

MAGYAR MŰVÉSZET

UNGARISCHE KUNST • ART HONGROIS • HUNGARIAN ART

MEGJELENIK HAVONTA

A MŰVÉSZETI MÚZEUMOK BARÁTAI EGYESÜLETÉNEK HIVATALOS KÖZLÖNYE

Egyre szűn ár 3 aranypengő, negyedéve 7,50 aranypengő

A Szépirodalmi Társaság Barátai Körének tagjai a MAGYAR MŰVÉSZET-et tagdíjmentesen fejében kapják

A lapról, illetve előfizetés nélkül a folyóirat kiadói hivatalába küldendők

M. kir. postamarkatpótlással csekkeszámla: 40.307

Szerkesztőhely címfelir: 96-0-90. Kiadóhivatal: BUDAPEST, VII., ERZSÉBET-KÖRÜT 3. Telefon: 46-3-90

TARTALOM:

<i>Herman Lipót</i> : Jegyzetek a képvezetés módjához. III.	225
<i>Dr. Meller Simon</i> : Dr. Wittmann Ernő kisplasztikai gyűjteménye	235
<i>Sebestyén Károly</i> : A színház és a színpad építőművészete	244
In memoriam	254
Művészeti irodalom	254

INHALT:

<i>Leopold Herman</i> : Notizen über die Art des Kunstgenusses. III.	225
<i>Dr. Simon Meller</i> : Die Sammlung des Herrn Dr. Ernst Wittmann	235
<i>Karl Sebestyén</i> : Die Baukunst der Bühne und des Theaters	244
In memoriam	254
Kunstliteratur	254

ABBILDUNGEN:

<i>Andrea della Robbia</i> : Engelskopf. Titelblatt. Correggio: Madonna del Latte	226
Detailaufnahmen desselben im Budapester Museum f. Bildende Kunstbefindlichen Bildes	227, 228
<i>Rembrandt</i> : Der Traum des Hl. Josef.	229
Detailaufnahmen desselben im Budapester Museum befindlichen Bildes	230, 231
Sammlung des Herrn Dr. Ernst Wittmann, Budapest:	
<i>Marco del Buono</i> : Triumphzug des Themistocles und Cimón. Cassone-Bild	235
<i>Riccio</i> : Baumstamm mit drei Putten	235
<i>Riccio</i> : Tintenfaß. Bronze.	236
<i>Riccio</i> : Faunin. Br.	237
Meister aus Padova um 1500. Sitzende alte Frau. Br.	237
Padua. Ende des XV. Jahrh. Öllampe. Br.	238
Werkstatt des Riccio: Lichthalter. Öllampe. Pierino da Vinci: Allegorie. Br.	241
Venezianisch-Beginn des XVI. Jahrh. Stehende Frau. Br.	241
<i>Tribolo</i> : Herkules. Br.	241
<i>Giovanni da Bologna</i> : Mars. Br.	243
Florentinisch: II. Hälfte des XVI. Jahrh. Frau mit Kind. Br.	243
Süddeutscher Meister: Anfang des XVI. Jahrh. Venus in der Werkstatt des Vulkan. Br.	246
Oberrheinisch-Anfang des XVI. Jahrh. Adam und Eva. Buchsbaum	246
<i>Conrad Meit</i> : Adam und Eva. Buchsbaum	246
<i>Hans von Kolmar</i> : Fortuna. Birnenholz.	248
<i>Hans von Kolmar</i> : Adam und Eva. Birnenholz.	248
<i>Adolf Daucher</i> : Der Hl. Jeremias. Solnhöfener Stein.	248
Richtung des Hans Leinberger: Schwebender Engel. Bemaltes Lindenholz.	252
Oesterreichisch, XVIII. Jahrh. Brunnenmodelle. Blei	252
<i>Lorenzo Costa</i> : Jupiter und Alcmene. Cassone-Bild	253

TABLE DES MATIÈRES:

<i>Leopold Herman</i> : Notes sur « comment jouer un tableau ». III.	225
<i>Dr. Simon Meller</i> : Collection de M. Ernest Wittmann	235
<i>Charles Sebestyén</i> : L'architecture du théâtre et de la scène	244
In memoriam	254
Littérature d'art	254

TABLE DES GRAVURES:

<i>Andrea della Robbia</i> : Tête d'ange. Page du titre.	
<i>Correggio</i> : Madonna del Latte, Musée des Beaux Arts de Budapest.	226
Détails du même tableau	227, 228
<i>Rembrandt</i> : Le rêve de St.-Joseph, Musée des Beaux Arts de Budapest.	229
Détails du même tableau	230, 231
Collection de M. Wittmann de Budapest: <i>Marco del Buono</i> : Le triomphe de Themistocles et de Cimón. Peinture de cassone <i>Riccio</i> : Tronc d'arbre avec trois amours.	235
<i>Riccio</i> : Encrier.	236
<i>Riccio</i> : Faunesse.	237
Maitre de Padoue vers 1500: Vieille femme assise	238
Padoue, fin du XVe s.: Lampe à l'huile.	238
Atelier de Riccio: Lampe à l'huile.	238
<i>Pierino da Vinci</i> : Allégorie.	241
Venise, début du XVIe s.: Femme debout	241
<i>Tribolo</i> : Hercule.	241
<i>Giovanni da Bologna</i> : Mars.	243
Florence, sec. moitié du XVIe s.: Femme avec enfant	243
Maitre d'Allemagne du Sud, début du XVIe s.: Venus à l'atelier du Vulcan.	246
Maitre de Haute-Rhein, début du XVIe s.: Adam et Eve. Buis.	246
<i>Conrad Meit</i> : Adam et Eve. Buis.	246
<i>Hans von Kolmar</i> : Fortuna. Poisier.	248
<i>Hans von Kolmar</i> : Adam et Eve. Poisier.	248
<i>Adolph Daucher</i> : St. Jérôme. Pierre de Solnhofen.	248
Atelier de Hans Leinberger: Ange. Tillenut peint.	252
Autriche, XVIIIe s.: Modèle d'une fontaine. Étain	252
<i>Lorenzo Costa</i> : Jupiter et Alcmène. Peinture de cassone.	253

CONTENTS :

Leopold Herman : Notices over the enjoyment of the quality on the art III. 225
Dr. Simon Meller : Collection of Dr. Ernest Wittmann of plastique works. 235
Charles Sebestyén : Architecture of the stage and theatre 244
 Necrology 254
 Book reviews 254

ILLUSTRATIONS :

Andrea della Robbia : Head of an angel. Title page.
 Correggio : Madonna del Latte 226
 Details of the same painting in the Museum of Fine Arts 227, 228
 Rembrandt : Dream of St. Joseph 229
 Details of the same painting in the Museum of Fine Arts 230, 231
 Collection of Dr. Ernst Wittmann, Budapest:
 Marco de, Buono : Triumphal march of Themistocles and Climen. Cassone-painting 235
 Riccio : Tree-touank with three putti. 235
 Riccio : Inkstand. Bronze 236

Riccio : Female faun. Br. 237
 Master of Padova, about 1500. Old woman sitting. Br. 238
 Padova. End of XV century. Oil-lamp. Br. 238
 Ateller of Riccio : Candle-stick. Oil-lamp. . . 238
 Pierino da Vinci : Allegory. Br. 241
 Venetian school. Beginning of XVI cent. Woman standing. Br. 241
 Tribolo : Hercules. Br. 241
 Giovanni da Bologna : Mars. Br. 243
 Florentine school : Second half of XVI cent. Woman with her child. Br. 243
 Master from Southern Germany. Beginning of XVI cent. Venus in the workshop of Vulkan. Br. 246
 School of Upper Rhineland. Beginning of XVI cent. Adam and Eve. 246
 Conrad Meit : Adam and Eve. 246
 Hans von Kolmar : Fortuna. Pear wood. . . 248
 Hans von Kolmar : Adam and Eve. Pear wood 248
 Adolf Daucher : St. Jeremiah. Solnhofen stone 248
 School of Hans Leinberger : Floating angel. Painted lime wood 252
 Schood of Austria. XVIII cent. Models of fountainfigures. Lead 252
 Lorenzo Costa : Jupiter and Alcmene. Cassone-painting 253

JEGYZETEK A KÉPÉLVEZÉS MÓDJÁHOZ¹

III.

*Correggio Antonio Allegri (1494—1534):
Szűz Mária a Gyermekkel és egy anyjával,
Topolyafa. (68×57 cm.)*

Egyike a legnehezebb feladatoknak egy már népszerű képet magyarázni. Minek feldicsérni és különösen figyelembe ajánlani valamit, ami már úgyis tetszik mindenkinek? Pedig a legnépszerűbb dolgok is megkívnják az alapos vizsgálatot, — talán ezek leginkább. Messze menne magyarázni, miért szükséges az emberi megértés könnyítéséhez a magamagától értetődőnek tűnő, már igazságként elfogadott dolgok újból való megvizsgálása. A filozófusok a maguk művelődési területén ezt már régen gyakorolják. Az általánosan elfogadott elveket és tételket újból és újból előveszik, megvizsgálják s egész világukat utónnan igyekeznek így fölépíteni. Az esztetika — s különösen a remekművek élvezésének tankönyvei is jól teszik, ha nem hagyják vizsgálat nélkül a nagymértékben „magától értetődő” dolgokat, ha nem borulnak le a priori elfogadott nagyszerűségek előtt, hanem ha pontról pontra áttekintik újból a legnépszerűbb remekművek kvalitásait — jó és kevésbé jó tulajdonságokat, — hogy azután rendszerint újból leborulhassanak a frissen felfedezett vagy megállapított nagyszerűségek előtt.

Correggio Madonnája — Szépművészeti Múzeumunk egyik legkomplettebb remekműve, drága és gyönyörű kincse — méltán népszerű a közönség szemében. Bájos és kedves a szép Isten-anya, ki Gyermekének nyújtja gyönyörű keblét, ám a Gyermek elfordul, hogy a kis angyal által felajánlott gyümölcsökhöz nyúljon. Ezren és ezren gyönyörködtek már e képen anélkül, hogy tudatára ébredtek volna annak, hogy ez nem is valami szent jelenet, amint azt egy, a Madonnát a kis Jézussal ábrázoló képtől elvárná az ember. Inkább egy pogány kép, melyen egy nimfa táplálja a kis Amort. De hát régen elfogadott norma, hogy a renaissance s különösen annak kissé barokkos továbbfejlődése pogány szépségideál szerint ábrázolta a Bibliát. Ezt már a hatalmas *Michelangelo*, sőt a szelíd *Raffael* is így csinálta, azoknál is görög és római szépségideálok — Apollók, Vénuszok s Amorok helyettesítik a felnőtt Jézust, Máriát, Magdolnát s a kisdedit. Utig dicsőített műzeumi képeken s rengeteg reprodukción keresztül addig kapták az emberek ezeknek a pogányképeknek propagandá-

ját, míg megszokták, elfogadták: ezek a mai felfogás szerint már *szent képek*, a Biblia s az Újtestamentum hű illusztrációi. Templomokban s házi oltárokon fényeskedtek e művek, senki sem veti szemükre, hogy pogányosan szépek, mert így is azt a szellemet képviselik, melynek szolgálatában állanak.

Mindezt mi éppen csak konstatálni kívánjuk — besorozván ez észleletünket ama példák közé, melyekkel bizonyítani lehet a *művészet meggyőző voltát*, — mert saját eszközeivel gyakran az általános logika ellen vét, — ám saját logikájának megfelel.

A művészetben az objektív igazság gyakran alárendelődik a szubjektívnek. Egy művész zsenialitása — de a kor ízlése is szabad teret ad igen nagy önkényeskedéseknek. Ez, ha az alkotás meggyőző, — ellenkezés nélkül elfogadható. Formulákká alakulnak egészen nagy abszurdumok, érthetővé az érthetlenségek, ellentmondásai logikusak lesznek. Mindezek *Correggio* e népszerű s szinte giccsesen megszokott festményénél eszünkbe tolnak. Ime: helyes magától értetődő dolgokat is megvizsgálni.

