáját, azzal össze kell kapcsolódnunk, annak át kell járnia bensőnket, érzéseinket a szemünkön keresztül s ezért minden szóbeszédnek csak is az lehet a célja, hogy türelemre, érdeklődésre s intenzivitásra bírjanak a mű előtt.

Ha be kellene számolnom arról, miért éppen ez a képecske vonta magára figyelmemet képtárunk sok ilyenfajta mesterműve közül, adósnak kellene maradnom a válasszal vagy ha nem, úgy a magyarázatom meglepő lenne. Azt mondhatnám röviden: az egésznek a *finom szürke színe volt az oka*. De ez így mondvá mit jelent? Semmi közelebbit. Mondhatnám az *élességnek* az a bizonyos foka, amivel a dolgok kontúrjai itt ábrázolva vannak? Ez szinte együgyűnek látszik, ha az ember így kiszakítja ezen egy tulajdonságot a számos egyéb közül. Számot vetve megfigyeléssel, mégis sokszor tértem vissza, szinte maniakusan ehhez az indokhoz. Bizonyára megvan ennek az oka, mint ahogy az ember a Tintoretto velencei San-Rocco-beli hatalmas keresztrefeszítésénél az egyik gyászoló asszony barna kendőjét emlegeti vagy ugyancsak Tintoretto másik híres remekművénél, a bécsi Zsuzsannánál a meztelen nő hullámos görbe hátvonalát említené, mint az illető remekmű Achilles sarját. Pedig mennyi, de mennyi részlet és együttes hatás járul hozzá, segíti ezt a *kulminációs* részt, hogy ez hasson. Mennyi *szürke élesség* van más képeken, — ami mind nem számítható kvalitásnak — pláne mint egy remekmű kritériuma, de ennél a képnél a kvalitások, szépségek, pontosságok vagy pontatlanságok, részletek gazdagsága vagy szűkszavúsága pont erre az ezúttal legnagyobb kvalitásnak mondható tulajdonságra van kiélezve. Am nem állítjuk, hogy minden képélvezőnek ez a tapasztalata kell, hogy legyen e mesterműnél. Bizonyára a mi beállítottságunk, színezékünk, színnuance-ismeretünk, természeti tapasztalataink, harmóniaérzésünk, komponálóképeségünk és érzékünk s sok itt fel nem sorolható izlésfaktor, mely idők folyamán természetünk s tapasztalataink révén kialakult, visz arra, hogy éppen ebben lássuk a meggyőző érvet egy remekmű kétségtelen módon jelenvalóságához. Igen labilis dolog szavakkal bizonyítani egy oly érzéki valóságot, amilyen egy kép. De semmi kár nem történik, ha másképpen elindulva, más adatokból s adottságokból más *formájú* eredményre jut valaki, a fő, hogy odajusson.



Szinyei Merse Pál (1845—1920): Tanulmány a „Maddáldal” című festményhez, Ceruzarajz

Ut tehát a folyópartján felhős ég alatt. Utóbbinak alsó részét sárgás színárnyalat dominálja. A folyón néhány vitorlás, a háttérben fák a parton, közöttük templom látszik. Egyszerű színek: szürkéből, sárgából, barnából, feketéből kikeverve. (A határozottan kék, zöld és piros szinte teljesen hiányzik.) Mégis nagyon színesen hat a kép. Rendkívül élettelen. A szabad természetben élő vidéki ember jobban figyelni meg az eget s rajta a felhőket, a vizet, növényeket, földet s az állatokat, — nevezetesen a teheneket — szinte érzi a kép láttán azt az animális szagot, az állatok szeliden buta kifejezését s bőrüknek tapintatát. Az állat szőrének foltjai, furcsa színei az emberben valami ősi, öntudatlan érzést ébresztenek, — valami ösztönös vonzást és mégis távolított idegenkedést — ez talán egy őcsaládi érzés, melyre a lélekanalitikusok bizonyára helyesebb kifejezést találnának, de mi csak sejtjük, hogy van. A festő ösztönösen eltalálta a valóságot, mert hiszen a kép láttán tudatára is ébredtünk. Mint ahogy a folyó túlsó partján lévő táj — minden messzi táj — valami megnevezhetlen vágyódási érzést kelt bennem. Mi ez? Nem tudom elemezni. De a kép láttán ugyanezt érzem, tehát bizonyára jól van visszaadva. Az ég, mely a képek majdnem háromnegyed részét foglalja el, talán főproblémája is volt a festőnek. Ezek a fölfelé tépétszélű felhőcsomók úgy egyszerre, temperamentumosan odafestve — úgy, hogy látni a vastag festékekben az ecsetvonások útját — izgalmasak. A láthatár széle felé közeledve, egymásba olvadva csendesednek s mint már említettem, sárgás visszfényűek, a jobbszélen álló, vizet szűrőből állat felett mintha gyenge napfény sugarai törnének át.

E képek *hangulata* van, ezt hordják az egyes részek, valamint annak egésze, a változatosan megvilágított tehének, az érdekes ég, a nyugodt szürke víz, néhány vízinvény az előtérben, a vitorlások, az enyhén világított háttérbeli fák s az a néhány madár a levegőben, olyan könnyű hanyag módon jelezve. Ehhez az egyszerű képhez lehet tartalmi jelentőséget is fűzni. *Meséje* van, bár nem egymásután történő, hanem egyhelyben leledző. Ez a *hangulat* főeleme. A pillanatnyi helyzetnek együttes érzete, meséje az, melyet ki is fejez minden — festői eszközzel — ábrázolt rész. A *hangulat* az, mely azok közé a kissé megmagyarázhatatlan dolgok közé tartozik, melyek annyi elemből vannak összerakva, hogy lényegük tulajdonképpen abban van, amit mellette gondol az ember, mert a szó nem is fedi — mert nem is teheti — helyesen az értelmét. A festők sok ilyen szakkife-

jezéssel élnek, más ember számára szinte megmagyarázhatatlan, a festőnek azonban egy olyan hang, mely egész melódiasorozat érzetét kelti benne. *Cuyp* e remekműve hangulatának összetevőit nagy kinnal talán kielemezhetnők, de bizonyára elégtelenek lennének a magyarázataink. Kétségtelen, hogy minden részlet hozzájárul. A már említett tartózkodó színharmónia, a láthatár lesüllyesztése, az állatok szilhouette-je — észrevétlen, de mégis gondos kompozíciója (a szélsőbaloldalon álló visszanező tehéntől kezdve, a foltos második, a profilban álló harmadik, a kissé befelé forduló s részben letakart negyedik és a fejt lehajló, a csoportot bezáró ötödik állat), az ettől (a síkban) kis távolságra ábrázolt vitorla és annak visszfénye, az ég bal alsó részében festett sárgás ég, a sűrűre felhők elhelyezése, elosztása, az előtérben ábrázolt vízinvények ornamentálisan ható levelei, — a víz síkjának foltja — ezek mind-mind hozzájárulnak s magukban foglalják az elemeket, melyek együttesen adják a *hangulatot*. Hogy mennyire is összetételek mindezek így, ahogy gondosan mérlegelten ábrázolva vannak s nem másképpen, azt úgy kontrolálhatjuk, ha elképzelünk némi változtatást a képen. Mondjuk egy nagy pirosvitorlájú hajót a előtérben, egy zöldlombú fát a jobb vagy bal előtérben (lehetőleg olyan színben, mely e képen nem is található), mennyire zavarná színében, tónusában, kompozíciójában e képet. Hiszen az egyszínű fényképreprodukciót nézve sem kapjuk meg a hangulat teljességét, mert a színek hiányoznak. Egy színes reprodukciónál vagy akár egy félig-meddig sikerült másolaton a festék vastagságának különbsége, az ecsetvonások barázdáinak másfélsége, mind-mind kiközlentenek abból a hangulattól, amelyet az eredeti ilyen és nem más részletekkel, színnuance-okkal rendelkező mestermű idézhet csak fel. Ilyen érzékeny alkotás a remekmű s ezért hangsúlyozzuk, hogy a nem a kép előtt közvetlenül adott magyarázat is veszít az intenzitásából, mert az emlékezetre apellál. Egy kép élvezése annyira érzéki természetű, hogy szinte kikapcsolni kívánja az értelmet, az emlékező logikát is. A közvetlen érintkezés szuggesztívójára van szükség, hogy képzőművészi gyönyörűségünk ne veszítsen erejéből.

