

A HARMINC ÉVES NAGYBÁNYA



1.
365

A nagybányai művésztelep ez idén töltötte be, május elején, fennállásának harmincadik esztendőjét. A harminc év, általános szokás szerint, nem jubileumi szám, és mégis most: e dátumnál álljunk meg egy percre. Arcunkat tenyerünkbe temetve, behűnyt szemmel a jelenre, emlékezzünk meg boldog időkről, a művészi Nagybánya születéséről és a három évtizedről, amit élt, cselekedett és hatott.

I.

A magyar művészet fejlődésében az utolsó harminc év a legjelentősebb jelenségek ideje. Termésben és biztató tanulságban gazdag idő. Ennek előtte csak egyes géniusok, magányos csillagai a magyar égboltnak, hirdették fényükkel fajunk ígértét a világnak, de magyar művészetről, mint szellemi életünk szerve fejlődményéről nem lehetett szó. Aminthogy: a fa nem erdő és az oázis egynehány palmája, bármilyen őrlatom is a tikkadt vándornak, nem okoz a sivatagban éghajlati változást. Csak a nagybányai művészek föllépése és demonstrációja óta van ez másképpen. Ők nyitották meg a korszakot, amelyben a magyar művészet közvetlen és állandó és tudatos érintkezésbe került Európa művészeti jelenével, ennek törekvéseivel, életnyilvánulásaival. Művészetünk azóta nem elkésett gyalogosa kitaposott útnak. Azóta került a fejlődés homlokvonalaiba, ahol a többi nemzetek művészetével egy sorban halad. Munkában, érdemben a legjobbaknak társa.

Nem történt belső okok nélkül és nem történt egyszerre ez. Művészetünknek, műveltségünknek, közönségünknek érnök kellett hozzá. Művészeink letették a vizsgát, köztük elsőként a nagybányaiak és azután a többi. Utánuk és körülöttük cikázott az újságíró-esztétikusok pillangó-serege, könnyű portyázással meg is előzte néha és új és újabb jelszavak ingoványába is csábította némelyüket. A közönség is haladt — lassú, elmaradó uszályként, messze hátul, egyre

szélesedően, mint hajó orra után a hullámbarázda. Minden művelődésnek képe ez. A nagybányai hajó orra hasított harminc év előtt az élen s a hullámok szétterülő kévében fodroznak utána még ma is, hangos locsogással verődve vissza messzemaradt partokon.

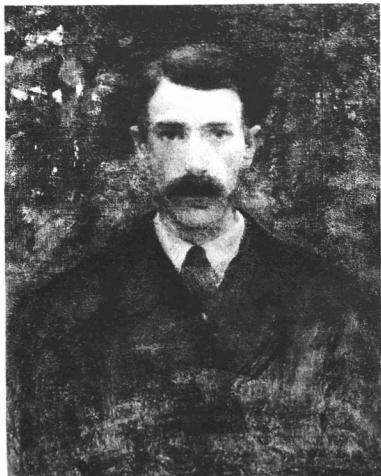
II.

Közismert szólam lithon, dícséret, bók, hallani úton-útfelen: Nagybánya a magyar Barbizon. Ez igaz is, nem is. Szép vidék és a természetimádó fiatal művészek baráti csoportja: ez a hasonlóság a kettő között. De közelebről szemügyrevéve a tényeket, a különbség egyre több.

Hogy a nagybányai festészet és a barbizoni nem azonos állomással az általános fejlődésnek, hogy a két művészcsoport képei stílusban, ízlésben, egész külső megjelenésükben nem is hasonlítanak egymáshoz — ezt a legfőbb, legnyilvánosabb különbséget nem szükséges itt bővebben kiemelni. Igen jól tudjuk, hogy Barbizonnal a magyar festészet Paul és Munkácsy révén tart rokonságot. Egy egészen más nemzedék, közöttük negyven-ötven év.

Tökéletlen a párhuzam abban a relációban is, amelyben a két művészcsoport országuk előző művészeti kultúrájához állott. Mert az, hogy Barbizon közel van Párishoz, Nagybánya meg Budapesttől húszszor annyira, nem csupán földrajzi viszonylatban jelent különbséget. A távolság lelkieken is analóg. Ez a fizikai távolság a nagybányaiaknak segített megőrizni önállóságukat, szellemiük érzetlenségét, üdeségét a főváros lelki légkörével, etikájával, előítéleteivel szemben, amikről egészségesen idegenek.