Correggio a korabeli művészeti író: *Vasari* már újítónak nevezi. (Ma *modern*-nek mondanák.) Pedig csak őszinte volt. Döbbenetes őszinte, mint ahogy ezt ez a festménye is mutatja. Szinte nem is illő ilyen szent témájú képnél azokat a lelki és érzelmi indításokat kutatni, melyek közelebbi vizsgálatnál felmerülnek. A művészeti remekmű — bármilyen témája is legyen — mindenképpel alkotója lelkiületének *portrait*-ja. Mennél nagyobb és így őszintebb a művész, — annál kevésbé leplezi azt, hogy mi is lakik benne. E képen a pogány görögöt látjuk, életörömet, a meztelen formáknak érzéki élvezőjét (a mi nemesen átalakulva a művészi alkotásban éli ki magát). Ez hihetetlen távolságban áll attól a vallásfilozófiai felfogástól, mely szerint *ma* magyarázzák és értik az Újtestamentum történeteit, tanulságait. A renaissance embere másképpen érezte s magyarázta a szent legendákat, másképpen a nagy *Gyula* pápa és *Michelangelo*, másképpen a mai szemmel is hihetetlen látott *Leonardo*.

Megint meglepő arcúcsapása a logikának: *hitetlenség* és *vallásosság* a művészet megnyilatkozásain keresztül.

Bevalljuk, hogy nem lévén így írásban teljes urai a kifejezési eszközöknek, — sokszor nem tudjuk egészen pontosan kifejezni érzésünket, gondolatunkat. Csak kerülgatjük a

¹ E tanulmány I. része ez évi évfolyamunk 4. számában, II. része az előző 7. számban olvasható.



Correggio, Antonio Allegri (1494 körül—1534): A Madonna a Gyermekkel és egy angyallal
Fa. H. 68, szél. 57 cm. Az Esterházy-gyűjteményből. Rajza a bécsi Albertina-gyűjteményben

feladatot. Itt is, mikor jegyzeteink a célt akarják szolgálni, hogy e Correggio Madonnát nézve egy másik „világnézet”-be kell behelyezkednünk, hogy azon az alapon maradjunk, ahonnan e képet nézni kell, — tapogatódzva keresünk bizonyítékokat, mert érzésünk szerint itt nem szabad sokat filozofálni, — e jelenet ábrázolását úgy kell vennünk, ahogy adva van: a szemem keresztül élveze. Élvezni, igenis, ezeket az érzéki formákat, ezt a nagyos és mégis (enyhén szólva) illetlen terpeszkedését a gyermek Jézusnak, mely mozdulatot (ezt nem is mentségül mondjuk) kompozicionális, művészet-mester-

ségbeli ügyesség diktált a művésznek. Megmutatja, hogy teströvidülés- (skurc) ábrázolásnak mily virtuóz mestere s másrészt a formák lágy átmeneteit s tónusait hogy tudja oly tökélyel ábrázolni a félárnyékokkal (bizonyos fajtájú clair obscurrel), hogy az Leonardónak is becsületére válnék. De ő még jobban is telíti élettel, — eltérve a nagy tanítómester monumentális merevségétől. Festményében a barokknak Michelangelótól megindított mozgalmassága, — erőteljes életteljességi célzata kulminál. Hozzáadta saját egyéni érzéki látását s életábrázolási ösztönét. Csak nézd a gyermek Jézusnak félre-



húzott alsó ajkát, a Madonna fájdalmas mosolyát, melyben a visszautasítás enyhe sértődöttsége az anyai boldogság kifejezésében olvad fel. Egy nagy művész bármennyire támaszkodjék nagy elődök s egész művészi korszakok példáira és vívmányaira, akarja bár azokat szolgáian utánozni (mint a renaissance művészei a klasszikus művészetet), a saját koruk szelleme és saját temperamentu-

muk parancsszava mégis egyénivé, eredetivé s harmonikusá alakítja műveiket.

Amit mi ma *festőiség* alatt értünk, az e műből szinte teljesen hiányzik. Itt a barokk kompozíció vonalának és formáknak kiegyensúlyozottsága, egymásbakapcsolódása, rajzszerűsége, a drapériának szép (már Correggiósan egyéni) elrendezése, szinte zsíros vaskossága segíti a meztelen formákat. A fő-



ORSZ. M. KTR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI



Rembrandt, Harmensz van Ryn (1606—1669): Szent József álma. Vázson. M. 105, szél. 83 cm
1885-iki Pulitzky Károly-féle vétel. A hozzávaló rajz a berlini metszetgyűjteményben





súly a kellemes plasztikán nyugszik, ezeknél a színek nincsen magában való jelentősége — hiszen, szinte vízesen (kolorizozva) követi a formákat. (A szintelen hatásból a restaurálás és bizonyos lakkok kellemetlen barnulása is hozzájárult. Csupán mellékesen akarjuk itt fölemlíteni, hogy az egyszerű háttér át lehet festve; művészettörténeti adatok szerint valaha tájkép lehetett e helyen, e mellett szög az a tény is, hogy Correggio majdnem minden festményének háttere tájkép és így egyszerű javítva kissé unalmasan is hat.) Tehát ezeket a motívumokat mind tekintetbe kell vennünk és azt is, hogy kissé eltorzítva is látjuk ma a képet.

Az ilyen népszerű és kellemes kép — néhány nuance-szal megváltoztatva — könnyen az úgynevezett gics területére kerül. Nézzünk csak meg egy erről a képről készült kevésbé jó színes reprodukciót. Olyat, melyen ezek a gyengéd színek valamivel általánosabbá, viaszkosabbá, a rajz tompává, a kép felülete simábbá válik. Szinte élvezhetetlen. Ezért mondják joggal, hogy vannak remekművek, melyeket a gics-től csupán hajszál választ el. Az általános szépségek, szírupszérűségek, bizonytalanságok, — mely tulajdonságok a lélekelen gicsnek alkotórészei, — megvannak első látszatra egy ilyen képben is, — de itt még nemesen, mint *ötulajdonságok*. Akkor még a fejlődésnek, egyéniségnek s újításnak attributumai. Ma, miután századokon keresztül ismételték, elhigították, elközöségesítették s értelmükből kiforgatták őket, sajnos, visszahatnak az őforrásra is, — elromlott szemünk s durva izlésünk gyakran megtevészetnek bennünket. Ma már alig látjuk a kis Jézuska testén a fanyar átmeneti szürkét, az ellepezett gazdag egymásbakapcsolódó kontúrokat, minden egyes testrészt formáinak gondos részletmunkáját — ami azonban mégis az egésznek van művészi módon alárendelve. (Nézzük csak meg külön a kis gyermek bal térdkalácsát vagy *skure*-ban látszó lábacskájának öt újját), kísérjünk végig figyelemmel minden részletet, figyeljük annak remek megoldását a lágy hajfűrtöktől kezdve (*Vasari* külön is megemlíti: Correggio mutatta meg, hogyan kell haját jól festeni!...) a homlokon, orron, állon, ajkán át fényben és árnyékban lévő részek remek összefoglalását, a formák kerektségét (plasztikáját), itt-ott sajátos helyzet következtében történő eltorzulásokat, „árvágásokat” (a formáknak egymást eltakarását), a vonalak harmóniáját s az egész elhelyezés szépségét. Hiba olyat keresni e képen, ami az alkotóját nem érdekelte s ezért abba bele se vitte. Am ami őt érdekelte, amiért ő is lelkesedett, ami egy ilyen képen az ő szépségideálja volt, — azt kell kutatnunk. Ha megtaláljuk, — gazdag élvezetben lesz részünk.

Már előbbi jegyzeteinkben is felemlítettük s most csak ismételtetjük: a festészeti remekmű egyik lényege a mozdulatlanlanság. De a kompozíció: az egyes tömegek bizonyos formájú elrendezése olyan vonal-, folt- és színritmust ad, mely mozgást vagy legalább is az elmozdulás lehetőségének illúzióját teremt meg. Ha e kitűnő képnél nemcsak azokat az arabeszkeket figyeljük, mit egymás mellett az arcok, kezek, lábak, testek, ruhadrapériák alkotnak, hanem a kihagyott részek (hol csak árnyék, háttér van) felületi formáját is, látjuk a gondos mérlegelest s az ösztönös arány- és széperék megnyilvánulását. Ha reliefben (azaz félpasztikusán) képzeljük el e jelenetet, újabb élvezetet nyújt a változatosság. Sematikusan elképzelve a foltokat: a fejek, kezek, alakok tengelyét, — egymáshoz való viszonyát, a harmóniát magában rejtő *váz-t*, mindez újabb gazdag örömet nyújt. Végül ne hagyjuk figyelmen kívül az *élnék mozdulatosságát*, ez kárpótolt a formák túlságos simaságáért, sőt ez utóbbi előbbi tölcök logikával elő is segíti. Ha e kép megoldása nem volna kissé szobrászi alpra helyezve, — minden egyes részének: színének, formájának, kompozíciójának egészen más világa tárulna fel. Bele kell nyugodnunk és átérzennünk: e kép így van jól megalkotva, ahogy a művésze vezetve kora szellemétől, saját izlésétől és temperamentumától s főleg zsenijétől akkoriban és úgy, megcsinálta.

Itt is, mint sok klasszikus remekműnél felmerülhet a közelfekvő kérdés: Ha tudjuk analizálni s szakszerűleg összetevőire bontani mindazokat az alkatrészeket, melyek egy ilyen nagyszerű munkát létrehozta (s nagy türelemmel s alaposítással miért ne tehetné meg egy élesen s jól látó művész), — ezen elveken és adatokon elindulva miért nem sikerül ma ugyanilyen alkotást — ugyanezen elvek betartásával létrehozni? Mert minden kor művészetének, remekműveinek egyik igen fontos, nélkülözhetetlen alkotórésze a *kontaktus* amaz étellel, melyben fogantatik. Ha a mai kor zsenije a Correggio korában élne, — talán tudott volna egy ilyen stílusú remekművet létrehozni. — Correggio ma élve azonban nem ilyen képet festene.

Olyat alkotna, ami a mával függne össze, a mai kor szellemében gyökerelnék s nekünk ma is bizonyára csodálatra méltó remekműnek tetszenék. Ezért nem bölcs dolog régebbi korok művészetének alkatrészeit egy mai művészi alkotásnál igénybevenni, — holt testrészek lennének ezek egy ma élő organizmusban; de egy művészi alkotás *szelleme* ma is az, mint a renaissance vagy a gotika, a görög, vagy akár a barlanglakó művészé, — egy *harmonikus organizmusé*.

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606—1669):
Szent József álma. Vásznon. (M. 105; sz. 83 cm.)

Rembrandtnak e remekműve jegyzeteinkben a Correggioé után következik, — vele együtt tárgyaljuk, — pedig annyira más-fajtajú, tendenciája s festési módjára annyira különböző, hogy szinte azt lehetne mondani, más csillagzat alatt készült. Igaz, készítésük közt 130 éves az időköz s Itália s Hollandia is távolletek egymástól a XVI-ik és XVII-ik században. De más ember is volt az a renaissance nagy olaszja s a holland fellendülés e különös zsenije. Bibliái téma ez is — de a művészi igazságnak —, melynek úgylátszik nem egy megjelenési formája — menyivel más területén kereskedik a „művészi félhomály”-nak ez a másik mestere. Milyen más ember ez, milyen más ennek az életfelfogása, — pedig ő is a szépségnek „megszállottja”, mint az, ez is érzéki természet, mint amaz. De mint két különböző exotikus virágnak, — más a színe, formája s illata.