E festmény élvezésénél sok olyan képelemet kell kikapcsolnunk, mely a mai képek élvezésénél természetes. A XVII-ik század hollandus festői az értelmes konstatálás elvét vallották magukénak, — lehet, hogy öntudatlanul. Azóta igen sok új képábrázolási alkatrészt került előtérbe, ezek a későbbi kor szükségleteinek megfelelően, de ha abba a hibába esnénk, hogy ezen stilusú képeken is keressük őket, haszontalan munkát végzünk. *Cuyp* e képen minden négyzögcen-



Ruysdael, Jacob (1628 v. 1629—1682): *Amsterdam látképe*  
Oriz. M. Szépművészeti Múzeum

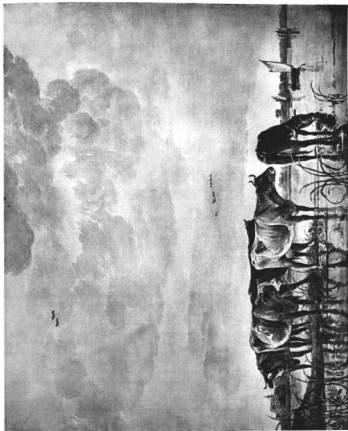
méternyi hely tárgyat fejez ki vagy egy bizonyos dolognak egy részletét. Eget, felhőt, földet, vizet, épületet, állatot, növényt. Egy tizenkilencedik századbeli jó képen gyakran találunk részleteket, melyek fénybeli vagy árnyékos zűrzavart s felismerhetetlen részleteket mutatnak, mi csak az egész képet nézve, nyer magyarázatot és értelmet. Ez egy igen fontos faktor, melyre tekintettel kell lennünk. A festési módszerben s a látás és elképzelési rendszerben gyökerező stílus ez; lehet, hogy korlát is, melyen belül maradnunk kell, hogy a művész tendenciáját megértsük. Hiábavaló kísérlet lenne olyan kválitásokat, vagy kevesebbet mondva, tulajdonosságokat keresni, melyek a dolog természeténél fogva nem találhatók, mert hiszen nem is használtattak fel és nem alkalmaztattak.

*Jusepe de Ribera (1588—1652):*

*Szent András vértanúsága (285,5×183 cm)*

„Szent András apostol, Jézus 12 tanítványának egyike, a bizánci egyház alapítója, az

oroszk védszentje. Ferdén állított keresztre, az úgynevezett András-keresztre feszítették. Ez a pár lexikális adat, amit néhány perc alatt megtalálunk a könyvszekrény polcain. Nem valószínű, hogy Ribera, a nagy spanyol festő ez oltárképeknek szánt művéhez sokkal több adatot vett volna tekintetbe, mielőtt mester-műve megalkotásához fogott. Lefest itt egy öreg meztelen embert, ki teljes életnagyságban boszorkányos ügyességgel átlósan elhelyezve van ábrázolva a képen, — körülötte hóhérai és kőzói, egyik még itt a keserves vértanúság küszöbén is fölébe tartja a „bálvány” Jupiternek egy kis aranyozott szobrát, felkínálván annak imádását az utolsó pillanatban, mi még talán megmenthetné. A festményen — úgy tűnik — semmi misztikum, csak végletekig menő realizmus. Szinte közömbösnek tűnő beállítása a modelleknek, de bámulatosan virtuóz visszaadása azok formáinak. Ennek a művésznek az egész történet, a szent legenda csak ürügy, hogy komponálási és festési képességeiről tanúsá-



Гуилп, Асуберт (1620—1697): Тобесек, Орз. М. Сурпамфувизети Мизеум

got tegyen. Nincsen itt valami nagy szárnyalása a gondolatnak, vagy transzcendenciális régiókba való emelkedéshez, a művész az élet vulgaris megnyilatkozásához nem akar semmit sem hozzátenni. Minden gondja csak az, hogy ezt az öreg testet rajzban, formában, plasztikában, tónusban s a környezetéhez való viszonylatában olyan hűen és tökéletesen adja vissza, hogy a néző szinte tévedésbe ejtse természetességével. Csontszerkezet, inak, izmok, a ráncosodott kezek és lábak valami öreg munkás testének alkatrészei, — a modelé. Egy emberé, aki bárki lehet, nem fontos. Egy ember a sok ezerből (ismeretlen katonája az életnek), aki éppen úgy érez, szenved, mint akár az apostol is, egy tárgy olyan művészettel ábrázolva, ami a hozzáértők ítélete szerint igen ritka művészeknek sikerül, még Riberának magának sem sokszor. Ha a kép témájának álláspontjára helyezkedünk s a történet tragikumát nézzük, a lelki megrázkódtatásra gondolunk, amit egy vértanúság Krisztus legszentebb taniaért jelent, ezt nem adja vissza a kép. Szinte közömbös a művészeknek, hogy mit ábrázol, de a kép e hiányosság dacára mégis nagyon figyelemreméltó művészi alkotás. Ezt azzal éri el, mert túl a közömbösségen valami brutális erőt és akaratot érzünk, mely a meghatottság hiányát pótolja, visszaadva, művészi eszközökkel örökké állandósítani egy megtört öreg embert, egy a mulandóságnak már feláldozott testet halhatatlanná téve a művészet áhitatával, erejével, csodáival. Itt találkozik a legmagasabb fokra emelt művész technikai készség, a mesterségbeli (szakmabeli) virtuozitás a teremtséssel magával. Valamit érez az ember a hideg mesterségen keresztül, mint valami szent sugarat áthatolni az életből s a művészet csodájából. Valami kegyetlen egyszerűséget, ami rokona a természet közönyös, de mégis mélyen misztikus grandiózitásának. Ez a verizmus, ez a pusztán csak a kézzel fogható érzékeinkkel konstátálható rideg igazság megtartása már felülemelkedik a poron, melyhez ragadva érezzük magunkat ennyi objektivitás láttán. S nem elhesseget minden misztikus fantáziálást ez a 300 év előtt ugyanolyannak látott emberi test, mint amilyen akár egy kegyetlen bonctanudós professzor a klinikán ma konstátál? Azt hiszem, nem kell messzire mennünk s már találunk szimbolikus képeket ennek a munkának megénekléséhez. A legnagyobb verizmusnak is van egy mély költészete, a leghidegebb szem látásának egy különös emelkedettsége, a szentimentális ellágyulás teljes hiányának is van egy komoly érzelmi oldala — ami a kegyetlen teremtsének a rokona.

De bármennyire rideg és ügyes naturalista is ebben a képben Ribera a festő, — van az

ábrázolásnak nem is egy művészi tulajdonsága — mely kiemeli hidegségéből. Egy jól elrejtett valami, ami első pillanatban nem is tűnik szembe, csak mikor már számot akarunk adni magunknak minden hidegség és a model formáihoz való szolgai ragaszkodáson felül: ez a *művészi önmérséklet*. Milyen rendkívüli módon megmésül ez az öreg test e nagy kvalitás által, mely csak az igazi remekművekben található. Mennyire kisebb jelentőséget nyerne a túlhajtott részletek, a megszámlálható ráncok, a kérlelhetetlen hűségű formák és arányok amellett a remek szintónus mellett, mely az egész életnagyságú testet bevonja s mely a homlok s a bal váll legvilágosabb fénye mellett egyöntetű lépcsőzetben halad a sötét s mégis átlátszó árnyékig (mely különösen napsütéses időben tanulmányozható teljes értékében).

E teljesen verista tendenciájú képen még egy különösség tanulmányozható. Az, hogy szobai, illetőleg pinceműteremvilágításba van helyezve az egész jelenet. Nem tehető fel, hogy valaki, aki olyan éles megfigyelő, amit a Szent András testének, drapériájának minden része tökéletes visszaadása bizonyít, ne gondolt volna arra, hogy egy ilyen jelenet, mely szabad ég alatt játszódik le, nem ugyanott festendő is le. Hiszen száz évvel előbb Leonardo a festészetről írott Trattatájában már felhívta a művészek figyelmét, hogy a szabad ég alatt elképzelt kép modeljei ott is ültetendők be, hogy hűek és igazak legyenek. Ribera mégis szobai világot választott, még pedig tisztán művészi stílus-elvekből. Ő ugyanis tudta, hogy erőteljes hatást csak összefüggő fény és összefüggő árnyékhatásokkal lehet kihozni. Az ilyen erőteljes hatásra a templomban, vagy abban a helyiségben, hova e képet elhelyezték, szükség van. A szétszóró, enyhé és kis különbségekkel rendelkező szabadég alatti világítás tehát nem felel meg a célnak. Ezért fordultak a *stilizálási* módszerhez minden nagy természetűségi célzat ellenére. El kell ismernünk, hogy a művészi célnak, amit maga elé tűzött a művész, ezáltal jobban is megfelelt s a végletekig menő naturalizmus éle el van véve anélkül, hogy e stílus előnyeit ki ne használta volna a művész.