Barbizon művészeinek iskolája Páris. Rajzolni, festeni ottan tanultak s van köztük olyan is, aki megjárta Rómát, ami a francia tradíciók legmagasabb akadémiaját jelenti. A nagybányaiak idegenből, München és Páris iskoláiból hozzák kezdeti tudásukat s ottan érzik meg, az első ifaltság ösztönével, hogy mi olvad, forr az élő művészet



FERENCZY KÁROLY: ÖNARCKÉP. 1895
Ernst-Márcus

ORSE. M. KIH.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

katlanában s a kor lelke mozdul bennük tiúkos rokonérjedésbe. Mint költés idején fészekre vágó vadmadarak, csoportba verődve vonulnak haza, Nagybányára. Hangos önbizalommal s tüzes, de bizonytalan akarásával annak, amitől odakünt megfélekedtek.

Értékük s érdemük épp ez volt Budapest akkori művészetével szemben, de sokáig épp ebbe akaszzkodott ellenük itthon a vád, azt mondták róluk, hogy idegen szellem kifejezői, hogy művészetük magyartalan. Méltatlan és igazságtalan ráfogás, ma már tudjuk ezt, harminc év távlatából látjuk ezt. Éppen Nagybánya volt az első magyar festészeti iskola, amely függetlenségét a külfölddel szemben kivívta. Az idegenből hozott kultúrával magyar földet szívó magyar gyökér hajtását nemesítette meg s hamarosan maga adott oltóágot művészetünknek.

És vajlon van-e szemernyi igazság abban, hogy előttük ami volt, az magyarabb? Nem, nincs. Budapest művészete sem volt ősnövény, magról való. Felfogásban, festési módban régebbi, elfajzott oltása Bécsnek, amelyhez képest Piloty Münchene forradalmi modernség számba ment. Izlése, komponálási és festési módja nem itthon alakult ki festészetünk egyik ágának sem. Tájfestményeinket a hazai táj, történelmi képeinket a hazafias tárgy, életképeinket a népies kellékek, fokok, kulacs, pörge kalap meg borjúszájú ing, épp oly kevésbé tették magyarrá, mint a Pilotystá iskola arcképeit a zsíros plaszticitás, a közéleti tekintély és a díszmagyar. Stílusában egytől egyig bécsi volt ez, meg düsszeldorfi és müncheni.

A nyolcvanas évek során a népeleikép mellett az úgynevezett szalón-genre nyomul előtérbe a közönség tetszésében. A polgári életkép festett adomái, nyegle tárca-humoreszkjei, egy festői értékkelben témakörüknek megfelelően üres és felületes festészet. A bécsi barna rántás és az újabb müncheni iskola meszes hidegsége és unalma mellett az új olasz művészet cukrárszata, rossz műkereskedések tónustalan tarkasága önti el a budapesti kiállítások falait. Vigasztalan szegénysége, sivár hiánya a művészi mondanivalónak s a festői törekvéseknek. Székely, Madarász, Munkácsy, Zichy a nyolcvanas évek végén úgy látszik, mintha hiába éltek volna s mélységük, halálos

komolyságuk kiveszöbén a magyar művészetből. Jól festeni a sikerhez alig volt szükséges, a festői értékeket észre sem vették. Színnyel Merse, Padl László a hevenyes évek művészei s a nevük csak a milleniumkor s az új század kezdetén jutott a festők s a közönség tudomására. Akkor fedezték őket fel. Nem látták meg — jelentkezésük sorrendjében — Hollósy, Csókot, Ferenczyt, Grünwaldot, Thormát se, épp a későbbi nagybányaiakat, amíg egyenként jelentkeztek. Meg nem látott festményeik ma a Szépművészeti Múzeum díszel épp úgy, mint Színnyel és Padl László fel nem ismert remekművel. Munkácsy pedig, bár őt a közvélemény a legnagyobb magyar művésznek ismerte el, nagyszerű festőiségeivel nem inspirált senkit, nem csinált iskolát. Még utánozni sem tudták, meg se próbálták, mert meg se látták azt a festői tudást, erőt, mélységet, amely örök és páratlan értéke képeinek.

Nagy egészében ilyennek mutatják a budapesti tárlatok művészetünk állapotát a nyolcvanas évek végén. Ez a fajta művészet, a „széles rétegek”, a szellemi élet vasárnapdélutáni kirándulóinak, az izlése-demokráciának a művészete, még ma is tenyészik, évente látjuk kiállításokon felvonulni nagy tömegekben képeit, — de ma már nem vezet, nem uralkodik. Mindenkit — urat és cselédet — egybefogó uralmát a nagybányai támadás bontotta meg.