Témailag, modellek tekintetében Rembrandtnak ez a Szent családja *objektívebb naturalizmus* szent első pillanatra. Valamennyire hűebb az Újtestamentum leírásához. Szegény ácsmester József Máriával és a Gyermekkel az istállóban, szelid barmok közelségében pihennek s ekkor a félszenderben aggodalmaskodó ácsmester vállát megérinti az isteni csoda angyal képében s figyelmezteti, hogy meneküljön szent családjával, mentse meg a Gyermeket, hogy az majdan vértanúja lehessen a legnagyobb emberi eszmének, a Szeretetnek. Megdöbbentően nagy-szerű kép. Szerényen, önmérséklettel ábrázolva. Nem pompás színekkel, nem ragyogó effektusokkal, — egyszerűen, szelíden elmondva egy történet két szegény emberről s egy álomról s ebben mégis benne van az egész emberiség öntudatának egyik legmeghatóbb elbeszélése. A szent anya, ki itt a jászolban szülte meg a Megváltót s most férje lábaihoz támaszkodik a pihen, kendőbe bugyolálja a gyermekét, kinek alig látszik kis kerek, arcoeskája, négy pont jelzi a szemeit, orrát, száját. A *Mária*-arc, félhomályba burkolva, körülzsfinesedett ajkával, szemei, melyek csukva s mégis kisé nyitva a félálom transzában, az a kis keskeny fény a jobb arc felső részén, homlokán, fejkötője világos száján, a nagy kékes-szürke kendő a piros bélséssel, kopott barna ruha, egyszerű lábbeli, csak egy asszonyt mutat, de elbújtva a nagy vonalakban már heroikussá váltan. Szent József ott mögötte magasabban már többet kap a fényből a halántékán, az imára szorongva összekulcsolt kezeire. Az angyal azonban erősen van megvilágítva, fehér inge — fénygyűjtő és fénytörő is — piszkos

barna szárnyaival szinte koldus-angyalnak vélnéd. A nagy sötétség a kép jobb felében — melyet szabályosan választ el egy a bal felső sarokból a jobb alsóig húzott képzeletbeli átlóvonal (ez a kép kompozícióját vonalát is jelzi). Itt néhány háziállat sötét körvonal, foltja jelzi a szerény istállót. Dacára egyszerű témájának, nem egyszerű a kép. Végtelen gazdag és bonyolult művészi kedély lecsapódása. Tele misztikummal, — melyeket mindennapi emberek és mindennapi tárgyak hordanak. Aki ezt alkotta, az az egyszerű élet fölfedező zsenije. Akinek témájához nem csunya és nem közönséges semmiféle tárgy. Aki a művészet csodájával oda is életet, rendkívüliséget, szépséget, sőt ennél is többet, — a legnagyobb tartalmat adja. A legnagyobb vigasztaló, — aki a rideg és kegyetlen, az üres és vigasztalan anyagba életet önt s szinte szándékosan keresi a jelentéktelent, az egyszerűt, a közönségeset, hogy mögötte a legnagyobbat éreztesse. Amit csak sejtünk, amit mesében, a vallásban, filozófiában próbálunk megtalálni. Ami mögött bizonyára ott van a nagy titok — a legnagyobb rejtély, melyhez a próféták sem érnek fel, — csak érzik s dadogva hirdetik. A művész itt az ismeretlen, a felfoghatatlan Istent érezteti a csodában, teremtésben, az alkotásban. Mit mond a bibliai monda: Porból alkotja az embert az Ur s lelket lehel beléje. Rembrandt e képe: néhány többé-kevésbé piszkos festéksomó egy vászondarabon összevegyítve, — belélehelve a lélek. És még nagyobb csoda az emberi teremtésnél, — mert állandósítva, örökké ilyennek teremtve. Ha csak 500 vagy ezer évig él s aztán elpusztul, — ha csak napokig, órákig él ez a teremtmény, — emberi szeni kezétől teremtett csoda: ebben van igazán Isten keze, mert ezt az öntudat alkotta. Kevesebbel, mint ami a természet rendelkezésére áll, körülhatárolva az anyag korlátaival, a sík végességével, de a vér, az egy halhatatlan sugározásával, — több élet e holt anyagban, mint maga az élet.

Jegyzeteinkben, melyeket a kép előtt le-rögzítünk, most nem követjük szigorúan a feladatunkat, nem tudunk magyarázni, a néző hozzásegíteni ahhoz, hogy jobban s biztosabban élvezze a „remekművet”. Illegálisan más területre csaptunk át, — érezzük s bevalljuk, de nem sajnálkozunk felette. Rembrandtnál különben is az a meggyőződésünk, hogy ő is illegális eszközökkel él, nem festett, ahogy a szabály megköveteli, nem tartotta be az illendőség törvényeit, — tülmet minden szabályon, — mert *embereket és lelkeket* alkotott. Beleértotta magát a természetnek, az Istennek a dolgába. Csak lát-szólag volt festőmesterember. Csak úgy tett, mintha a régi s bevált módszerekkel hantirozott volna. Közélről nézem a képet, a

részleteit — igen, ez festés, ez formaalakítás (ha kissé szabadabban is kezelve), ezek színek, ezek temperamentumos ecsetvonások — temperamentumosabbak, hevesebbek valamivel sok jó művésznél: de egyméternyre távolodva e képtől s néve az egészet: ez valami hipnózis, mind erősebben ható szuggeszció — negyedóráig, félóráig nézni már szinte ijesztő. Mi minden van ebben a képen! Nem foltok és színek — nem plasztikusnak tetsző csoportozat, — ez maga az élet és élet értelme. Az élet mély miszticizmusa — de megfogható, mert újra és újra megismétlődik bennem a csoda hatása.

Milyen gyerekesnek tűnnék most magyarázni, hogy ez azért ilyen hatásos, mert helyesen van rajzolva s konstruálva ez az angyal, a füle jó, vagy rossz helyen van, a megvilágított járomcsont széle jól megy át az árnyékba, a világosabb szürke háttér kiemeli az arc (Rembrandt fiának: Titusznak arca) kontúrait. Mindezeket a közönségesen használt és annyira elhasznált szavakat itt szinte szégyen leírni: itt valami nagyobb, — egészen nagy dologról van szó. A zseni sugározásáról, mely feldönti az anyag fizikai törvényszerűségét. Itt szaporodik, erősödik, fejlődik egy zseni teremtménye, ez a lélek, a mű megmaradt s a testen túl századéveken keresztül tovább él, hat és megtermékenyít, boldogságot terjeszt. Kimeríthetetlen kútja a megható legnagyobb élménynek. Lenyűgöz és fölemel, megfélemlít s vigasztal, önérzetet s boldogságot ad. Szívdobogva jövőnk tudatára annak, hogy voltak, vannak és lesznek csodák. A holt materia él, mert szellem van mögötte.

Rembrandt művészte azért jó olyan közel az emberekhez, mert egyszerű anyaggal dolgozik. Tárgyai nagyon is mindennaposak, — ki ne látott volna egy homályos istállót, 3—4 egyszerű, szegény embert (hiszen az angyal is az), néhány köteg szalmát, pár háziállatot. Ki ne fogott volna kezébe néhány ócska ruhadarabot s ki ne gyönyörködött volna egy homályos szobába beeső fénykévében. De minde naturalisztikus dolog mégis át lehet szellemesítve, észrevétlenül átalakítva, — mert a fény, mely ott a Máriától jobbra a jászol szénájához esik tompa világozással, a ragyogás, mely az angyal fehér ingét vonja be, — az egész gyenge félszárnyakban lebegő tér rendkívüli — nem földi hangulatot áraszt, melyben természetesen tűnik, hogy annak a fölül jövő ifjúnak szárnyai nőttek. Ez az egyedüli kézzelfogható csoda, — mely azonban misztikumát rábocsátja a szögletes formájú József-re, az egyszerűségében heroikus Máriára, az egész jelenetre. Technikailag rendkívül komplikáltan van csinálva e mű. Itt forrt az anyag a művész kezében, itt nem látni be a műhelybe, mert a változatosság ezer oldala látszik

ecsethúzásokban, festékfelrakásban, ecsetnyéllel való bekarcolásoktól, olajozással való egyes részeknek simává tételéig. Itt szinte durván rakódnak fel a világos foltok az angyal s József megvilágított arcrészein, egy végtelenül erőlyes alkotó kéz nyomai, a Mária arcán aztán olyan gyengédéddé válnak ezek az erős kéznek a nyomai. De a részletezéssel csak eltávolodunk e képnél a lényegtől. Hiszen varázsa éppen abban van, hogy együtt van tartva az egész, a részek alárendelve csak az egészet segítik. Ha elképzeljük azt a nagy lélekzetet, nagy érzést és erőt, azokat a teremtő kezeket, melyekből így — együtt ezekkel a sokféleséggel, ilyen komplikáltan s mégis olyan végtelen egyszerű hatással létre teremtődött e csoda, — a hatás még csak mélyebb.

Lehet, hogy csak képződés, hogy nagyon sötét téli napon, mikor a múzeum felső ablakát vastag hólepel borította, jártam itt e teremben s minden falon s a képeken szinte éjjeli sötétség honolt. Csak ez a sötét Rembrandt-kép világított, szinte foszforeszkáltak a színek valami belső sugárzással. Ugyátszik, van a legfel fokozottabb lelkeségnek, a zseninek egy belső világító ereje.

Jegyzeteinkben nyolc festményt — különböző témával és fakturával — ismertettünk, de nincs az az érzésünk, hogy megfelelő módon kimerítettük feladatunkat. Nagyon is szűkre szabtuk mondanivalóinkat — túlságos módon általánosítottunk s bizonyos naiv ökonomiával felosztottuk azokat a mondanivalókat több képre, melyeket egynél kellett volna elmondanunk. Nem mélyedtünk el a technikai eljárások részletezésébe, nem magyaráztuk meg kellő alaposággal mindazokat a terminus technikusokat, amelyekkel élünk s amelyek sohasem lehetnek a képzőművészeti magyarázatok ingadozó területén mindenki számára hajszálpontosan ugyanazon értelműek. Meg kellett volna tehát legalább mondani, hogy mi hogy értjük. De éppen úgy, mint a művészi alkotásnál — egy olyan pretenziókkal fellépni nem tudó magyarázó szöveg is alá van vetve törvényeknek, melyeknek be nem tartása még unalmasabbá s élvezhetetlenebbé tenné ezt. Bizonyos változatosság, érdeklődéskeltés, valamilyen beosztás, kompozíció szükséges egy ilyen olvasmány megalkotásánál is — s ez a felismerés szolgáljon mentségünkül.

Ha semmi más célt nem értünk el írásunkkal, mint hogy az olvasó figyelmét néhány, remekműre felhívjuk s e sorok következtében elmerültek azok vizsgálatába, élvezésébe, már ezt mi törekvésünk hasznos hatásának tekintjük.

HERMAN LIPÓT



Marco del Buono: Themistocles és Cimon diadalmenete, Cassone-festmény

DR. WITTMANN ERNŐ KISPLASZTIKAI GYŰJTEMÉNYE

Dr. Wittmann Ernő gyűjteménye, főképen kisplasztikai alkotásokra szorítkozik, s c nemben kétségtelenül a leggazdagabb és legjelesebb hazai magángyűjtemény. Noha a gyűjtőt nem vezették művészettörténeti szempontok, noha sem történeti, sem műfajbeli teljességre nem törekedett, hanem szerzeményeinél mindig csak művészi ízlésére hallgatótt, az idők folyamán gyűjteménye mégis olyan teljessé alakult, hogy abban többé-kevésbé a kisplasztikai művészet minden kora és minden ága képviselve van. Nyomon kísérhetjük benne a kisplasztika anyagának, tárgyának, felfogásának változásait a XIV. századtól egész a XVIII-ikig; megtaláljuk benne a szobor, a dombormű, az érem, a dekoratív használati tárgy minden válfaját; elefántcsont, kő, bronz, ólom, ezüst és fa egyaránt szerepelnek benne. Minthogy a gyűjtő minden egyes darabot csak magáért, belső művészi értéke kedvéért szerzett meg, gyűjteményéből hiányzanak az érdektelen hézagpótlások; minden egyes darabja önállóan megállja helyét s a gyűjtemény átlagos színvonalára meglepően magas. A kisplasztikára való szorítkozás adja meg minden változatosága mellett a gyűjtemény szembetűnő egységét; de ez a megszorítás sem merev, mert néhány kitűnő festmény, jeles ezüst, pompás bútor járul hozzá s csak fokozza a hangulati egységet.