Befejezésül még néhány szó a patináról. Minden jó régi kép kap a kortól s a színek természetes megváltozásától egy lágy összeolvadást, melyet jótékony érettségnek is neveznek. A világos és sötét színek átmeneti megfinomodnak, lágyabban mennek át egymásba, a tarkaság eltűnik, az árnyékok helyenként mélyebbek lesznek, a fények erősebben világítanak. Az idő segít a remekműnek, de csak akkor, ha a művész bölcs oekonomiájával készült. Ha 300 vagy 500 év múlva feltámadna egy-egy ilyen nagy mes-





GRÉZ. M. KIR.  
KÉPZŐMŰVESI  
ISKOLA

*Ribera, Jusepe de (1588—1632): Szt. András  
vértansága. Oriz. M. Szépművészeti Múzeum*

ter, meg lenne lepve képe láttán, gyakran kellemes módon. Mert javult is, s mint a finom nemes bor, megérett. Ezt sem siettetni, sem előkészíteni nem lehet. Ez egy olyan ráadás, amivel a bölcs természet megjutalmazta a nagy művészet erényét. Régi képek élvezet-

ténél e körülményre is figyelemmel kell lennünk. De le kell vonni a kép kvalitásából azokat a rombolásokat is, mit tudatlan restaurátorok s ízléstelen korok ráházaltak. Ribera képe e rombolást szerencsére kiké-  
rülte.

HERMAN LIPÓT

# AZ ORSZÁGOS MAGYAR IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM RÉGI MAGYAR BŰTORAI

## I.

Az Iparművészeti Múzeum gazdag magyar bútorgyűjteményének ismertetésénél összefüggő történeti szempontokat nem tűzhetünk ki vezérfonalul, annyira heterogén anyaggal van dolgunk. Meg kell elégednünk az egyes bútorok leírásával és stílustörténeti beosztásával. Az egyházi és világi bútorzatot külön fogjuk tárgyalni, ez utóbbitől megkülönböztetve a XVII. századi és a XVIII—XIX. századi anyagot.

### EGYHÁZI BŰTOROK.

A gyűjtemény legrégibb templomi bútora a *körmöcbányai* lebontott főtéri templomból származó, 1620. évszámmal jelzett *nyolcsületes stallum* sor.<sup>1)</sup> Alapja tölgylfa, mely gazdag dió- és jávorfaberakással és hársfából faragott részekkel díszített. A XVII. század első negyedéből származik és azt a kort képviseli, amelyben az olasz renaissance hatása már megszűnt és úgy az egyházi, mint a világi bútorzatban ismét a német hatás lép előtérbe, a későgotika túlzásaitól mentes, tiszta renaissance architektonikus szellemben. A stallum felépítése világos, kiegyensúlyozott jellegű; a háttámla kettős korintusi féloszlopokkal tagolt, mely oszlopok konzolszerű faragott maszkon nyugszanak. Minden egyes fülkében 2—2 pilaszteren nyugvó, félkörű arkádníválás látszik, mely finom berakott arabeszk mustrával van kitöltve. Világos alapon sötét és sötét alapon világos, egyformarajzú, szimmetrikus berakás váltakozik s ez a finom színbeli változatosság a Felvidék bútoraira igen jellemző: már a XVI. sz. végétől kezdődőleg menyasszonyi ládákon, szekrényeken és stallumokon egyaránt megtaláljuk. A koronázó párkányzat maszkos konzollokkal tagolt s rajta fogosor fríz alatt lombfűrésszel kivágott és rátette arabeszk dísz foglal helyet. A párkányzat erősen előreugró sika alatt ugyancsak rátette arabeszk dísz van, egy-egy szakasz közepén kis gúlaalakú faragványokkal. A térdeplő tagolása volutába csavarodó konzolszerű tagokkal történik; egy-egy mezőjének négyzetű, kiemelkedő közepében, valamint az ezeket fent és lent határoló keskeny frizen a fentiekhez hasonló arabeszk berakás látható váltakozó színekben;

sűrűn szerepel bennük a hosszúcsőrű madárfej és a stilizált sárkányfej. Az 1620. évszám a párkány rátett díszei között látható. A stallum térdeplőjének oldalsó lezárásánál faragott akantuszleveles, delfinfejes dísz van, mely mintha a német későgotikus stallumok lezáró díszének (Wangenscheibe) utóhangja lenne. (I. a naumburgi és a halberstadti dómok stallumait.) A körmöcbányai stallum nem elszigetelt jelenség a magyar bútor-történetben. Hasonló karakterisztikus, arabeszk, váltakozó színű berakás a XVI. sz. végén és a XVII. sz. első felében a felvidéki bútorokon nagyon gyakran feltalálható. Hogy csak néhány példát említsünk, ilyenek: a kassai Múzeum egy magas hordozható szekrénye, menyasszonyi láda Zsebfalván (Sáros m.) Pulzky Imre birtokában, a körmöcbányai ajtó az ú. n. Mária királyi nő házából az Iparművészeti Múzeumban, egy 1645-ös évszámmal ellátott láda Lőcsén, Okolicsányi Ede birtokában, egy másik gyönyörű menyasszonyi láda Pillerpekélyen (Sáros m.) Piller Géza birtokában, stb. E mellett a magyar karakterű berakás mellett, a körmöcbányai stallum világos architektonikus felépítése és diszkrét ornamentikája révén a német korabeli bútorok rendszertelen szellemétől és túlzásaitól mentes.

Ugyancsak a körmöcbányai lebontott főtéri templomból származnak a Múzeum gyűjteményében lévő két hatalmas csavart oszlop, egy több részből álló *szentélykorlát*, valamint egy dúsan faragott *orgonakarzat*rész. Az oszlopok fenyőfából faragott erősen spirális testét korintusi oszlopfők koronázzák. Rendeltetésüket nem tudjuk rekonstruálni, lehet hogy oltáron szerepeltek, lehet hogy karzatot tartottak, de semmiesetre sem azt a karzatot, amit jelenleg a Múzeum felállításában tartanak, mert ennél az oszlopok sokkal korábbiak: a XVIII. sz. első feléből származnak. — Az orgonakarzat hársfából faragott és átört díszű, 1760 körül keletkezhetett. A könyved, játszi rocailleformák, akantuszlevelek, virágok és kagylók dús és változatos plasztikája sehol egy kis pihenőt sem enged a szem számára. A három koronázó rokokó díszedényen már ott van a Louis XVI. szellemét sejtető, rózsakékből alkotott füzér. A karzat plasztikai formáinak mesteri faragása bizonyítja, hogy a XVIII. századi épületplasztika

<sup>1)</sup> I. Ráth: Iparművészet Könyve. II. p. 457. I. Athesium. 1905.



*A hörmöcbányai stallom részele 1620*

kánk méltó kiegészítői lehetnek a fából faragott emlékeink. Ugyanezen egységes szelvényben fogantak a XVIII. század közepének összes produktumai, a stukkómennyezetekől egészen a kovacsolt vaskapuk rokokó díszéig — tág teret nyújtva a különböző anyagokban rejlő lehetőségeknek. A karzat nem áll a maga teljes egészében, csak egy kis részlete van kiállítva, a többi a Múzeum raktárában hever. — Az ugyancsak ebből a templomból származó szentélykorlátnak faragott és aranyozott díszé még nehezebb barokkformákat mutat és az orgonakarzatnál 20—30 évvel korábban, 1730—40 körül keletkezhetett. A szentélykorlátajtón „S” alakú voluták alkotta szimmetrikus keretben egy-egy kerubfej néz egymás felé, alattuk nagy rocaille, közepén kartusban Mária-monogram. A korlát többi részén is hasonló, kissé nehezkés áttört díszet látunk.

A Múzeum előcsarnokában álló hosszú templomi pad a diósgyőri egykori Pálos-templomból származik. Diófábrítású, faragott és berakott díszítéssel. A templom hajójában állhatott, térépítője és impulziója megvan. Keskeny oldalai tölgyfából faragottak, ülése és alapváza is tölgyfa, csak hát-támláján van három mélyített mezőben diós és kőrisfaberakás, szimmetrikus, ú. n. Mária-Terézia stílusú egyszerű szalagos mustrával. Oldalait szimmetrikus, barokkrajzú akantuszos és kartusos, lapos faragás borítja. Egy másik padja ennek a diósgyőri Pálos-templomnak az egeri Erseki Lyceum Múzeumba került s ezen 1741-es évszám olvasható, ami a mi padunk keletkezési idejét is pontosan meghatározza.

A túskevári volt Pálosrendházból származik az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében lévő szószelek. A tölgyfából faragott bútor merészen előreugró barokk-vonalú profillal bír; elől két konzolba torkoló pilaszter között rokokó kartusban Remete Szt. Antal és Szt. Pál életéből vett jelenet; hatalmas fa előtt ül a két remete, nagy könyvben olvasgatnak, magyaráznak egymásnak. Kedves geszterű megfigyelés a háttér nyitott ajtaján át látható polcok, a szegényes edényekkel, a nyitott tűzön füsttölgy bogrács, a boroshordó és a nagy csomó zóldség. A szószelek alsó határát adó vízszintes, domború frízen laposan faragott virágdísz, a keskenyülő alsó bázisán kartusban virágkosár látható.