A rézhangszerek harsonázása közepett, az útszéli keringők, műdalok kintorna-hangversenyében azonban a nagybányaiak szívből jövő egyszerű énekét, természetes hangját senki se hallotta volna meg, ha történetesen nem csoportban lépnek a nyilvánosság elé és ha melléjük nem állnak s a figyelmet feléjük nem irányítják fiatal írók, akiknek lelke már hangolva volt erre a muzsikára.

Éles ellentétben állottak az új képek a budapesti közízléssel s csak ez magyarázhatja, hogy miért fogadták őket olyan botránkozással, grúnnyal. Mert hiszen egyébként minden kelléke meg volt ennek a festészetnek ahhoz, hogy megértésük: művészi önkifejezés természetesebb, őszintébb, közvetlenebb már nem lehet s elméleti megfogalmazásában is naív és primitív, primitív embereknek is érthető.



HOLLÓSY SIMON: TENERIHÁNTÁS
Salgópusztai Múzeum



HOLLÓSY SIMON: KOCSMÁBAN MULATO TÁRSASÁG. Részletfővel
Szépművészeti Múzeum

A „természet” és az „érzés” volt a jel-szavuk. A legfőbb sőt egyetlen igazi szépség maga a természet; ennek látványait visszaadni, azzal a megindultsággal, amit előtte éreznek, az a művészet célja. A XIX. század naturalismusának volt ez a hitvallása, alapelve annak a művészeti korszaknak, amely, egy-két angol előfutárától eltekintve, éppen Barbizonnal kezdődött.

III.

Barbizon első nagyjai még csupán érzésükben és tárgykörükben fordultak egyenest a természethez. Az akadémiák illemszabályaival és a romantikusok nagyotmondásával szemben épp ez a tisztszívűség és közvetlenség volt az elvi érdekük. Festői látásuk és előadásmódjuk azonban még nem jelentett különösebb újítást. A „forradalmat” — ha ugyan illik ez a hitelevesséti szó egy szívós, évtizedekig tartó szellemi szabadságharc eredményeire — az úgynevezett „impresszionisták” csinálták meg. A barbizoni csoport művészeit művészi élel-szemléletüket, felfogásukat függetlenítették az addig volt képektől, az impresszionis-

ták: a szemüket, a természeti látvány optikai milyenségéről való tudatukat, a festészetben a legszorosabb értelemben vett festői funkciót, a látást. Letették szemükről az elődök szemüvegét, ez volt a mozgalom első ténye; a második az: hogy új szemüveget konstruáltak, amely a kor általános szellemi törekvéseivel összhangban állott.

Ugyanazon szelek duzzasztották a szabad, öntudatlan művészek viatorlát, mint amelyek a tudósok és bölcselek szigorú, módszeres munkáját irányították. Párhuzamosan haladtak ugyanazon áramlat sodrában művészek, tudós kutatók és gondolkodók. Mert mi felelhetett volna meg a művészetben a természettudományos gondolkodás és a pozitív bölcselet világmagyarázatának inkább, mint a természetelviség, amely a látási előítéleteket elveti s mindent újra, saját szemével akar megismerni.

A művészek a természettel, mint látvánnyal állva szemben, két úton igyekeztek ennek igazságát megközelíteni. Az egyik út volt a tárgyilagos megfigyelés, a látvány elemző tudatos szemlélete, a másik pedig a látvány egységének, mint optikai

egésznek, minden összefüggésével és változásaival együtt vált megragadása. Amazt nevezték naturalismusnak, az utóbbit impresszionismusnak s mind a kettő a természetre esküdött. Amaz céljában és módszerében, néha a művészet lehetőségén túl, a valóság tárgyilagos képét igyekszik megközelíteni; míg az impresszionizmus nem a kézzelfogható, konkrét valóságot figyeli, hanem ennek csupán optikai elemekre redukált összbemomását s ezt, mint egyéni látási élményt óhajta tudatosítani és kifejezni. Tehát a naturalizmussal szemben szubjektív jellemű. A naturalizmus a pontos rajzot, a formát, a tárgyak felületét anyagi mivoltukban is bevonta érdeklődési körébe, gyakran átlépve a ládái művészek stílus- és ízléshatárait; az impresszionizmus érdeklődése a szín felé fordult; majd a látvány egységét figyelve, észrevette a színnek összefüggését, tónusát, miközben rájött, hogy a szín a világítástól függ s a világítás, a hangulat: fényjelenség. Végül a világ egész valósága a fényben oldódott fel, párologott el. Anyagtalanabb lett. A rajz, a forma csak a színfoltok alakjában és finom valórközeiben fejeződött ki, épp úgy, mint a távolság, a tér, amely az impresszionista tájképben a végtelenbe nyílt. Ez irányú eredményeit az impresszionizmusnak a nehezebb fegyverzetű naturalizmus is igyekezett a maga programján belül felhasználni, alkalmazni, bár ez anyagelviségével néha nehezen vagy sehogysem volt összeegyeztethető.