A kisplasztika művészetének lelki velejárói az intimség, a tartózkodó szerénység s a csendes elmélyedés. A kisplasztika nem feltűnő és nem dekoratív; egy egész gyűjtemény húzódik meg egy szobában, a nélkül, hogy szembeötlének; ha élvezni akarod, minden darabot kézbe kell venned s nyugodt elmerüléssel szemlélned. A nagy szobrászathoz úgy viszonylik, mint a kis lírai költemény, melyet karosszékedben olvasol, a nagy

dramához, melyet a színház fauteuiljében hallgatsz. Koncentrációért busásan megjutalmaz, mert tartózkodó szerénysége az intim szépségek gazdag tárárt takarja. A valódi kisplasztikus mély elmerüléssel alkotja művét; minden igazi kisplasztika egy-egy lírai költemény.

A Wittmann-gyűjtemény egyik jeles darabja az az álló elefántcsont Madonna, mely mint a gyűjtő letette, jelenleg a Szépművészeti Múzeumban van kiállítva. Francia munka a XIV. század közepe tájáról s e kor szellemének kitűnő képviselője. A rajon-



Riccio: Fatörzs három puttóval. Bronz



Riccio: Tintatard. Bronz

Riccio: Faunoş. Bronz



GRSZ. M. KIR.
KÉPZŐMŰV. ÉRT. TIT.
FŐRÁDÓ



Pádai mester 1500 körül: Uis öreg nõ. Bronz



Pádua, XV. sz. vége: Olajmécses. Bronz



*Riccio műhelye:
Gyertyatartó. Bronz*

*Riccio műhelye:
Olajmécses. Bronz*

238



gő Mária-kultusz e századában a kisplasztika főképp vallásos tárgyú, anyaga majdnem kizárólag az elefántcsont és csak különös esetekben az arany és ezüst. A Wittmann-gyűjtemény elefántcsont Madonnája alakja kecses hajlásával, arcának finom mosolyával jeles mester kezére vall, aki mestersége minden fortélyát ismeri, s korá szépségideálját könnyű kézzel testesíti meg.

A következő, XV. században az elefántcsont teljesen divatját multa s helyét, mint kisplasztikai anyag, elősorban a bronz foglalta el. A quattrocento olasz szobrászai a század egész folyamán át termeltek nagyszabású munkáik mellett *kisebbségű plasztikát* is; az igazi *kisplasztika* azonban, mellyel a méret nem véletlen alkalmazkodást, hanem műfaji köztetséget jelent, csak a század vége felé jelenik meg. Flórencben Antonio Pollajuolo és Giovanni di Bertoldo, Páduában a nehézkes Bartolommeo Bellano és jelentékenyebb folytatója Andrea Briosco il Riccio műveiben. A Wittmann-gyűjteményben Bertoldo csak a firenzei Bargellóban őrzött puttoreliefjének egy egykorú replikájával és két szép éremmel van képviselve; annál gazdagabban és meglepőbben szerepel benne a bronzkisplasztika páduai főmestere, Riccio.

Riccio iskolázottsága még a quattrocento-ban, a páduai klasszicizáló naturalizmusban (Mantegna) gyökerezik, működésének ideje azonban már az olasz klasszikus művészet fénykorába, 1490 és 1530 közé esik. Egyénisége már első műveiben is világosan jelentkezik, művészetének jellemző vonásai mindvégig ugyanazok maradnak, csak mind biztosabbá, érettebbé és megtisztultabbá válnak. Antikizáló hajlama kezdetül fogva megnyilatkozik, de naturalisztikus földközelségét még legklasszikusabb műveiben sem veszti el. Alakjai a klasszikus formák mezében is az élet teljes melegségét éreztetik.

Riccio jelentékeny művész volt, szinte kimeríthetetlen képzeletű. Jelentőségét némiképp elhomályosítja az, hogy úgy gyűjteményekben, mint az irodalomban, a közepes vagy gyenge bronzszobrok egész serege viseli nevét. Riccio hatása ugyanis rendkívül volt; a kis és gyenge bronzöntők százai utánozták műveit, s e sok utánzó, e sok selejtes munka mind az ő nevét viseli. Amennyire biztos adatok hiányában megállapítható, e sok száz Riccio-bronz közül alig félszáz ered a mester kezéből; a többi műhelybeli másolat, vagy idegen utánzat. A sajátkezű Ricciók kivétel nélkül csak egy példányban ismeretesek, unikumok; e nagy fantáziájú művész természetzerűleg nem ismerte vagy másolta önmagát. E korban a viaszrepteg minta után való öntés (*cire perdu*) volt szokásos; ezen eljárás szerint minden egyes öntvényt újra kellett viaszban mintázni; hogy képzelhető, hogy e pompásan modelláló mester saját al-

kotásainak gyenge vagy élettelen utánzatait mintázta volna? Sőt bizonyosra vehető, hogy műhelyében sem tűrte volna a gyatra másolókat, s hogy gyakran idegen kontárok vásári utánzatai viselik ma joggalannul nevét. Az ő igazi művei könnyen felismerhetők; azokban a kivétel egyenrangú a kitalálással.

Riccio sajátkezű műve a Wittmann-gyűjtemény tintatartója, mely régebben a heiligenkreuzi ausztriai kolostor tulajdona volt. Egy kosborrel letakart dombból száraz főtörzs emelkedik ki, melyre fiatal faun kúszik, hogy a felső ágak közt ülő kis majmot megfogja. A kitalálás teljes zsánerszerűsége, az előadás szabad naturalizmusa Riccio ifjúkorára vall. A gyakorlati cél nem jut kifejezésre; csak két üreg jelzi a tinta- és a porzórtartó helyét. Az egész egy játékos elbeszélés, de milyen fiatalos kedvvel, milyen játszi humorral van elmondva! Milyen szerettel mintázta meg a művész minden részletet, a kosbor minden hajtekát, a földön heverő pánsípot, a fa görcsös ágait, az aranyos fiatal faunt és a mulatságos kis majmot! Minden részletből a fiatal művész kedves egyénisége sugárik felénk.

Ugyancsak Riccio fiatalkori, sajátkezű műve a *Fatörzs három fiattal*. Cizellálatlan nyersöntvény, s mint ilyen, a művész szabad, könnyed mintázásáról teljes fogalmat ad. Bizonyára szintén tintatartó vagy más hasonló használati tárgy számára készült. A három kistű madárfészket fosztogatni küszött a fára; kettőnek kezében már látjuk a zsákmányolt kismadarat. A törzsön szőlőinda fut körül, nagy szőlőfürtökkel; felső részén nagy gyík lapul meg. E mű a fiatal Riccio naturalisztikus felfogásának kitűnő példája.

A mester e két sajátkezű szobrocscájá mellett a Wittmann-gyűjtemény még egy sajátkezű domborművével is dicsekszik; a *Fanonó* reliefsével, mely a velencei Donà delle Rose gyűjteményből származik. Értelme nem egészen világos; a Győzelem vagy a Hír allegóriája lehet. Minden részlete kiváló gondnal van megmintázva és cizellálva; élességben, s egyúttal életteljességben a firenzeiek szabatos művészetére emlékeztet.

Ez az élesség és precizitás jellemzi a gyűjtemény fantasztikus *Ajókópogató*-ját is, mely épúgy unikum, mint a berlini Schlossmúzeum és az egykori Pourtales-gyűjtemény rokon darabjai. Mindamellet ilyen használati tárgyakat csak némi fentartással lehet a művészeknek magának tulajdonítani, mert a valószínűség és a mellett szól, hogy rendelkezésre e több példányban készültek, s a véletlen talán csak egy-egy darabot mentett meg a későbbben oly gyakori boolvasztástól. A Riccio-műhely elnevezésnek úgy a modellálásban, mint az öntésben és cizellálásban még mindig magas művészi színvonalat kell jelentenie, hisz a segítők a mester szemelátára és felügyelete alatt dolgoztak; ahol e

színvonal bizonyos fok alá süllyed, ott bizonyára idegen, kontár bronzöntő műhelyeket kell feltételeznünk. Kétségtelenül a Riccio-műhely jeles terméke az összekuporodott szakállas férfi alakját mutató, több példányban ismeretes *olajméses* is.

A páduai bronzművéség ornamentális, használati tárgyai között elsőhelyen említendő a két gyertyatartó és a magas talpazatú *olajméses*, melyek a frankfurti Rothschild-gyűjteményből származnak. Unikumok, és különösen a gyertyatartók tiszta fogalmat adnak az olasz használati tárgyak formáinak és ornamentikájának nemességéről a XVI. század elején. Valamivel korábbi egy másik, pompás kivitelű, részben aranyozott *olajméses*, mely még a XV. század végéről származik.

A páduai quattrocento kis bronzplasztikájának jellemző alkotása egy keresztbevett lábbal földön ülő ifjú, ki ölében puttonyot tart átölve. E bronz valószínűleg sórtárnak volt szánva. Antik minta után készült és több példányban ismeretes, de a mi példányunk, mely a darmstadti nagyhercegi Kunstkammerből származik, lényegesen eltér az említett műhelymunkáktól s egy ismeretlen mester egyéni művének látszik.

Ugyancsak a páduai, 1500 körüli művészet korába szokták utalni a parasztszéken ülő, mezíten öreg nő bronzszobrocskáját is, mely szintén antik mintára megy vissza, s melynek a Bécs melletti Neustift kolostorból származó puszpáng példánya vagy modellje ugyancsak gyűjteményünkben látható. Az ülő öreg nőnek még egy bronz- és puszpáng változata (szék nélkül) ismeretes, a párisi Bibliothèque Nationale-ban, illetve a bécsi Gerngrosz-gyűjteményben. Az öreg fonnyadó test formái beható részletességgel vannak mintázva s a művészi munka áhitata elfelejteti a téma rútságát. Könnyen érthető, hogy a páduai naturalizmus a későbbi hellenizmus illetén témáihoz vonzódott, aminthogy rokon felfoás már Mantegna metszeteiben (Invidia alakja) is megnyilvánult. A velencei renaissance kiváló alkotása gyűjteményünk mezíten álló *nőalakja*, mely a Heseltine-gyűjteményből származik. A pompásan aranyozott nőalak égő apolnát tart a kezében; jelentése megfejtetlen. A női test puha mintázása, a klasszikus fej merengő kifejezése a velencei művészet giorgioneszk korszakára vall. A test a formák kimeríthetetlen gazdagságával és mégis minden kicsinyesség nélkül van mintázva; naturalisztikus élettelenségét klasszikus kiegyenlítetttség teszi nemessé.

A tizenhatodik század második negyedében a nagy klasszikus mesterek hatása alatt a szobrászat felszabadul a quattrocento részletkereső naturalizmusa alól s a már tökéletesen ismert emberi testet nagyvonalúan, szabad, gyakran összetett mozgásában ábrá-

zolja. E klasszikus mozgásszabadságnak s nagyvonalúságnak kitűnő példája a hevesen kilépő, buzogányával sujtani készülő Herkules, melyben egész határozottsággal egy jeles firenzei szobrász, Niccolò Pericoli il Tribolo (1500–1550) kezét ismerem fel, aki Michelangelo és Andrea Sansovino hatása alatt fejlődött s a Medieiek kedvelt építészé s szobrásza volt. E kitűnő bronzban a test formagazdagsága s a mozdulat heve a felfoás monumentalitásával párosul.

Tribolo tanítványa volt Pierino da Vinci, akinek L. Planiscig gyűjteményünk egy híres darabját, a Heseltine-gyűjteményből származó jelentékeny „Éhség allegóriája”-t tulajdonítja, melyet Bode még XV. század-belinek, Bartolommeo Bellano művének ítélt. Az előadás páthosza, a ruhahajtekők festői szabadsága csakugyan már a XVI. század első felének stílusát mutatja.