A túskevári Pálos-templom és zárda teljesen elpusztult. Ma nyoma sincsen, különféle építkezésekhez széthordták. A fent említett szószeleken kívül egy háromülése faragott stárium került a túskevári plébániatemplomba. Rajta elől Szt. Pált látjuk, amint egy kéttornyos templom modelljét tartja. Remek szekrényeszekrénye a somlóvásárhelyi templomba került s ugyanott van még egy egyszerű imaszék s egy másik hajóalakú templomi szószelek.

Mindezen faragványok a XVIII. sz. harmadik negyedében, pontosabban 1760 körül keletkezettek. A könnyed rokokó-formák mellett fellépő, s a pilasztereken helyet foglaló Louis XVI. karakterű dísz enged erre következtetni. Ezt a főtévesztünk a Pálosok Historia Domusában fennmaradt adatok is alátámasztják. Nem sokkal a rend elűrlése előtt való időkből ezeket olvassuk: „A kolostor tetőzete tölgy- és szilfából évszázados tartósságú, az egyik gerendára vésett 1753. évszám mutatja, mikor készült el.” Tehát, ha 1753-ban jutott tető alá a kolostor, a gazdag sekrestye és bútorzat az ezt követő évek munkája lehetett csak. Majd így szól a Historia Domus: „Az ebédli nagyszerű terem, magasságával az emeletig hatol. Tölgyfából faragott bútorzata a domborfaragványok remekei valának.” A mi szószeleink is meg van említve: „Az ebédlöben volt szószelek a dabronyi plébániába vitetett.”<sup>2)</sup> Innen, a dabronyi templomból került vétel útján, 1916-ban az Iparművészeti Múzeumba. Tehát refraktoriumi szószelek volt és nem templomi, ezt jelzik talán a faragott jelenet könyhai vonatkozásai. A Pálosrendet 1786-ban törölte el II. József és ekkor kezdődött a bútorzat szétszóródása. A faragványokat minden valószínűség szerint maguk a pálosszerzetesek készítették, noha erre eddig semmi határozott adat a Historia Domusban nem található.

A túskevári zárda pompás faragványai nem állanak egyedül kolostori és templomi művészetünkben. Eppen ez a kor, az 1740—70 közötti idők a leggazdagabbak az ilyen művészi emlékek tekintetében. Csak futólag említjük a legkiválóbbakat, melyeknek körébe illeszkednek a túskevári faragások is: a székesfehérvári cisztercita-templom sekrestyéje,<sup>3)</sup> a budapesti Prohászka Ottokár-utcai Központi Papnevelő Intézet (volt Pálos-rendház) könyvtára és templomi berendezése, a savvári (Nyitra m.) volt Pálos-templom berendezése, a tihanyi Bencés-templom sekrestyéje, a polányi plébániatemplom berendezése, s a majki kamaldúli kolostorból származó pompás bútorzat, mely a komáromi Ráعتemplomba került.

Az egeri Minorita-templomból került az Iparművészeti Múzeumba egy ismeretlen rendeltetésű, valószínűleg sekrestyeszekrénynek középső felső része. Faragott tölgyfa, négy lapított gömbölgőben nyugszik. Kétajtós, hullámzó profilú szekrénynek négy sarkán, négy hatalmas volutába csavarodó akantuszleveles konszol; a szekrényre boltozatos tető illik, melynek koronázó része hiányzik.

<sup>2)</sup> A Historia Domusból vett adatokat Molnár Ernő úr szíves szóbeli közlésének köszönhetem, kinek a túskevári Pálos-zárdáról szóló tanulmánya sajnos alatt van.

<sup>3)</sup> Csányi Károly: A székesfehérvári Cisztercita-templom sekrestyéje. Különnyomat a „Kéve Könyvtárból”, 1928.



*Országhok és orgonabazatrács részlete a kőrmécbányai lebontott Jótéri templomból. XVIII. sz.*

Az ajtón elől rokokóvonalú mezőben, rózsás füzér, mely már az 1760—70-es éveket sejteti. Különben, főként a boltozatot, csupa könnyed rocaille-faragás díszíti. A szekrény hátsó része is faragott, ez mutatja, hogy nem állott soha fal mellett: sugarak között töviskoszorús lángoló szív, Szt. Ferenc stigmáit viselő két kéz és lábféjel, melyek diagonálisan vannak elhelyezve.

Sajnos, a szekrény rendeltetését nem ismerjük; valószínű, hogy szabadonálló sekrestyebútor középréze lehetett, melynek egyéb részeiből semmi sem maradt fent. Embermagasságban kellett hogy álljon, ezt mutatja a két ajtó, tehát mint valaminek a koronázó része vagy baldachinja nem szerepelhetett, — amire viszont az alakja engedne következtetést. Az egri Minorita-templom gyönyörű hajópadjait Frater Josephus Stesela faragta 1772-ben.<sup>1)</sup> A padok stílusa és az 1772-es évszám a mi bútorteredekünk stílusával és korával egybevágna s azt hiszem, nem tévedünk, ha benne is Josephus Stesela, laikus fráter munkáját sejtjük.

## VILÁGI BÚTORZAT.

### XVI—XVII. sz.

A Múzeum XVII. századi bútorainak ismertetését a kelengye- és céhládák felsorolásával kezdjük; öt darab van belőlük és jól képviselik a különböző egymást követő stílusáramlatokat.

A legkorábbi közülök egy színesen festett és aranyozott *erdélyi kelengyeláda*. Hatalmas, masszív, kissé nehézkes darab, mely felépítésben tisztára a XVII. sz. első felében dívó architektonikus tyпуст követi. Széles talpzata nagy akantuszleveles konzollal két részre osztott, mindegyik oldalán egy-egy fiókkal, melyeken aranyozott keretben fehér alapon színesen festett virágos indaszár hullámzik. Oldalt a két hossznegyszögű, egyszerű lábon jobbról a magyar viseletű menyasszony áll, kezében koszorúval, balról a daliás magyar ruhás vőlegény. Az aránylag széles talpza-ton nyugvó tulajdonképpenvaló homlokzat három pilszterrel két részre tagolt: sötétvörös alapon sötétzöld, rusztikás kialakítású, félkörű fülkében balról Lukrécia alakja, amint törrel szíven szúrja magát, jobbról a Szeretet allegóriája, anya a két gyermekével. A pilszterek fölfelé szélesednek, rajtuk ugyancsak fehér alapon közepien festett tulipánszál, oldalt egy-egy más virágszál. Fedelén két mélyített és aranyozott keretű mező, keskeny oldalain két-két hossznegyszögű mezőben fehér alapon színes virágos indák és egy-egy kovácsoltvas fül. Az egész láda alapszíne sötétzöld s az erre alkalmazott mély vörös és arany színek a nehézkes formák méltó kísérői. Vidámabb hangot csak a fehér alapra festett szí-

nes virágdísz szolgált meg. A láda belül egyszerű, szokásos: egyik keskeny oldalán láda-fia, s a hozzá csatlakozó hosszoldalon öt apró fiók.

A festett díszítésű magyar menyasszonyi ládák nagy elterjedtségnek örvendtek. A finomabb művű berakott és faragott ládatypusok mellett a speciális magyaros irány képviselői. Használatuk a körülmények adottságából szükség szerűen következik, amennyiben az olcsóbb puhafa, a fenyő, magas relieffű finomabb faragásra vagy berakásra nem alkalmas. Ugy a Felvidéken, mint Erdélyben, nagy számban maradtak fent ilyen bútorok, kritikai elemzésük azonban óvatosságot igényel, mert ez a festett ládatypus később beleolvad a népies irányba s néhány korábbi emlékünknél is nehéz eldönteni, hogy népies vagy műbútorral van-e dolgunk. Ugyanígy állunk a festett szekrényekkel és templomi padokkal is. A Lukrécia ládához legközelebb áll a Magyar Nemzeti Múzeum raktárában lévő láda, melynek felépítése az előbbiével azonos: hasonló durva rusztikás, félkörű fülkében foglalnak helyet a festett képek. Analogiával azonban csak a láda felépítését használhatjuk fel, mert az egész festés, a két jelenet és a pilszterek olaszos groteszkjei újabb keletűek. Érdekes, hogy a láda Felvidéki, valószínűleg késmárki eredetű, a mi ládánk erdélyi származásával szemben; ez bizonyítja, hogy a Felvidék és Erdély művészete a bútorokban is mutat némi összefüggést. Gyönyörű festett ládák voltak még az enyicsei Zichy-kastélyban (ma Kassán Böhm-családnál) és Berzétén báró Than Albinnánál.