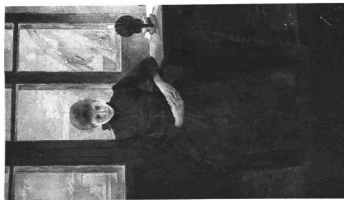
A naturalizmus egyébként a szükség-szerűleg elmélyedő festői megmunkálás révén közvetlenebb, a közönségnek felismerhetőbb összefüggésben állott az elmúlt idők festői kifejezőmóddalval s éppen ennélfogva később az impresszionizmus festői elvontságait közvetlíthette, a publikum számára érthetőbbé tehető.

Az impresszionizmus fejlett szemkultúrát kívánó, arisztokratikus művészet volt kezdetből s épp ezért később az epigonok kezében túlfinomodott s degenerálódott. Pedig az a művészcsoport, amelyet először neveztek impresszionistának, olyan festői igazságokért vetette be fejét, amelyek kimondva Kolombus-tojásnak látszanak. Évezredek óta festettek művészek, egyszerű művészeti korszakok váltakoztak s

ujdonság volt az egyszerű tény, hogy a szabadban elhelyezett alak merőben más, mint a műteremben vagy szobában festett, még ha mögéje lájat festenek is. A természetudományok környezetelmélete, a milieu-teória ez a festészet megfogalmazásában. Az alak összefüggése háttérrel, a természeti látványnak egységén belül minden rész determinált összefüggése egymással s az egész-szel, s a determináló erő: a világítás, a fény. Mindezen látási tények elvéve eddig is megnyilvánultak igaz művészek művein, de nem következetesen keresztül vlvé, nem tudatosan. Mindaz, ami minden természetmegfigyelő festészetnek azelőtt nehézsége, akadálya volt, most a festők maguk választotta feladatát, gyönyörűséggé vált: a világítás változásait, a hangulatot, a soha többé vissza nem térő perc illanó szépségét ragadni meg, állítani meg. A világot mozgásban, folytonos elmúlásában. Esemény volt akkor minden őszinte kép, avagy vázlat, művészek lelkiéletének élménydarabja, egyetlen és új, anélkül, hogy az újathozzás szándéka alkotóik tudatában szerepelt volna. Azokban a művészekben ez a hiúság hiányzott.

Az új természetszemlélet új kifejezési módot, új festői előadást is követelt. Az addig volt festészetek lassan fejlesztő megmunkálási módján nem követhetők volna rajzban a mozgás, színben a hangulat, a világítás vágató változásait. Őszinte beszámolót a benyomások igazságáról, festői tartalmáról csak a lehetőleg egyszerre festett kép, a „festői gyorsírás” adhatott. A vázlat aztán így nem valamely kép előkészítő állapotát, hanem a kész képet jelentette, későbbben pedig mérlegelt és lassan készült képek stílusává is lett. A széles, a friss, a közvetlen előadási módot átvette a későbbi naturalizmus is, mikor az impresszionizmus látási eredményeit egyesíteni akarta saját szemléleti programjával. De átvették — a későbbi fejlődés folyamán máig — a természetelvi felfogástól távol álló, a régi képtárak szemüvegét újra feltevő művészek is és a kézfelfogás ma gyakran azonosítja ezt az előadási módot az „aristokratikus” fogalmával.

Az előadási módnak egy másik modern, a célhoz idomuló alakulása, a tónusoknak tiszta színekre való felbontása (a pointilis-



CSÓK ISTVÁN: AZ ÁRVÁK, Rézlelővel
Szegedvárosi Múzeum

ORRZ. M. KIR



IVANYI-GRÜNWARD BÉLA: HADIR KARDJA
Részlelővel, Szegedvárosi Múzeum

mus, luminizmus) a fény intenzívebb kifejezésére irányult, inkább technikai kísérlet és mint ilyen szintén számos secondaire művészeti irány kiinduló pontjául szolgált. Mérsékeltlen a naturalizmus is használta, mikor a színek rezgését, a levegő játékát akarta éreztetni.