Tribolonak egy másik, későbbi tanítványa Valerio Cioli (1529–1599), ki Cosimo herceg törpéjét (Barbino) egy többször variált bronzszobrocskában örökítette meg. Gyűjteményünk jeles példánya Barbinot mint Baochust állítja elénk.

A XVI. század második feléből való egy kis bronzcsoport, mely egy guggoló mezíten nőt térdei közt álló kis fiúval (Venus és Amor?) ábrázol. A kitűnően komponált csoport a mozdulatok keressettségével és változatosságával pompásan jellemzi e kor tisztára formalisztikus törekvéseit.

A mozdulat- és formaszépség mestere Giovanni da Bologna egy egészen kiváló, signált és sajtákező darabban van gyűjteményünkben képviselve, mely Mars-ot ábrázolja. A mester sajtákező munkái rendkívül ritkák; a mi szobrnk a veleöntött I. B. kezdbetűkkel talpán van jelezve, éppen úgy, mint a bécsi Múzeum jeles Merkúria, melyet I. Cosimo nagyherceg küldött volt ajándékba II. Miksa császárnak. A hatalmas alétetést, melyet az energikus fej kisebb méretei csak nyúlánkabba és monumentálisabbá tesznek, mesteri szabadsággal van mintázva. Giovanni da Bozena bronzszobrocskái egy másfélszázéves fejlődés betetőzése.

Az olasz renaissance kiplasztikáinak e sorozatát még néhány jeles kisebbmretű szobrászati mű egészíti ki: egy XV. századi firenzei Madonna-relief pietra serenából, mely a berlini Oppenheim-gyűjteményből származik; egy a Pásztorok imádsását ábrázoló márványdombormű, mely az 1500 körüli milánói szobrászatnak jellemző alkotása; egy női profilképmű márványdomborműve, mely a velencei Pietro Lombardi körébe tartozik; Andrea della Robbiának egy Benedetto da Majano modellje után készült fehérmasz terraccotta angyalfeje, bájos töredék, mely a mester művészetét teljes szépségében mutatja, Frigyes német császár feleségének cronbergi kitűnő gyűjteményéből. A velencei re-



Pieroni da Vinci: Allegoria. Bronz



*Velencei mester,
XVI. sz. eleje:
Alló nd. Bronz*

*Tribolo:
Herakles. Bronz*





ORSZ. M. KÖR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA



Firenzei mester, XVI. sz. második fele: Nő gyermekkel. Bronz

A SZÍNHÁZ ÉS SZÍNPAD ÉPÍTŐMŰVÉSZETE

Richard Wagner, aki nemcsak mint zeneszerző és drámaíró, hanem mint esztétikus és mint a színház elméleti ismerője is a legkitűnőbbek sorában áll, állapította meg elsőként a *Gesamtkunstwerk* fogalmát. Ő azt követelte, hogy a művészi egésznek ne csak szolgálatába álljanak, hanem alá is rendeljék magukat az egyes művészetek: a költészet, a zene, a festőművészet, amely a színpadot feldíszíti és a tánc. Wagnernek ez a követelése elsősorban, csaknem tisztán a zenedrámára vonatkozott. Azonban el lehet mondani azt, hogy ez a wagneri gondolat alapjában nem is új. A színház fejlődéstörténetéből az ókortól napjainkig és a szélső Keletől Európán keresztül az Ujvilágig, mindenütt és minden korban megállapíthatjuk, hogy az egyes művészeteknek évszázadokig vagy legalábbis az évtizedekig kell fokozatosan kibontakozniuk és megérniük, hogy aztán harmonikus együttműködésük lehetővé tegye minden művészetek közül a legbonyolultabbnak, a legnagyobb igényűnek és a legköltségesebb apparátussal dolgozóknak: a színházi művészetnek létrejvetelét. Minden színház igazi *Gesamtkunstwerk*, amelynek nemcsak keletkezéséhez, hanem állandó táplálásához és fejlesztéséhez is szükség van építőművészre és festőre, költőre és zeneszerzőre, színészre és énekesre, táncművészre és mimikusra.

A színháznak, ennek a komplikált és sokágú művészi intézménynek világtörténetét írta meg egy hatalmas kötetben Joseph Gregor „*Weltgeschichte des Theaters*” címmel. Ennek a nagyszabású és sok tekintetben úttörő munkának azok a fejezeti érdekelnék bennünket e helyen leginkább, amelyek a színházfejlődés *képzőművészeti* vonatkozásait tárják föl. Japán és Kína színházai könnyen áttekinthető termékek, amelyek még egy egészen kezdetleges építőművészeti fokra mutatnak. India az első, ahol súlyos, szilárdan épített és tartós színházzal találkozunk. A drámát, zenét és táncot itt nemcsak templomokban és palotákban, hanem külön céla emelt épületekben is adják elő. A színház pontosan előírt szabály szerint, kémeletes és barlangalakú. Külön méretek szerint építik az istenek, a fejedelmek és az alattvalók számára készült színházakat. Már

itt a színház két részre oszlik, színpadra és nézőtérré. A kiállítás és a színpadi apparátus még gyermeki fantáziára vallanak.

A színház organikus és megszakíthatatlan fejlődése kétségtelenül a görög színházzal kezdődik. Athén legrégebb színháza köralakú táncter volt Dionysos berkeiben, az isten régi temploma és a magaslat között, amelyen baglyok fészkeltek. A táncter közepén oltár állott, amelyhez lépcsők vezettek. A néző előtt állott tehát a táncter és a háttérben Dionysos isten temploma. Azonban a színészre nézve kényelmetlen lehetett, hogy a középpont álló emelvényről dirigálja a karta és feleljen meg neki. Így vált szükségessé a színházépítés történetében döntő változás, hogy földadták a tér közepén álló színpadot és most már a tér egyik szélére vonult a színpadi emelvény, úgy, hogy a színésznek csak egyfelé kellett beszélnie. Ezzel egyúttal a színpad elvált az oltártól is. Az emelvényen sátor (*skene, scena*) épült. Az egész körből tehát félkör lett. A közönség főlhúzódtott a hegyletjére. A nézőtéren két utat nyitottak, amely lehetővé tette a nézőtér tagolását és könnyebben hozzáférhetővé az üllőhelyeket. Csak amikor a színház Athénben nagy állami ügyvé lett, akkor építettek hatalmas színházat, köből való háromajtajú színpadi építménnyel, patkóalakú amfiteátrummal és a színpad és nézőtér között a szabadon tartott utakkal. Ekkor már Dionysos temploma egyáltalán nem volt látható. Ebben a formában látjuk ma is a görög színházat, amely azonban az idők folyamán mind tagoltabb és gazdagabb részletek és díszítmények által válik finomabbá. Amely arányban nő a nézőtér, különösen fölfelé, annál szükségesebbé válik, hogy a színpadot emeljék és pedig a szó gyakorlati értelmében. Mennél magasabb a színpad, annál jobban elkülönül a nézőtérrel és annál plasztikusabban válnak láthatóvá a színpadon lejátszódó események. A színpad három ajtaja bizonyos szimmetriát biztosít a képnek. A középsőn keresztül közlekednek a fejedelmi személyek, a jobb- és baloldali kapun át a cselédség és a rabszolgák. A színpad, bár nagyon szerényen, már be is van díszletelve. Jobbra és balra a nézőtől festett képek láthatók, amelyek fát vagy bokrot, vagy virágokat ábrázolnak. Egy



Dílnémet mester, XVI. sz. eleje: Venus Vulkan műhelyében. Fa



Feldegyházi mester, XVI. sz. eleje: Ádám és Éva Puszpáng

Conrad Meiß: Ádám és Éva. Puszpáng



remtett a félenken fejedező drámai művészetnek. Azonban hamarosan megmutatkozott a színhely kizárólagosságának hátránya is. A közönség kereste a szórakozást is. Vágyódott könnyebb mulatság után, a komoly mellett óhajtotta látni a vidámat, a morál mellett a játékot, a tragikum mellett a komikumot. Tévedés lenne azt hinni, hogy akár az O-, akár az Ujszövetség teljesen híjjával van ilyen szórakoztató motívumoknak. Noé, aki a bor erejét nem ismerve, fekszik kegyelet nélkül való gyermekei egy mulatozására; a rászedett ördög, mind bővegesen szolgáltatják az anyagot és alkalmat a közönség játékosabb részének lekötésére. Csakhamar megdöbbenve vették észre az egyház vezető férfiai, hogy a templomban a főoltár előtt olyan komikai jellemek ágnálnak és olyan komikai cselekmények mennek végbe, amelyek már maguk is veszélyeztetik a hely méltóságát és szent voltát. S ami ennél is súlyosabban esett számításba: a templom hajóiban fegyelmезetlen, nyers, igazán középkori közönség ujjongott és tombolt és kacagott az ördögök mókái, Absalon furcsa históriáján és Salamon ezer feleségén. Az egyházfők megdöbbentek és a misztériumjátékokat eltiltották a templomokban. Egészen nem akarták megtiltani, mert el kellett ismerniük a misztériumi játékban rejlő nagy erkölcsi értéket, eszméletű és térítő erőt is. Tehát a misztériumi játékokat a templom előtti térre vitték át. Itt a nyílt piacon nem volt szüksége architektónikus kialakításra. Legfőjebb arról lehetett szó, hogy magát a színpadot földszínték. A színpadot három részre osztották föl, hogy ezzel is érzékeltessék azt a három világot, amelyen az emberi léleknek végig kell vándorolnia, hogy legvégül megtalálja örök nyugalomát Isten kebelén. Faust színházi prólogusa is pontosan megjelöli azt a három helyet: az *Ég*, a *Föld*, a *Pokol*.

A renaissance újra felfedezte az antik irodalmat, művészetet, tehát a színházat is. A drámaíró Senecában, a színházépítő Vitruviában látja ideálját. Az egész XVI. századon keresztül folyton kommentálják Vitruvius „De Architectura” című könyvének 5. fejezetét, amely a rómaiak színházépítését tárgyalja. Azonban természetes, hogy a renaissance egyszerű vívmányai nemcsak a templomok, középületek, kastélyok és paloták, hanem a színházak építésében is érvényesülnek. Mindenek előtt feltűnik az ekkori színházak építésében a perspektíva művészete. A színpad úgy van fölépítve, hogy az amfiteatralisan elgondolt nézőtér minden pontjáról tisztán be lehessen látni a színpad zárt négyzetébe. Szükségessé válik most már a függöny is, mert a színpadon felvonásokra oszlik, amelyek különböző színhelyeken játszódnak le. A színpadról a nézőtérre 3—4

lépcső vezet, ami a két tényező között intim kapcsolatot tesz lehetővé, ha ezzel a lehetőséggel nem is mindig élnek. Ariosto első végjátékának első előadásánál perspektívába festett házak, templomok, tornyok és kertek látszanak. A legnagyobb festőművészek, köztük egy Giulio Romano és egy Rafael sem tartják magukhoz méltatlannak, hogy színpadi dekorációval foglalkozzanak. A hátteret most már nem ajtókkal és szőnyegekkel zárták le, hanem tájképekkel és városképekkel, amelyeket mindenki ismert és így okozati kapcsolatba hozhatott a darab tartalmával. A legdrágább anyagokkal dolgoztak, márvány-nyal és nemes kőfajtákkal. Egészen naturalisztikus módon. Mindenesetre előfordult, hogy a díszlet nem volt közvetlen vonatkozásban a cselekménnyel, hanem közömbös és minden színben egyformán alkalmazható, úgy, mint később a francia renaissance idejében. Ilyenkor a prólogusban jelezte a költő, hogy a cselekmény melyik városban játszódik le. Az az öröm, hogy jól ismert helyeket fedeztek föl a színpadon, tipikusan jellemző erre a korra, amely oly nagy gyönyörűségét találta a perspektívikus ábrázolásban.