Az architektonikus ládatypus másik képviselője az az *erdélyi kelengyeláda*, mely a nagyszobeni Sigerus-gyűjteményből került a Múzeumba. Nem festett, hanem különféle fákkal borított, ön- és faberakással díszített egyszerű, nemes arányú bútor. Homlokzata négy vályúzatot korintusi oszloppal három részre tagolt, úgy hogy az oszlopbázisok a láda talpzatán is előreugranak. Érdekes az oszlopok törzse: különböző színű, fordított V alakú berakott csíkokból áll. A fülkék közül a két szélsőben vályúzatos pilszterek által tartott félkörív van, ívhajlásának közepén faragott maszkkal. Az ívek felül hullámleces kettős kerettel vannak ellátva s az így keletkezett cikkelyekben, valamint a fülkében alul foglal helyet az akantuszleveles óberakásos dísz. A középső rész eltérő: hullámlecek alkotta duplakeretes, törtvonalú mezőben dísz, szimmetrikus, vésett díszű óberakás látszik, felette trébelt kulcslyukpajzs. A láda finom színhatását fokozza az alpnak váltakozó színű, harántesíkos faberakása és a felső fríz fogsoros párkányt imitáló intarziája, melyet tojásfüzér egészít ki. Fedelén és oldalain egyszerű hullámleces mezők vannak, oldalait két kovácsoltvas füllel. Fedele belül festett, két

<sup>1)</sup> Szemecsnányi Miklós: Eger és környéke p. 51.

színes kartus között más rajzú kőépső mezőben kék alapon felirat: Johannes Teutsch Burger und Schlosser in Hermannstadt hat dieses Meisterstück gekauft ANNO 1713 seinen lieben Weibe Marie Teutschin die 3 mai. Belül a felsőperem mentén három oldalon apró ládikák sora rácsos homlokdíszel.

Az 1713-mas évszám a láda XVII. századi karakteréhez viszonyítva, későnek látszik. Igaz, hogy asztalosműhelyeink konzervatívak voltak és egy kialakult tyпуст akkor is életben tartottak, mikor már más divat járta. Ezért nehéz a magyar bútor fenmaradt emlékeinek datálása. Ez esetben valószínű, hogy az 1713. év a vásárlás és nem az elkészítés idejét jelzi és mint „terminus ante quem” szerepel. A feliratról nyilvánvaló, hogy a láda nagyszabéni készítésű és hogy mesterremek volt. Mindenesetre XVII. századi typpal állunk szemben s ezért — nem véve figyelembe az évszámot — a ládát a XVII. századi bútorokkal együtt tárgyaltuk. Hasonlóan önbetákolással díszített bútorra a Múzeumnak egy 1750. évszámúmal ellátott kőépsőkészény, melyről a tanulmány második részében lesz szó.

A XVII. század közepétől lép fel, főleg Északmagyarországon az ú. n. fülkagyóló dekoratív stílus, mely bútorokon, templomi epitafiumokon és ötvösmunkákon egyaránt figyelemmel kísérhető. Ennek a sajátosságok dekoratív iránynak szülőhazája Németalföld volt, ahol is a Rembrandt-tanítványok közvetlen közelében kapott lábra Gerbrand van den Eeckhout, Michel Mosyn és az ötvös Adam van Vianen dekoratív metszetei révén. Nehézes, barokk formái, lágy, szinte tészta-szerűen gyúrható kanyarulatai Délnémetországban és Magyarországon találtak főleg termékeny talajra; hazánkban annyira meghonosodott, legcsiszoltabb és a germán szellem túlzásaitól mentesen, hogy a XVII. század második felében sajátosan hazai dekorációvá válik és a magyar bútor fejlődésében külön fejezetet jelent.

Egyik legszebb példája az Iparművészeti Múzeumban lévő, 1669-ben készült *céhláda*, mely a *nagyszombati* örökök tulajdona volt.) A kisméretű, diófából faragott céhláda három oldalát és fedelét borítja a fülkagyóló faragás. Elöl két későgotikus hólyagos serleget övez és jól megfigyelhetjük rajta azt a sajátosság aszimmetrikus, lágy és formálható jellegét, mely a stílus legfőbb karakterisztikuma s melyet az elnevezése is kifejez. Nem organikus, de még sem egészen absztrakt formák tobzódása ez, bár az akantuszindadisz, mint a forma eredete a magyar emlékeken még felismerhető. Középen lent maszkká formálódik a puha ornamentika; a két rövid oldalon hasonló dísz között egy-egy kétfüles, bordás talpas serleg van kifaragva, a fedelén hossz-

négyszögű mezőben olvasható az 1669. évszám. Belül, oldalt kis ládafia, s a fedelén három szép formájú, vésett rajzú, ónozott vas-pánt. Középen elől aranyozott rézlap van a ládára erősítve, melyen két szép, trébelt, hólyagos serleg mellett következő vésett felirat olvasható: „Anno 1689 die 9 Januarii Kayán Mihály uram tanítványa, En, Samarjay Dániel ezen munkát csináltam felszabadulásomkor, melyet a Nemes ötvös Chének is offeráltam. Ez időben pedig ezek voltának Chébeli Mesteremberek Kayán ötvös Mihály uram Chémester ö kigyelme aranyozta meg ajándékom, Porten Dániel Uram, Homolya Nagy Ferenc W(ram) öregieb mester, Horvát Gergely w, Váradai Pál w kulcosos mester, Tolnai István W Iffiu mester.” Nyilvánvaló, hogy Samarjay Dániel nevében nem a faragott láda készítőjének, hanem a finoman trébelt, aranyozott rézlap mesterének nevét birjuk. Samarjay, Kayán Mihály ötvös tanítványa maga is ötvös volt. A láda előbb is készült, 1669-ben, a trébelt lap 1689-ben, 20 évvel később került rá. De hogy ötvös céhládanak készült eredetileg is, azt a rajta lévő faragott serlegék bizonyítják.

Másik fülkagyóló díszű emlékünk a szépségi *Hunfalváról* származó *ládá*, mely az 1692-es évszámot viseli. Hársfából faragott dísz mellett festett képcskékkal élnékített. A láb nélküli, hullámléccel keretelt és egyszerűen tagolt talpazat és hasonló párkány között a homlokzat négy lizénával három részre osztott. A két szélső, szélesebb részben az architektónikus homlokzat örökségeként, félkörű hullámléces fülkéket keretez a szimmetrikus fülkagyóló ornamentika, sűrűn élnékítve apró gyöngyszemzorokkal, melyeket borsóhévelyes dísznek nevezhetünk, s mely a magyar fülkagyóló stílus lényeges eleme. A fülkében egy-egy színesen festett jelenet, melyeknek tárgyát nem sikerült megállapítani, lehet, hogy bibliai vonatkozásúak. A lizénászerű tagokon alul egy-egy nagyobb faragott rozetta látható, felettük hullámléccel keretelt hosszúkká merőben a négy magyarviseletű fiatal lány terdkepe: a négy évszak megzemélyesítői. Az első mezzi virágcsokrot, a második búzakalászcsoport, a harmadik szőlőfürtöt tart, míg a negyedik tűznél melengeti kezét. A nőalakok fölött olvasható az 1692. évszám. A középső keskenyebb mezőben áttört kulcslyukpajzsot övez a fülkagyóló kartus; oldalain egy-egy kovásolt vastúl, hasonló díszű hossz-négyszögű mezőben. Belül a szokásos beosztás látszik: oldalt ládafia, két kis fiókkal és három ónozott áttört vas-pánt.

A fülkagyóló ornamentika virágkora Észak-Magyarországon az 1650—1700. évekre esik. Legszebb emlékei a szépséghelyi dóm faragott hajópadjai, melyeknek túl korai, 1630-as évszámáról más helyen lesz szó.

\*) Ráth György: Iparművészet könyve. II. p. 475.



*Részlet az Orsz. M. Iparművészeti Múzeumból. Előli szentélykorlát a körmőcbányai lebontott jéteri templomból XVIII. sz. elő jele. Háttérben Bethlen Kata kelezgeládája*



Utóljára említjük a magyar bútór eddig ismert legkarakterisztikusabb emléket, a *Bethlen Kata-féle kelengyeladát*. Gyertyánfából faragott, festett és rátett díszével, magyaros jellegű oly jellemző példája az erdélyi magyar bútornak, amely fennen hirdeti a kellőképpen nem méltányolt régi magyar bútorművéség magas szintjét. Díszítése a maga élenkésében oly komplikált, hogy csak annak sematikus leírására szorítkozhatunk. Négy dekoratív (két-két hasonló) pilaszter által három részre tagolt. A két szélső mezőben, nagyobb négyesgözü hullámléces keretben, faragott fülkagyólós ornamentika között egy második, törtvonalú hullámléccel keretelt mező, melyben élenk színekkel festett tulipánvirágzó látszik; a szélesebb középrész nyolcszögű mélyített mezejében ugyancsak fülkagyólós dísz közt ott van a festett bethleni Bethlen-címer és B. K. monogrammmal. A pilaszterek részben faragott fülkagyólós, részben lombfűrésszel kivágott és rátett, akantuszindás és rozettás díszrel vannak ellátva; sehol sincs üres tér, mindenütt festett, hullámlázó indaszárak, magyaros karakterű virágok gyönyörködtenek a szemet. A felső lezáró frízen mélyített hosszúkak mezők közt olvasható az akantuszindákból alkotott 1695. évszám. A láda alapszíne kétféle borsözöld, rajta cinóber, halványkék, zöld és sárgás-fehér színekben pompázik a díszítés. Fedelén belül sajtóságos élenkszíni pikkelyes dísz közt fehér koszorúban, kék alapon fehér írással ismét B. K. és Anno 1695 áll. A pikkelyes szögbetört soronként váltakozva, cinóber, világoskék, sárga, zöld és fehér csíkokban futnak. Oldalt két kovácsolt vasfül van négyesgözü, festett mező közepén; körök körül ovális virágos mezők, a sarkokon háromvirágos, piros szegfűcsokrok, melyek élenk emlékeztetnek az erdélyi úrhímzések sarokmintáira.