Építőművészeti szempontból is rendkívül érdekes a *Commedia dell' Arte* színháza. A színpad egészen kicsiny, a színház arányaihoz mérten úgyszólván elenyésző. Ezeknek a kócos vándorkomédiásoknak a nézőtér volt fontos, természetesen nem a nézőtér művészi kiképzése, mert azzal egyáltalán nem törődtek, hanem terjedelme. Mennél több ember férjen a nézőtérre és nyissa meg erszényét a kőbor művészek javára. A kis színpad csaknem teljesen üres, mindössze arról lehet szó, hogy például egy házsarkot ábrázol, amely mögül hallgatózni lehet, ablakot, amelyen keresztül a tettenért szerető kiugrik és menekül. Tudvalegy, hogy a *Commedia dell' Arte* nem dolgozik kész drámával, hanem csak az úgynevezett *Canovas*-szal, a darab vázlatával és állandóan visszatérő komikai alakokkal, amelyek csaknem mindig ugyanazt a bohózatos cselekményt adják elő a szűkreszabott színpadon díszletek nélkül, de annál tarkább jelmezekben.

Világtörténeti jelentőségűvé emelkedik az angol renaissance nemcsak túláradóan gazdag drámaírói tehetségeivel, hanem egyúttal azokkal a reformokkal is, amelyeket e nagy lángelmék a színpadon megvalósítanak. Shakespeare színháza oválisalakú építmény, amelynek páholy- és karzatsora körülfutja a nézőteret. A fedetlen földszinten áll a nézőközönség legalja. A színpad messze benyúlik a nézőtérre, úgy, hogy a közönség három oldalról veszi körül és pedig elülről, jobbról és balról. A színpad hátterében ajtók vannak, amelyeken keresztül a színész jelenete végével távozhatik. A színpad emeletes, úgy,



Hans von Kolmar: Fortuna. Körtefa



Hans von Kolmar: Adám és Éva. Kőrezeja



Adolf Daucher: Szt. Jeromos. Solnbojeni kő

hogy az emelet felső színpadként használható, mint például Hamletben, ahol a kastély előtti emelt teret vagy Romeo és Júliában, ahol az erkélyt ábrázolja. Független nincs. A jelenetek kezdetét a színész föllépése, befejezését a színész távozása jelzi. Minden jelenet egyforma utasítással végződik: „Exit” vagy „Exeunt”, ami azt jelenti, hogy a jelenetek végén a színpad üresen marad. Kellék mennél kevesebb van. Néhol célzás történik trónusra, székre, padra: az ilyen egyszerű bútordarabokat azután csakugyan be is állítják a színpadra. Hogy Shakespeare színpadja ilyen külsőleg szegényes volt roppant belső gazdagsága mellett, az nem kétséges. Ez azonban nem zárja ki, hogy az egykorú spanyol és olasz színpadok már akkor is díszletekkel éltek, ha nem is éppen naturalisztikus hűségű berendezéssel. Shakespeare, aki tudvalegleg nemcsak színész és drámaíró, hanem egyúttal színházigazgató is volt, a színháznak és nézőtérnek ezen a szélsőséges egyszerűsége sok pénzt megtakarított. A színház világtörténetében ehhez foghatóan olcsó vállalkozással nem találkozunk.

Itt fölmerül egy probléma, amelynek megoldásán mind a mai napig hiába török fejüket a színház történetírói. Shakespeare színháza határozottan eleme van minden *színház* hatásának. Egy egyszerű tábla éppen úgy jelezhet országot, szobát, tróntermet, mint hajót vagy hidat. A hátsószínpad ábrázolhatott sátrat, apátságot, vagy a Towert; a felsőszínpad erkélyt vagy galériát, vagy dombot. A színhely változását nem a színpad változásán állapították meg, hanem a személyek beszédéből. Ha valaki bebecsátásra várakozott, akkor megállott és úgy tett, mintha nem hallaná a többi személy beszédjét. Ha bebecsátották, akkor odalépett hozzá egy szolga és fölhívta, hogy a képzelt ajtón lépjen be. Valószínű, hogy a fölvonásban elfoglalt színészek mindjárt a fölvonás elején kiléptek a színpadra és nyugodtan megvárták, amíg rájuk kerül a sor. Még különösebb a világítás kérdése. A „*Velecei kalmár*” utolsó fölvonásában csodálatosan szép holdvilágszónátát játszanak el.

Mily édesen szendereg a hold e dombon!
 Uljünk ide, lopózzék itt fölünkbe
 A zeneszó. Ez éj s az enye csönd
 A lágy harmóniához éppen illik.
 Jer, ülj le; nézzed, a mennyboltozat
 Kerek arany lapokkal van kirakva.
 És mind e gömbön, mit látsz, bámi apró:
 Mikor forog, egy angyal énekel
 Kórusba' gyermekszemű khérubokkal.
 Ez az örök lelkek harmóniája;
 De mi, amíg e gyarló sáruha
 Takar be durván, nem hallhatjuk azt.

Es ezt a zenő himnuszát a holdvilágnak körülbelül délután öt órakor adták elő, teljes nappali világításban. Ha valamely jelenet éjszaka játszódott le, amint ez számtalanszor megtörténik és a cselekmény teljes megértéséhez és élvezéséhez szükséges volt az éjszaka képzetének intenzív felidézése és átélése, akkor egyszerűen egy vagy két fáklyát gyújtottak. A két fáklya jelképezte az éjszákát úgy, ahogy a Szentivéni álomban a Fal-ra szórt kis méz és habarcs elhitette a közönséggel, hogy itt az elmés Közfal áll.

Gregor megkísérlti rekonstruálni a színpad lehetőségei szempontjából a Hamlet előadását. Első fölvonás, első szín. Helsingör, emelt tér a kastély előtt. A Szellem a felső színpadon lép föl. A második jelenet a proscénumon folyik le: trónterem. A harmadik ugyanott, de ez már Polonius szobája. A negyedik ismét az emelt tér. A szöveg megadja pontosan a cselekmény helyét és idejét. Most a szellem alul jelenik meg valamelyik ajtón keresztül és Hamlettel együtt tűnik el. A második fölvonás első jelenete Polonius szobája, a második egy szoba a kastélyban és így tovább. Ilymódon a legnehezebb szcenikai feladatokat könnyíttével meg lehet oldani, ha a költő elég gondot fordít arra, hogy a színteret magában a drámában írja le. Itt hatalmas segítőtársra talál a közönség fantáziájában, amely a hiányokat dúsan pótolta, a romokat fölépítette és a szó szoros értelmében a semmiből nemcsak valamit, hanem sokat, egész világot tudott fölépíteni.

A spanyol színház évszázadokon keresztül virágzott, gazdag drámai termelésből táplálkozott és amellett megmaradt építészeti szempontból csaknem teljesen kezdetlegesnek. Színházuk szegényesebb volt még Shakespeare *Globe-theater*-énél is, mert itt önálló épületről még egyelőre egyáltalán nem volt szó. A vállalkozó kibérelt egy több ház közé beékelte udvart, de olyan ügyesen, hogy a környező épületek ablakait páholyokként használhatta. Az ilyen udvart, amely eredetileg faraktár volt, nagyon fölszínesen adaptálták s azután bérbeadták a rengeteg nagyszámú színésztruppok valamelyikének, amelyek az országban csavargtak és mind nagyobb tömegekben lepték el Madridot is. A nézőknek beléptidíjat kellett fizetniük, de ez a díj nagyon csekély volt. A színházlátogatás sokkal kevesebbe került Spanyolországban, mint Angliában. Asszonyok és férfiak különválva ültek. Farsang egész ideje alatt játszottak, egybőlként csak bizonyos ünnepepekon. Az előadás kora délután kezdtek, télen valamivel korábban, mint nyáron, hogy még a sötétség befalla előtt elkészüljenek és lehetőleg elkerüljék a csődületet, a toladóást és a töle csaknem elválaszthatatlan verekedéseket. A díszletekkel hamar elkészültek. Ha a darab

a városban játszódtott, akkor házat, ha vidéken, akkor fákat ábrázolt a színpad. Nagyon fontos, hogy a szentek és angyalok föl és alá lebeghessenek és a pokolból az ördög feljöhessen. Abból a körülményből, hogy az egyik darabban a pástör a függöny mögül kinéz, arra lehet következtetni, hogy a háttérben volt ilyen függöny. Itt a néző fantáziájának még több a munkája, mint Angliában. A színész jobbról föllép és balról távozik. Így jelzik a szín kezdetét és végét. Csak a legszükségesebb kelleketei alkalmazták, de a repülőgépről és a pokol torkáról ők sem mondhattak le.

A spanyol dráma és színpad IV. Fülöp alatt Calderon személyében éri el virágzása tetőpontját. Ekkor épül föl a híres *Buen Retiro*, az első igazi udvari színház. Pompás terem, amelyet hat hatalmas viaszfigyura világít meg. Kétoldalt rostélyos páholyok, a földszinten szőnyeggel borított padok. A királyi család csak akkor lép be, ha az egész közönség összegyűlekezett. A király belépésekor üdvözölte a hölgyeket és káprázatos fényűzéssel berendezett páholyában a királyné jobbán leült. Mellette állott kedvelt törpéje. Játékokban mozdulatlanul ült, az utolsó fölvonás után cerclé-t tartott. A terem roppant hatást tett sötét pompájával, gazdag aranyozásával, páholyainak ércrostélyaival. De különösen gyér világításával. Ez volt Spanyolországban az első fedett színpad. A szcenikai technika egészen rendkívüli teljesítményekre volt képes: tűzőkőd hegyek, földrengés, viharos tenger hányt-vetett hajókkal, gyönyörű architektúrájú paloták, embereknek szobrokká és szobroknak embereké átalakulása, az Olympos az istenek gyülekezetével, a Tartarus pokoli büntetéseivel, paloták, amelyek varázsvessző intésére emelkednek föl, Phaeton, amint a nap szekerét kormányozza, Venus felhővontatta kocsiján, amint a levegőn végiglovagol, mindezek az effektusok történelmileg hitelesek. A színpad utcákra oszlott szét és süllyesztőkkel és repülőkészülékekkel gazdagon fel volt szerelve.

De még nagyobb pompát ért el a színház azokban a nagyszerű szabadtéri előadásokban, amelyeket Buen Retiro-ban és Aranjuez-ben tartottak. Az egyik színdarab előadásához egy kis szigetet használtak fel. De szerepelt vele együtt az egész vidék, kikötő és erdő, hegy és szakadék, korallszikla és vízesés. A darab végén Circe palotája elsüllyed, helyén föl-emelkedik az Aetna, amely tűzethány és az epülőgust Galathea tengeri istenségek balletje előtt mondja el.

A francia színház kifejlődése primitív kezdeteiből egészen a Napkirály és Molière névéhez fűződő diadalig Richelieu nagyszabású akciójával lendül föl. Ez a genialis államférfi, akinek érdeklődése olyan sokoldalú volt, fölismerte nemcsak az irodalomnak és a nyelv-

nek, hanem a színháznak jelentőségét is. Ismerete jól a színházat, látta délen és keleten ellenségeinél a színház munkásságát és meg tudta ítélni ennek a tényezőnek fontosságát. A kor stílusának megfelelően, a legalkalmasabbnak a színház ekkori formája közül az *udvari színházat* vélte. És ebben a fölfogásban épp úgy, mint egész politikájában volt valami nagyvonalúság. Richelieu egyik munkatársa, d'Aubignac abbé, egy elméleti munkájában kifejtette, hogy ő nem ellensége a színpadi díszletnek; csak azt nem szereti, ha a díszlet olyan miatlkodó és annyira keresi a feltűnést, hogy miatta a színészek játéka nem veszik észre. Követelte, hogy a díszleteket a felvonásokközben cseréljék ki. Ha a felvonásokközben okvetlen szükség van színváltozásra, akkor azt lehetőleg csöndben végezzék el. Mindebből látható, hogy milyen nagy jelentőséget tulajdonítottak akkor a színház gyakorlati és elméleti emberei az úgynevezett aristotelesi hármasságnak, a hely, idő és cselekmény egységnek.