Eltelkintve a láda művészi és magyar bútortörténeti szempontból való magas kvalitásától, kultúrtörténeti érdekessége, hogy keletkezésétől kezdve a gróf Bethlen-család birtokában volt s ott nemzedékről-nemzedékre nyomon követhetjük. Az első tulajdonosa Bethlen Kata, gr. Bethlen Gergely erdélyi generális és Küküllő megye főispánjának leánya volt (nem tévesztendő össze gr. Teleki Józsefné Árva Bethlen Katával, aki 1700-ban született s aki írásairól és önéletrajzáról híres), akit 1695-ben vett nőül II. Apafi Mihály erdélyi fejedelem. (L. a ládán elől és a fedelén belül lévő 1695. évszámokat.) Gyermekeik nem lévén, a Bethlen-család férfiágra szállott és második tulajdonosa gr. Bethlen János leánya, Bethlen Julia lett, ki 1723-ban tartotta esküvőjét gr. Wass Lászlóval (erre vonatkozólag l. a láda hátsó falára ragasztott cédulát, melyen a XVIII. század végére datálható írással ez áll: „néhai mlgs

(méltóságos) Asszony Wass Lászlóné ládája”. Ezután gr. Bethlen Ferenchez került a XVIII. század vége felé, ekkorral való a láda kulcsa, rajta a G. B. F. betűs monogrammmal; hasonló monogrammmal olvasható a ládán elől ráerősített aranyozott pléhlapon. Bethlen Ferentől nemzedékről-nemzedékre szállott a fejedelmi bútór, míg gr. Bethlen Sándor özvegye, br. Bánffy Jozefa meghalván, 1902-ben szerezte meg az Iparművészeti Múzeum.)

A Bethlen Kata ládáéhoz eddig analógiánk nincsen, annyira egyedülálló érdekes dokumentuma bútortörténetünknek. A rajta látható fülkagyólós ornamentika azonban azt mutatja, hogy ez a Felvidéken divatos díszítési mód erdélyi emlékeinken is feltalálható; ismét egy kapocs, amely hazánk két legfontosabb kultúrterületét összefűzi.

A Múzeum legkorábbi bútorra két XVI. századi asztal, melyek Erdélyből származnak. Egyszerű, tölgyfából készültek; síma, négyesgözü lapjuk és széles kávájuk két I alakú lábón nyugszik, melyeket két vízszintesen elhelyezett léccel köt össze. Ebben a szokásos típusot követik. Egyetlen díszük a káván körül alkalmazott lapos faragású, hullámlázó leveles indarajz, mely már inkább renaissance szellemű. Az asztalok a népies és műbútór határára állanak és távol vannak az eddig ismert legszebb gotikus magyar asztal, a bártfal városból tanácskozással (Bártfa, Múzeum) művészi kivitelől, habár szerkezetben és fölépítésben a kettő között sok analógia van. Hasonló gotikus asztalok vannak még a Magyar Nemzeti Múzeumban, melyek közül a legdíszesebb az erdélyi, XV. sz. végén vagy XVI. sz. elején készült ú. n. bölcsoasztal.

Érdekes renaissance emléke a Múzeumban az az ajtó, mely a *körmöcbányai ú. n. Mária királynő-házából* származik. Diófa borítású, jávorfaberakással díszített. Két oldalán két-két egyforma profilálással, duplakeretes mező s ebből vannak elhelyezve különféle alakú idomokban a finom berakott díszek, melyek az ajtó keretén ismétlődnek. A berakott vékony indás, szertekigyző szimmetrikus rajz alkotja, melyen megint figyelemmel kísérhetjük, az ajtó egyik oldalán a sötét alapon világos, a másik oldalán a világos alapon sötét fából való berakások finom változatosságát. Ugyanezt a körmöcbányai stallumon és a rokon-emlékeken már megfigyeltük. Az ajtó az 1600. körül években származik.

A XVII. századból származó emlékeink közül mindössze két *szekrény* van az Iparművészeti Múzeum birtokában. Az első, hatalmas, hársfából faragott és helyenként fenyőfárrészekkel ellátott kétajtós szekrény.) Igen ritka típus képviseli. Két hullámléces

<sup>\*)</sup> Az itt felsorolt adatokat Szédeczky Lajos egy. tanár úrnak, az Iparművészeti Múzeumban intézett leveleiből idéstem, 1902. 210. sz.

<sup>\*)</sup> L. *Magyar Művészet* 1933, 6. sz. p. 187.



*Szóséfk a túskevári Pálos kolostorból  
1760 körül*



*Sekrestyeszekrényrészlet az egi  
minorita templomból. 1760 körül*

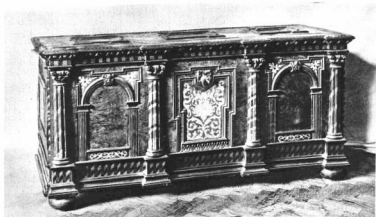
fiókkal díszített robusztus, láb nélküli talpazaton áll a szekrény középrésze, melyet három, akantuszlevelekkel stilizált faragott, anyagosan hosszú és keskeny, négyzetes, mindegyik ajtaján hosszánként két részre. Mindegyik részben hullámléces mezőben foglal helyet a faragott dísz. Fent egy-egy szimmetrikus, lendületes rajzú akantuszleveles keretben ovális címerpajzs, bennük ágaskodó szarvas, szármai között keresztel, ill. lombos fa. Az előbbi, lehet a Semsey- vagy Zichy-címer egy változata, az utóbbit nem tudtuk biztosan megállapítani. Két alsó mezőjében is csigás, akantuszleveles faragás van. Ezek a faragások a szekrény testétől külön keletkeztek és utólag lettek ráerősítve. A szekrényt a bázisához hasonló egyenes párkányzat koronázza. A középső, nagyobb mezők között egy-egy kisebb, téglalakú síkban önozott fogantyúk vannak, melyek a hatalmas ajtó kinyitását könnyítik. Két önozott és vésett kulcspajzs, belül hasonló masszív zár és vésett, önozott pántok egészítik ki a szekrény díszítést. Nemes arányai, egyszerű felépítése és ornamentikája a szekrényt egyik legszebb magyar emlékké avatják. Közvetlen analogiákat eddig nem találtunk hozzá. Dekoratív megoldásában ahhoz az ú. n. jezsuitabarokk templomi stílushoz áll közel, melyet a Felvidék városában a löcei gimnáziumi templom berendezése, a kassai Jezsuita-templom stallumai és a bártfai templom hajópadjai képviselnek a legszebben. Jellemző sajátosságuk a lendületes rajzú, telt, akantuszlevelekből alkotott és utólag rátett faragás, mely rendszerint hársfából készül. E stílusnak kora a XVII. sz. második fele és vége; valamivel később lép fel a fülkagyilós ornamentikánál és egyideig párhuzamosan halad vele. Ezen analogiák és a stíluskritikai megfigyelések folytán is szekrényünket a XVII. sz. utolsó negyedére datálhatjuk. Provenienciájára vonatkozólag annyit tudunk, hogy a Jankovich grófok szállógyőri birtokáról származik, de feltétlenül a Felvidéken készült.

A másik nagy *almárium* diófaborítású, diógyökér, tiszafa, és jávorfából álló tisztán berakott dísz visel. Ugyancsak kétajtós és hat lapos gömbölkben áll. Három egyszerű pilaszterrel két részre tagolt, úgyhogy a két levágott sarkán ferdén állanak a pilaszterek. Az ajtókon két-két zeg-zugos, kiemelkedő keretű mező van s az egyetlen plasztikai hangúly a középrészen. Keskeny architráv, előreugró, profilált párkány koronázza a bürtöt; felette szimmetrikus, akantuszleveles, áttört oromzat támaszkodik két oldalról a középső pillér folytatásaként elgondolt taghoz, melyet esztétizált orsóalak koronáz. A szekrény fődíszét a különböző színre pácolt, égett rajzú berakások adják, melyek elborítják nemcsak a statív mezőket, hanem az építészeti funkciót végző pilasztereket, bázist és architrávot egyaránt. Dús lombokban ülő madarak, fákra felkúszó majmok, oroszlánok, karikán himbálódzó papagályok, szöcskék, szitakötők, pelikánok élénkítik a növényi díszet; alul kanyargó testű kígyók kísérik az alap kivágott vonalát. Ezek már az ú. n. Mária Terézia-stílus előhangjaként szimmetrikus, szalagos kartusban foglalnak helyet, a még XVII. századi jellegű, törtvonalú domború kereten belül. Oldallapjai simák, egyszerűek. Belül hatnyelvű szekrényzár és indás-virágos rajzú, vésett és részben önozott pántok.