A modern színház megteremtésében eléggé csodálatos módon, legtevékenyebb részüket a jezsuitáknak van. A katolikus ellenhatásnak ezek a hatalmas harcosai egyetlen eszközt sem hanyagoltak el, amellyel a tömeglélekre és az egyes ember kedélyére hatni lehet. Tehát a színházat sem, amelynek a tömegekre és az egyesekre való hatását kellőképpen felfogták és értékelték. Az ő színházuk nem olyan primitív, szégyenes és csupasz, mint a középkori misztériumi játékoké. Valamint az építőművészetben ők fejlesztették át a renaissance pompáját a még sokkal káprázatosabb barokkba: éppén úgy fölkécsítették színpadukat is díszletekkel és jelmezekkel; nem prédikáltak, hanem arra törekedtek, hogy a nézőt elkápráztassák, a hallgatót meggyőzzék és a hitelent hitre lobbantsák. Természetesen a jezsuiták színháza nem öncél, hanem csak eszköz, de modern eszköz, amely mindig biztos ösztönrel alkalmazkodik a nemzethez, a korhoz, a társadalmi osztályhoz, amellyel dolga van. A jezsuitáknak ebből az egész Európát átfogó *világiszínházból* veszi eredetét a XVIII. és XIX. századbeli színház virágzása. A jezsuita színház és a jezsuita dráma nélkül a pástörjátéknak és a belőle közvetlenül kifejlett balletnek és operának létrejötte el sem gondolható. A színpad akárhányszor nagy festők műveivel ékes. A színpadot a közönség fölül a főfüggöny zárja el. A süllyesztőszerkezet megegyezik a miénkkel. A tengert nagy gonddal ábrázolják. Vannak fogásai a tenger háborgásának és színváltozásának ábrázolására is. A felhőknek, megfelelően a renaissance festőművészet ízlésének, nagyobb gondot szentelnek, mint bármikor később. Egy pillanat alatt a színpadi ég beborul; máskor egy kis felhő jelentkezik, amely folyton nagyobb lesz és színeit változtatja. Villámás,

menydörgés a legilluzióteltőbb módon megy végbe. Még a világítás dolgában is vannak geniális ötleteik.

A jezsuita színházzal a legszorosabb kapcsolatban nő fel az opera. A két műfaj eszközei csaknem azonosak. Az operában a vallásos eszme helyét a zene foglalja el. De mind a két fajta színház megkövetel egy vezérgondolatot.

Az egész színházi vállalkozást a XVIII. század folyamán egyes kisebb német államokban a jezsuitáktól az *uralkodó hercegek* veszik át. Sorra keletkeznek az udvari színházak Richelieu és XIV. Lajos színházának mintájára, elsősorban Mannheimban, majd Weimarban, ahol nem kisebb ember, mint maga Goethe áll igazgatóként a színház élére. Mindezekben az udvari színházakban, még a legkisebbekben is, a kor klasszikus architektúrájának követelményeit hiánytalanul valóra váltják.

A francia forradalom és a XIX. század demokráciája ebben a tekintetben is gyökeres változást idéz fel. Még mindig megmaradnak egyes udvari színházak, mint például a bécsi Burgtheater, a berlini Königlich-Schauspielhaus, a világhírű meiningeni színház régi jelentőségű ormán; de a vezetést most már a magánvállalatok színházai veszik át, örökösei a régi külvárosi színházaknak, amelyekben frissebben pezsdült a vér, mozgalmasabb volt az élet, termékenyebb a szellem, mint az agyonszabályozott, fejedelmi és intendánsi ellenőrzés alatt álló udvari színházakban. A színházépítés architektúrája a XIX. században is jórésztben a klasszikus hagyományokra

támaszkodik. Az új Burgtheater és megannyi más újonnan emelt színházépület a renaissance-nak vagy a barokknak töretlen uralmát hirdeti. A színpad technikai berendezése természetesen együtt fejlődik a XIX. és XX. század hatalmas műszaki vívmányaival. A színpad külső képe, a díszlet és a jelmez, együtt változik a korok esztetikai ízlésáramlataival. A romantika túlteszi magát az arisztoteleszi hármasságon; a díszletekben nemcsak korhűséget, hanem úgynevezett *couleur locale*-t is követel. A színpadi realizmus még tovább megy ebben a követelésben. Arra törekszik, hogy a valóságot a valóság tárgyaival adja vissza. Valóságos szobát épít föl, valóságos és nem kasírozott bútorokkal, valóságos ablakokkal és ajtókkal, és ha kell, valóságos étellel és itallal táplálja a színészt. Mint minden irány, ez is túlzásokba esik, szélsőségekre hajol. Ha azután elérte az inga a legszélső kielégést, akkor a természet örök és változhatatlan törvényei szerint bekövetkezik a reakció. A realizmus hódító egyeduralmát megtöri az új-romanticizmus, amely a színtelen, fakó és egyhangú prózába beleharsogja a maga csengő rímeit, költői páthosszát és mérsékelt lendületét. A szellemmel együtt változik a test: az ízléssel és irányzattal együtt változik a színpad. Egészen új lehetőségeket, új perspektívákat tár föl például Amerika színháza és megint másokat az a hatalmas és lenyűgöző színházi kultúra, amely Oroszországban a semmiből egy világot teremtett és nemcsak az orosz nép szellemi elitjét, hanem a színház és dráma valamennyi ismerőjét bámulatra kényszeríti.

SEBESTYÉN KÁROLY

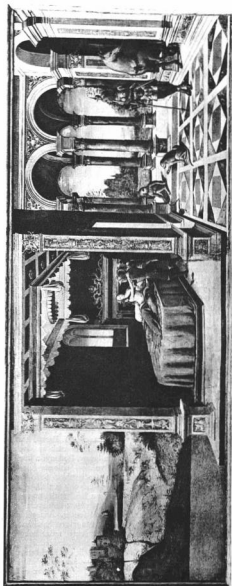


Hans Leinberger irányja: Lebegő angyal. Hársfa, festő



*Ouztrák szobrász,
XVIII. sz.:
Kétféle, ólom*





Lorenzo Cotta a lière : Jupiter et Alceste tirés de Caisone-Juimicy

IN MEMORIAM

HIKISCH REZSŐ. Súlyos veszteséget szenvedett építőművészetünk *Hikisch* Rezső elhalálásával. Ma működő építészeinknek ő volt egyik legtekintélyesebb tagja, az általános tiszteletet komoly és szorgalmas művészi munkássággal érdemelte ki. Régi építő-családból származott, amelynek működése viszszanyúlik a XVIII. századba. Ez az örökségül kapott építész-vér, tehetsége, hosszú tanulmányai képesítették arra, hogy egész sor, többnyire monumentális munkájával magára terelje a figyelmet. Nem a vállalkozók, hanem az alkotók típusához tartozott. Iskolázottsága drezdai, müncheni volt, hazatérve eleinte a magyar népies építkezés vonzotta s ez a stíluskorzakka eltartott a halasi városház tervezéséig, ennek befejezte után inkább a modern klasszicizáló irányt képviselte. Ennek formanyelvét nagy ízléssel, nemes tartózkodással művelte ott, ahol monumentális feladatok megoldásáról volt szó; bérházain és villáin a gyakorlati élet követelményeit mindig össze tudta egyeztetni ezzel a nemesen egyszerű harmóniára való törekvésével. Leginkább ideális feladatok vonzották, így például fáradszatólanul vett részt a többször ismétlődő Erzsébet-szobor pályázatokon, amelyeknek végül is ő lette a győztese. Építészeti közügyeinkben szaporán vették igénybe tanácsát; pártatlanságát, őszinteségét mindenki üsmerte és tisztelte.

Hikisch Rezső Budapesten született 1876-ban, itt végezte középiskoláit és a felső építőipariszkolát, azután id. *Ray* Rezső irodájában

dolgozott két évig. 1896—99. a drezdai akadémiának volt növendéke, két évig *Paul Wallot* mester vezetése mellett tanult, egyidejűleg rendkívüli növendéke volt a drezdai műegyetemnek. Erre egy évig Münchenben dolgozott *Theodor Fischer* tanár műtermében, ahol főképp modern kőhidak tervezésében vett részt. 1901-ben néhány hónapot Párizsban töltött, utána Olaszországot járta be, 1902-ben Budapesten telepedett le, ahol első sikerét a Kossuth-mauzóleum pályázatán aratta huszonöt éves korában (III. díj). Utána következett az Erzsébet-émlékmű pályázata, amelyen megnyírt első ízben az elsődíjas csoportba került. 1905-ben építészeti irodát nyitott, első munkája a kiskunhalasi városház, szálloda és színház volt. 1908-ban építette Ferenbach Károly babapusztai úrilakját, 1910-ban a III. ker. szentendrei-úti községi iskolát, 1913-ban az Astoria-szállót, a Múzeum-körúti Kund-féle bérpalotát. 1916-ban a fővárosi krematórium-tervpályázaton neki jutott az első díj, a kivétel azonban elmaradt, mert az akkori belügyminiszter nem engedte meg egy ily célú intézet felépítését. 1919-ben Zala György szobrásszal első díjat kapott a végleges Erzsébet-szobor pályázaton, amelyen a kivittelt is megkapta, a művet eleinte a Margitszigetre tervezték, végül a Dunaparton, a belvárosi templom mellett épült föl. A soproni hőség-émlék, a székesfehérvári hősi emlékmű építészeti része is tőle való. Művészi alkotóerejének teljességében ragadta el a halál Budapesten július 28-án.¹

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

AZ ARCHAEOLOGIAI ÉRTESSÍTŐ ÚJ KÜTETE (új folyam, 1932—33, XLVI. kötet, szerk. *Hekler Antal*) ismét tanúságot tesz arról az irányról, amely az immár hatvanöt éves multra visszatekintő folyóiratot mindinkább jellemzi. Ahogy az a társulat, amelynek hivatalos közlönye, régészeti és embertaniból régészeti és művészettörténeti váltzott át, úgy az *Értesítő* is, amely mindenkor a legújszerűbb tükröztette a kutatásoknak és tanulmányoknak az érdeklődés előterében álló tárgyait, most kevés kivétellel művészettörténeti tanulmányokat tartalmaz. Ezek közül terjedelem dolgában is első helyen áll *Bodonyi József* értekezése, melyben a késő antik mozaikok aranyalapjának keletkezését és értelmét vizsgálja. A régebbi meghatározásokból indul ki. *Riegl* ugyanis a késő római

iparművészetről szóló híres művében az aranyalaphoz az anyagi alapsík ideális térére való átalakulásának nyilvánulását ismerte fel, míg a *Riegl*le ellenséges *Strzygowski*-iskola egyik tagja, *H. Barstl*, kerekben tagadja ezt a funkcióját és csak az elvont dekoratív falat látja benne. *Bodonyi* a bécsi *Wickhoff—Riegl—Dvořak—Schlosser-féle* művészettörténeti iskola mélyreható felfogásával és széleskörű alapvetésével foglalkozik e problémával, amely a késő antik, vagy, mondjuk, ökervezény művészeti megértése szempontjából létezőleg fontos. Vizsgálódása a római *Santa Maria Maggiore* bazilika főhajójában levő szenttörténeti mozaikokon alapul, amelyek szerinte a IV. századbeli „renaissance” szellemét árulják el. Ezekben az elbeszélő mozaikokban az aranyalap különféleképpen fordul elő: a táj közepén, az előtér gyepevéja és a háttér hegylánc között, — széles sávként a talajt jelképező elvont rövid zöld sáv és az ég

¹ *Elek Artúr* »*Hikisch* Rezső és művészete című tanulmányát I. folyóiratunk II. (1926) évfolyama 10. számában.

köz, — nem vízszintesen, mint az előbbi két esetben, hanem a tájon látszólag szabálytalan áthúzódó függélyes sávban. A hellenisztikus és késő antik tájképművészet fejlődését nyomon követve a szerző finoman állapítja meg, hogy a Sta Maria Maggiore mozaikjaiban az aranyalap az ég és föld között elterülő fénytér szimbóluma. Helyesen ismerte fel, hogy ez az „aranyzóna” egyúttal a magasabb fény-szféra megtestestítése is, az isteni világ ősi szimbóluma. Az aranyalap így, mint a földöntúlság kifejezője, kapcsolja egybe az öke-resztény bazilikák transzcendens ábrázolásait, amelyek színtérét, jobban mondva a térből és időből kiemelt helyét az aranyalap felülmulthatatlan nyomatékkal jelzi, a földön lejátszódó eseményekkel, amelyek ezáltal maguk is mintegy magasabb jelentőséget nyernek. Es kétségtelen, hogy az aranyalap alkalmazása dekoratív tekintetben is egységbe foglalja a templomok apsisát és diadalív díszítő transzcendens képeket a templomhajó elbeszélő mozaikjaival.¹

D. Sicilianos budapesti magánygyűjteményben levő, szakállas férfifejet ábrázoló görög márványrelieftörödéket mutat be, amelyet az athéni Kerameikos közelében találtak. A szép mű, amely kétségkívül síremlék töredéke, az V. század második feléből való.

Erdélyi Gizella Pécsert talált római bronzkorsót ismert, amelynek testét eredetileg ezüsttel kitöltött vésett ábrázolás díszíti: a bacchusi thiasos képe, középen a két szatír által támogatott ittas Herakles alakjával. Nem elsőrendű műhelyből származó hellenisztikus mű, melynek keletkezési idejét Caracalla császár idejére tették, a híres egyedi bronzkancsó mellett figyelemreméltó emléke a provinciákba eljutott hellenisztikus iparművészetnek.

Oroszlán Zoltán egy Dunapenteléről származó kódomborműben — amelyen félköríves fülkében kezét oltárka fölé tartó katona alakja látható, — Mucius Scaevola abbreviált ábrázolását ismeri fel. A kő, amely méreteiben és tagoltságában feltűnően egyezik ugyancsak Dunapentelén talált más domborművekkel, amelyek tárgya a mitológiából és hősmondából van merítve (Orpheus az állatok közt, Orpheus és Eurydike, pihenő Herakles, Bellerophon, Aeneas menekülése), ezekkel együtt valamely monumentális épület díszül szolgálhatott. A magyarszázat meggyerő, ámbár az oltárkán levő lángok nehezen ismerhetők fel és ámbár e hős ábrázolására, mely mint történeti alak Dunapentelén eddig elszigetelten áll, az antik emlékműgyag-

¹ A minél finomabb fogalmi meghatározásra irányuló törekvésben a szerző — mint általában a bécsi iskola — itt-ott túlzásba esik. Semmiestre sem szükséges oly újdonsült műszavak felsorolása, mint például *hypotaetikus* és *parataetikus*, amelyek egyszerűen a térbeli ábrázolásnak távlati vagy távlatatlan módját jelentik.

ban nincs analogia. Ugyancsak Oroszlán Zoltán ismerteti a székesfehérvári múzeumban levő, Fővenyuszstán talált érdekes domborművet, nyilván épületfríz töredékét, amelyről a szerző megállapítja, hogy az az erőszakoskodó Hephaisztos elől menekülő Pallas Athénét és talán Erichthonios születését ábrázolja.

Örömmel üdvözljük *Balogh Ilona* szép tanulmányát, amelyben az olasz románkori szobrászat magyarországi hatásait vizsgálja. Teljesen meggyőző az első rész, amely a pécsi székesegyház faragványaival foglalkozik és amellyel — legalább részben — beteljesedik a Magyar Művészetben (X. évfolyam, 3. szám) kifejezett óhajunk, hogy azok tudományos meghatározására a fiatal magyar művésztörténeti iskola valamelyik tagja vállalkozzék. Reméljük, hogy a szerzőnek, aki a pécsi kriptalejzart reliefjeinek keletkezési idejét a XIII. század elejére teszi és helyesen ismeri fel bennük Benedetto Antelami művészetének uralkodó hatását, módjában fog állni, hogy tanulmányait kiegészítse. Kevésbé meggyőző a jáki templom szobrainak és a gyulafehérvári székesegyház egyes domborműveinek Antelami művészetével való összefüggése, míg viszont az esztergomi egykori Porta Speciosa esetében a bizonyítás teljes mértékben sikerült.

Ybl Ervin ismét tanúságot tesz éles szeméről és az olasz szobrászat emlékeinek széleskörű ismeretéről, midőn a Géber Antal-gyűjteményben levő ismeretlen eredetű szakállas márványfejet a XIV. század közepéről való velencei munkának határozza meg és Filippo de Santi szobrásznak a velencei S. Simone Grande templomban levő Odorico-síremlékével és Szent Simeon prófétának ugyanott levő síremlék-maradványaival hozza összefüggésbe.

Pigler Andor az esztergomi keresztény múzeumban levő oltárszárny tárgyát állapítja meg: a képen szinte geszterdén ábrázolt női alak, kezében tükörrel, lábainál ékszerládikával, a falakon drága edényekkel, künn a szabadban felkantározott lóval, boroshordókkal, házzakkal a szórakozottan imádkozó gondolatának elkalandozását (Evagationes spiritus) jelképezi. Az oltárszárny Ipolyi Arnold gyűjteményével került az esztergomi múzeumba, mint a múzeum több más darabja Blasius Höfel bécsi fa- és rézmetsző (1792—1863) gyűjteményéből származik és Pigler megállapítása szerint valószínűleg 1450 körül készült osztrák munka.

Garády Sándor a Budapest határában, a Hidegkúti-úton általa az 1932. és 1933. évben végzett ásatásokat ismerteti, melyek során sikerült Mátyás király Bonfini és Oláh által említett vadászkastélyának maradványait fölfedeznie. A talált sok faragványtöredék közül különösen becsek az azok, amelyek stílusukkal a budavári királyi palotából fennmaradt töredékekhez csatlakoznak.

Eber László.

MAGYAR KÜLTÖ MAGYARUL. — JANUS PANNONIUS. — BERCZELI A. KÁROLY FORDÍTÁSAI, N. KONTULY BÉLA RAJZAIVAL. Prometheus kiadás. Szeged, 1934 május.

Csezmiczi János a magyar renaissance legkiválóbb humanista poétája, aki Guarino ferrarai német iskolájában nevelődött korának legékeesebb tollforgatójává, latin nyelven írta költeményeit. Ennek az 500 évig idegen köntösben lappangó magyar tehetségnek poemáiból fordított magyarra egy csokorra valót Berczeli A. Károly, hogy megtérhessen végre övéi lelkéhez ez az idegenbe szakadt magyar érték. Nemes munka a mult évtizedeknek szemléltető feltárása, dicséret illeti érte a fordítót. Azonban a *Magyar Művészetnek* nem lehet hivatása még szellemtörténeti megfontolások okán sem irodalmi kérdésekkel foglalkoznia és hogy mégis megemlékezzünk néhány sorban a könyvről, tisztán azért történik, mert szeretjük a vidéki egyetemi városok ifjú magyarságának szellemi lendületét és legfőképpen azért, mert minden szellemi munkájukhoz szívesen kapcsolják a képzőművészeti hatók szépséget sugárzó eszközeit. Janus Pannónius magyarosított verseit is illusztrációk ékítik. Nemessányi Kontuly Béla készítette hozzájuk a rajzokat. A mának megsajátított festőművészetét és grafikáját próbálta hozzá csendíteni a XV. század pogányságból megéledt szépségeszményéhez. Meg kell jegyeznünk, nem igen sikerült neki. Osszintébb és alázatosabb megértéssel kellett volna ez 500 éves poemákhoz közelednie, hogy a szemlélet számára képzőművészetté tudja átköltetni őket. A formai szépség talán soha olyan mélyen és őszintén nem volt igénye az embernek, mint éppen a renaissanceban. A fegyelmezett nyelvi és formai érték a lehangsúlyosabb Janus Pannónius verseiben is. Az illusztrációk pedig érdektelenül kezeset mondók, modernül elnagyoltak, nem is korszerűek, de nem is magyarok. Az illusztráció akkor jó, ha a szöveg képszerű vizióját döbbeneti élénk; ezek a rajzok alig érdekelnek, nem sejtetik a humanistává lett magyar sem költői, sem emberi értékeit. N. Kontuly Béla eszendőket töltött Olaszországban, ahol életesebb a renaissance, mint nálunk és bizonyára megihlette őt. Azért hiányoljuk meg e rajzokat, mert adósumk maradt a renaissance formai szépségével.

Dr. Décsi Géza

ARS HUNGARICA 5. MEDGYESSY FERENC. IRTA: FARKAS ZOLTÁN. Budapest, 1934. Bisztrai FARKAS FERENC kiadása.

A legmaibb magyar szobrászatnak elmulhatatlan értéke, teljesedett művésze kétségtelenül Medgyessy Ferenc, aki azonban nem tartozik már a fiatalok közé, hiszen 53 esztendő. Az egyiptomiak ősi egyszerűségétől

megihletett művészet az alkotások gazdag sorával, már majdnem lezárt életműnek hat. Mélto azonban, hogy a korszerű magyar művészek reprezentáns sorában Bernáth Aurél, Egy József és Szőnyi István festők után mint első modern magyar szobrászt, őt ismeresse az „Ars Hungarica” időszéri művészeket ismerető díszes könyvsora. Farkas Zoltán szeretettől és megértéstől lelkes tanulmányban ismereti ősi szépségű művészetét. A művész teremtő erőnek gondos átvizsgálása után lelkesen állapítja meg, hogy Medgyessy egyszerűsége, nagyvonalúsága, új arcú plasztikai szépsége nem öröklött, nem eltanult, nem leutánozott és kölcsönzött ültözék, hanem a lelkéből teremtett őszinte művészi forma. Ezt a nagy, mindenkitől elhatárolt egyedülvalóságot és egyszerűvalóságát talán nem ismerem el Medgyessy művészetének, de mindenesetre osztom alkotói képességének ősi őszinteségét és plasztikai erejének önkénytelen sajátosságát, amely megindulásában és kifejlődésében az egyszerűhöz, a mindigvalóhoz, az örökhöz, a tartalmilag teljeshöz ösztönzi a nagy művészeket s így formailag a lényegre korlátozza alkotásaikban a mesterségbeli részlet a művészetnek. Lapidáris tömörséggel kapcsolja Farkas Zoltán tanulmányához az életrajzi adatokat és gondos utánjárással összegyűjtötte a Medgyessyvel foglalkozó magyar irodalmat. 32 pompás fotográfia festi teljessé e kötetet, amelyek felülik Medgyessy alkotásainak legértékesebb darabjait. Nyomdatechnikailag kitűnőek a reprodukciók és a kétdimenziós teljesen tökéletes szobrászi élményt közvetítenek. Nyeresége e kötet a magyar művészi irodalomnak és egyként dicséret illeti érte a művészt, a szerzőt, Ártinger Imrét, a szerkesztőt és a kiadót.

Dr. Décsi Géza

LONDON. A Wallace-Collection a közel-multban érdekes és értékes alkotással gyarapodott: George Blumenthal, a híres new-yorki gyűjtő, ajándékol adta Cima da Coneglianonak a Madonnát Szt. Ferenc és Szt. Antal között ábrázoló oltár-lunettáját, amelyet most végre egyesítettek az oltárnak Szt. Katalint ábrázoló középrészével.

CIMLAPUNKON Andrea della Robbia angyalfejté közüljük. E reprodukció, valamint — a Szépművészeti Múzeum Rembrandt és Correggio képei kivételével — a füzet összes többi reprodukciója Dr. Wittmann Ernő gyűjteményének darabjait ábrázolja.

Felötös szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla

Segéd-szerkesztő: Dr. Péter András

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet. 1934. 8. szám

Szerkesztőség: VII., Erzsébet-körút 7. 1.