A szekrény a szentkirályszabadjai Rososcsalád birtokából származik és valószínűleg dunántúli készítésű. Felépítésben, típusban még XVII. századi jellegű, törtvonalú domború faragott oromzat is; a szalagos kartusok és a kizárólagos berakott dísz már a XVIII. századot sejteti, úgyhogy a keletkezési idejét 1700 körül kell keresnünk. Némiképpen már a szomszédos osztrák barokk hatása állapítható meg szekrényünkön, mely igen közel áll az Iparművészeti Múzeum Procopius-gyűjteményének egy gráci 1700 körül készült szekrényéhez.

BARÁNYNÉ, DR. OBERSCHALL MAGDA

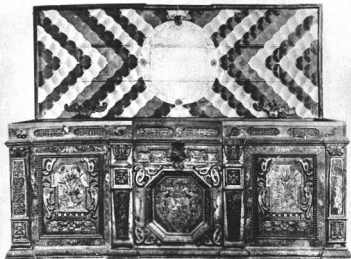
ORSZ. M. NTR.  
KÉPZŐMŰVÉSZETI  
FOISKOLA



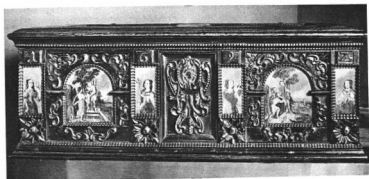
*Kelengyeláda, diófa öberakással, Erdélyi, XVII. sz. vége*



*A nagyszombati ötvöscéh ládája 1669*



*Bethlen Kóta kelengyeládája 1695*



*Láda, Hónfalváról 1692*

# MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

LUKCSICS PÁL ÉS PFEIFFER JÁNOS: A VESZPRÉMI PÜSPÖKI VÁR A KATOLIKUS RESTAURÁCIÓ KORÁBAN. Veszprém, 1933. A buzgó levtári kutatások alapján, nagy körültekintéssel készült, terjedelmes könyvből, folyóiratunk szempontjainak megfelelően, itt csak a művészettörténeti vonatkozású részletekre hívjuk fel a figyelmet. A munka legtöbb fejezete ugyanis a népiség, gazdaság- és egyháztörténet körébe vág, s legfőbbül úgy kapcsolatosak a régi Veszprém művészeti életének jelenségeivel, hogy a környezetet rajzolják meg ezekhez. Veszprémben 1683-ban szűnik meg a török uralom, s ettől kezdve úgy a telek- és házbirtokos polgárság, mint a várkatonaság törzsökös magyarokból áll, magyarok a XVIII. század építető és művészpártoló püspökei, mint gróf Esterházy Imre, Acsaády Ádám, Bíró Márton, Nagymányai Koller Ignác, de idegen, főleg német származású, s itt csak meghonosodott a közreműködő építészek, szobrászok és mesteremberek legnagyobb része. Meghonosodtak persze nemcsak személyüket és családjukat tekintve, hanem művészetük is a hazai viszonyokhoz alkalmazkodott, úgyhogy Veszprém XVIII. századi műemlékeinek olyan jellegzetes példái, mint a püspöki palota vagy a Szentháromság-szobor, szervesen beleilleszkednek a magyarországi barokk általános képébe.

Különös érdeklődésre tart számot a püspöki palota ősitörténete. A török világot is átért rezidencia, mely bizonyára igen szerény méretű volt, még 1712-ben is fennállott. Csak Koller Ignác püspöksége (1762—1773) idején került sor a mai palotának, a veszprémi építészet büszkeségének emelésére. Koller nagyműveltségű férfi volt, aki a római Collegium Germanicum et Hungaricumban gróf Esterházy Károlyval, a leendő váci, majd egri püspökkel, a művészetek nagy mecénásával egyidejűleg végezte tanulmányait. A jezsuita atyák vezetése alatt álló kollégiumból kerültek ki a katolikus restauráció nagy magyar püspökei, akik lelkükben az apostoli buzgóságon kívül azt a vágyat hozták haza, hogy az Örök város szépségeiből és nagyszerűségéből ide is átültessenek, itt is megvalósítsanak valamit. Koller finom ízlésére vall, hogy midőn új székházának tervezésére került sor, választása arra a Fellner Jakabra esett, aki gróf Esterházy Károly szolgálatában egész sorát alkotta XVIII. századi építészeti remekeknek. Az egyemeletes, [ ] alaprajzú, előkelő és derűs hatású püspöki rezidencia építése 1765-től kezdve kb. nyolc évet vett igénybe. Fellner, aki időnként megtekintette az építkezést, annak vezetésével egyik ügyes és megbízható pallérját, a később Veszprémben letelepedett Hauensteiner Vencelt bízta

meg. Az iparosok veszprémiek és környékbeliek voltak, csak akkor vontak be idegent, ha kényesebb munka kiviteléről volt szó. Így a stukkómunkákra Fellner Orzetti Józsefet alkalmazta, aki bizonyára az Orsattiakhoz, ehhez a kiterjedt stukkátor-családdhoz tartozott. A házikép polna mennyezetfreskóját 1772-ben az osztrák Johann Cimball készítette, akinek szerény tehetsége Magyarországon egyébként is alkalmazásra talált (Zalaegerszeg, Székesfehérvár, Páka stb.).

A szerzők valóban példás szorgalommal hordták össze a Veszprémben virágzott művészeti tevékenység történeti adatait, ám előadásukban a mozaikkövek szertehullanak, s az olvasó egy-egy építkezést menetet csak fáradsággal követheti. Az összefoglalást és tisztánlátást akadályozza ezáltal a nagy tárgyszeretet is, mely sok jelentéktelen, bizvást mellőzhető adat közléséről nem tudott lemondani. A magasabb szempontok így nem egyszer háttérbe szorulnak, s míg például a várbeli telkek és házak sorsáról sok érdekes adatot olvassunk, addig az egész vár- és városkép alakulásáról alig esik szó, pedig a Történelmi Képcsarnok metszetyűjteményében és a Veszprémi múzeumban lévő régi ábrásokok erre nézve becses tájékoztatóval szolgálnak. Művészettörténeti szempontból még egy észrevétel tehető, s ez a műemlékek stíluskritikai méltatására vonatkozik. Helyenként ez bizony meglehetősen naiv módon történik, s bár a szerzők sok igyekezettel, őszinte csodálattal közeledtek a XVIII. század művészeti kultúrájához, a jellemzésben nem tudtak mélyebbre hatolni. Szerintük például a Szentháromság szobra „gyönyörű barokkhatású gyakorol a szemlélőre”. Vannak ezenkívül a könyvben ilyen helyek: „A magyarországi katolikus restauráció nemcsak épületeivel, emlékeivel hat az emberre, de ama igyekezetével is, hogy az első keresztények szimbolizáló törekvéseit veszi át. A születés és újjászületés, mely a katolikus nagy életfolyamatát két határköhöz rögzíti, azonos jelenségekkel mutatkozik.” Ilyen esetekben nemcsak a kifejezés, hanem a gondolat is nyilván tisztázásra szorul.

E kifogásokat azonban könnyen feledtetni a munka utolsó fejezete, mely a vár építőmestereiről szól, s a leglelküsimertesebb kutatás eredményeként lexikonzerűen összeállított rengeteg ismeretanyagával egyike lett XVIII. századi művészettörténetünk elsődrendű kútforrásoknak. Kívált a Fellnerrel foglalkozó szakasz érdemel elismerést. A klasszicizmusba átmenő későbarokk építészetenek ezt a kimagasló képviselőjét immár a hivatalos adatoknak egész tömege világítja meg. A szerzők kitartásának és szerencsés ötletének köszönhető többek között, hogy végre megismertük a művész szüle-

tési helyét és idejét: Nikolsburg, 1722. július 25. Megismerjük továbbá családi és vagyoni viszonyait, magyarországi működésének eddig homályos kezdeteit, s végül dunántúli, egy-  
 stb. műveinek olyan lajstromát kapjuk, melyből lényeges elemek alig hiányozhatnak. E lebillenselően érdekes fejezet ismertetése annak ismételtesével lenne egyértelmű, ezért meg kell elégednünk azzal, hogy melegen ajánljuk nemcsak a történet-, különösen pedig művészettörténetirők, hanem a régi magyar művészet minden barátjának figyelmébe is. A XVIII. század második felének egy jellegzetes művészpályája tárul fel itt az olvasó előtt.

Pigler Andor

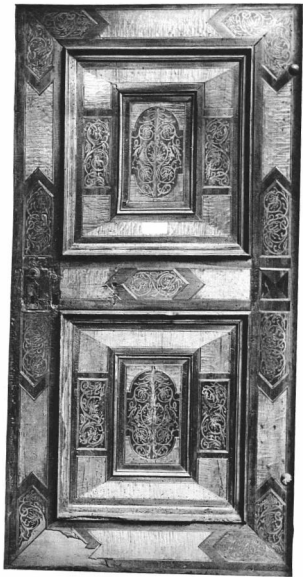
**WART ARSLAN: I BASSANO BOLOGNA, CASA EDITRICE APOLLO.**  
 A modern művészettörténetirő minden eszközzel és tudásával fölfegyverkezve vág neki Wart Arslan, a fiatal olasz művészet-történetirők egyik legszorgalmasabb tagja, a Bassano-kérdés complexumának. Kevés témáról beszéltek már többet és kevés témát oldottak meg meg kevésbé. Egy kisebb terjedelmű német monografiánk volt ugyan már róla, de az sem az anyag összeállításában, sem eredményeiben nem volt kielégítő. Arslan könyve hézagpótlónak mondható, mert végre pozitív bázist ad kezünkbe pontos katalógusaival és gazdag, jó illusztrációk anyagával.  
 Sajnos, Arslan nem vezet következetesen keresztül egy pragmatikus rendszert. Könyvének váza tisztán biográfikus alapon épül

fel és a művészi problémák csak mintegy a *propositio* fűződnek a biográfikus tárgyalás megfelelő szakaszaihoz. Ezért joggal vehetjük Arslan szemére az akadémikus gondolkodás vádját. Hiszen a probléma a Bassano-kérdésben olyan kiélezett, annyira kívánja a minél hamarabb való megoldást, hogy aki megfelelő temperamentummal ragadja meg a problémát magát, az a biográfikus vázat terhesnek érezte volna. Ez a probléma nem más, mint Jacopo Bassano fiainak stílusproblémája: az apa hősiesség négy munkatársáé, akik egyfelől az ő késői stílusának folytatói, de egyben új elemekből új stílust is kialakító művészek, akiket a stíluskritika eszközeivel lehet és kell megközelíteni. Megokolatlan a régi felfogás, amely a fiatalabb Bassanókat mint egymástól meg nem különböztethető semleges eszközöket tekinti az atyai műhelyben és később mint mechanikus folytatóit az atyai tradícióknak. A valóságban valamennyien jól megfogható egyéniségek s legalább ketten közülük, Francesco és Leandro, elég jelentékenyek is. Ha Arslan pragmatikusan akart volna eljárni, ezt a problémát, amelyről annyi érdekes mondanivalója van, mint centrális pontot kiragadta volna és e köré építette volna fel könyvét. Így stíluskritikai megoldásai *disiecta membra* maradtak.

Nyilvánvaló, és a biográfikus módszer képviselőinek is meg kell ezt vallaniok, hogy az idősebb Francesco Bassano, a nagyapa, művészileg egészen elválik családjától és ebben a könyvben csak egészen külsőségek, genealó-



Astal. Erdély, XVI. sz.



*Ajtó a körmüchányai  
ú. n. Mária királyné  
házából, XVI. sz. vége*





*Szekrény. Duvántál, 1700 körül*

giai alapon kaphatott nyelet. Konzervatív és fejlődésképtelen vidéki művész volt, vagy inkább talán csak ikonfestő, Montagna iskolájából, akinek geniális fia művészi kiképzésében semmi rész nem jutott, annyira nem, hogy még azt sem lehet mondani, hogy legalább Jacopo fiatalkorára lett volna valami jelentősége. Nem tudunk ugyanazon az úton haladni Arslannal, amikor Francesco utolsó műveiben (azzal a nyilvánvaló szándékkal, hogy ilyen, a biografikus tényezőknél túlmenő kapcsolatot létesítsen apa és fia közt) a fiatal Jacopo kezét tételezi fel. Hiszen Jacopo legalábbis amennyire az adatok mutatják, ebben az időben Velencében lakott, elég távol Bassanótól: s mi több, mikor hazatérve, első ismert műveit alkotja, csupán olyan háttéri részletet látunk bennük, amelyek a kérdéses részekről az apa képein határozottan elütnek.

Arslan könyvének legszélesebb és legérdekesebb része az, amely Jacopo fiatalkorát tárgyalja. Arslan helyesen foglalja össze mindazokat a hatásokat, amelyeken a fiatal Jacopo keresztültelment, mikor Bonifazio Veronese iskoláját elhagyta s amelyekben Tizian hatása a Raffaellal, Parmigianinoval és Pordenonéval keresztetődik. Bassano sokat tanulmányozhatta ekkor Raffael rézmetszőiskolájának lapjait: sajátos bomlási tünet ez a velencei festészet történetében, amely később Parmigianino grafikájának tanulmányozására vezetett s így végeredményben a manierizmust importálta Velencébe. Érdekes kiegészítést szolgáltat az Arslan által összeállított adatokhoz, hogy Jacopo Bassano Cambridge-i Keresztvitel is Raffael egy kompozíciójára vezethető vissza, éspedig a már 1519-ben rézmetszetben kiadott „Spasimo“-ra.

Helyesen hangsúlyozza Arslan Pordenone hatását Jacopo Bassanóra. Már előtte is felismerték ezt, de nem méltányolták eléggé ennek a hatásnak a fontosságát: sőt maga Arslan sem megy ebben elég messzire. Érdekes, hogy hányszor variálta Bassano mindenkifölött Pordenone egyik alakját, amely úgy látszik, különösen tetszett neki, különösen megragadta képzeletét: a trevisói freskó csatlósalakját, amelynek egyik variációja Bassano budapesti Keresztvitelén is feltűnik. Ezt külön kiemeljük, mert Arslan ezt a képet érthetetlen módon elvitatta Bassanótól és Schiavonának tulajdonítja: nem tudjuk, mi okból.

Pordenone hatása Bassanóra azonban nemcsak egyes motívumokra szorítkozik. Ellenkezőleg, a forma és a stílus tökéletes átalakulását vonta maga után. Sőt úgy látjuk, Bassano szellemi életében elemi fontossága volt ennek a kontaktusnak, mert úgyszólván Pordenone volt az, aki Bassanót öntudatra ébresztette. A fiatal Bassano Bonifazio Veronese iskolájából került ki, a kontemplatív líra e nemes mesterének kezei alól, és legelső képein ő maga

is lírikus, akinek nyugodtan érzelmes hangulatszínei tökéletesen respektálják a tanító lelkiéletének kereteit. Azonban Bonifazio gazdag és teljesedett ezek között a keretek közt, Bassano pedig félszeg és szorongó. Már itt érezzük, hogy új hangokat kell keresnie, hogy az ő mondanivalóját a Bonifazio szavaival nem lehet kifejezni. Bassano első lépése a megújodás felé már Cittadella-i képében érezhető: S Arslan elfelejti, hogy ez a kép már mennyire át meg át van hatva Pordenonétól. A dramatikusan exaltált mester ragadja őt magával a kontemplatív líra köréből, ő mutat neki új utat. Érdekes az, hogy majdnem egyidejűleg, nem sokkal később, Bonifazio egy másik növekedése is Pordenone hatása alatt újhódik meg: Tintoretto. Érdekeseen rajzolódik tehát Pordenone hatása a Tintoretto—Bassano generációra, arra a nagy szellemi fordulatra, amely a XVI. század közepén Velence művészetét átalakította.

Gombosi György

ARRAS. Most szentelik fel újra a világháború folyamán elpusztult arrasi katedrális, amelynek restaurálási munkálatait nemrégiben fejezték be.

BOSTON. A múzeum megszerezte Andrea Mantegna egy jelentős és eddig ismeretlen félalakos Madonnáját, amelyet Giuseppe Fiocco 1450 köré datál. A kép olasz magángyűjteményből származik.

BUFFALO (U. S. A.). A buffaloi múzeum megszerezte Lorenzo di Credi Jézus születését ábrázoló és a XVI. század első tizedében készült tondóját, amely azelőtt firenzei magángyűjteményben volt.

PARIS. Antoine Bourdelle két jelentékeny bronz-szobrát, a buenos-ayresi Alvear emléket mellék-alakját a Musée du Luxembourg bajáratánál állították fel.

CIMLAPUNKON Pásztor János szobrászművész Gyermekfejét közöljük, mely jelenleg mint *dr. Medgyessy Ferencnek* a f. évi 4. számunk címlapján közölt Táncoosnője és *Szónyi Istvánnak* ugyane füzetünkben — 126—127. lapokon — reprodukált két festménye az ez-évi veneziai kiállítás magyar osztályában látható.

Felülső szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla

Segéd-szerkesztő: Dr. Péter András

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet. 1934. 7. szám

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