Nekik maguknak, az első impresszionistáknak, a minden festésszettől mentes látásra való őrzkésüket kezdetben nem befolyásolta saját előadásmódjuk. Közben alakult ez ki, munkájuk folyamán, új mondanivalójukhoz képest és mikor stílusuk szilárdult, akkor kezdték aztán ezen saját stílusukon — saját szemüvegükön — keresztül látni a természetet ök is, követők is. Ez természetes volt náluk s mindazoknál, akik a megfelelő látási tartalmat adták a hozzá kialakult formában, de amikor ez az előadási mód meggyőződés nélkül, a tartalom diktálta szükség nélkül lépett föl, akkor méltán kifogásolták mint olcsó modorosságot — és minden modorosság olcsó! —, de méltatlanul azonosították az eredeti, megokolt stílussal. Mint ez utóbbi rendszeren történni szokott és történni később nálunk is, lithon, a nagybányaiak esetében.

IV.

A nagybányaiak nem sorozhatók a szorosan vett impresszionisták iskolájába. Nem ebből indultak ki, csak később érintették fejlődésük folyamán az impresszionizmus állomását is, de túlhaladva ezen, az őket környező élet és képzeteiük képzinek egyetemesebb kifejezői lettek.

Az indulás idején, az ezernyolcszáz-nyolcvanas évek végén s a kilencvenes évek első felében, a naturalizmus jegyében és jelszavával dolgozott az a néhány fiatal művész, akikből később a nagybányai csoport alakult. Hollósy Simon (1857—1918.) volt közöttük a legidősebb és néhányuknak tanítómestere is, mivelhogy Münchenben 1886 óta festőiskolát tartott. Ebben az időben ott a természetisméleltnek az a módja látszott a legigazabbnak, a legközvetlenebbnek, a legerősebbnek, amelyet a Glas-palastban Bastien-Lepage néhány festményén ismertek meg s amelyek ott magyar-jainkra a kinyilatkoztatás erejével hatottak. És valóban: a természetelviség a Bastien-Lepage és néhány több iránytársa és köve-

tője művészetének formájában hódította meg München és lassan egész Európa festészetét. Az impresszionizmust, noha egykorú volt ezzel a naturalizmussal, nem ismerték s nem értékelték akkor sehol. A kilencvenes években még Párisban is csak egy-két művész képviseli ezt a művészetet a Luxembourg-ban, Manet, Renoir, Raffaelli s még ezt a lényt is, mint az elismerés jelét említi Geffroy, hozzátéve, hogy „Monet, Degas, Pissarro is ott lesznek maholnap és már régóta keresi őket minden szem az élő művészek ezen múzeumában” (La vie artistique, 1893.). Csupán a századforduló után a francia államnak hagyományozott nagyobb magányüjtemények ismertették meg a közönséggel szélesebb körben az impresszionisták művészi munkájának jellemét s az egyéniségek értékét.

Bastien-Lepage, ez a hazájában ma — talán meg nem érdemelten — elhalványult híru művész, a hetvenes évek közepétől 1884-ben fiatalon bekövetkezett haláláig egyik legtöbbet vitatott értéke és ígérete volt a francia művészetnek. Kisméretű, finom tökéletességű arcképein az Ingres-Clouet-Holbein-féle francia rajzi hagyomány vonalába kapcsolódott, míg életnagyságú alakos falusi életképeinek felfogásában egy Millet-szerű lélek meleg, bensőséges költészete tükröződött, festői őrzkéseiben pedig az a szándék, hogy az úgynevezett szürke plein-air világítás mindentálatóságában a részleteket az atmoszferikus egésszel, a holbeini rajzot és formát a levegős tónus és szín modern követelményeivel összhangba juttassa.

Bastien-Lepage művészetét München két ízben csodálta: 1885-ban a „Le Mèdiant”-t és 1887-ben „La pauvre fauvette” című plein-air-jét és néhány arcképét. Hollósy látta az előbbi, mielőtt a *Kukoricahántást* megfestette; az 1887-iki kollekciót fiatalabb barátai is látták s aki az 1889-iki párisi világtkiállításra kijutott, főbb műveinek majdnem teljes gyűjteményét tanulmányozhatta. Neve fogalom volt, képeiben a természetet magát s a természetfestés legnagyobb diadalát látták. Rajta kívül még fiatalabb iránytársa, Dagnan-Bouveret lágyabb, színebb, szándékos finomságú, néha édesbe hajló festészetének hatását nyomozhatjuk magyar képeken.

De nem annyira közvetlenül a képek, mint a szavak, a primitív elmélet, az elv maga formált festészetet, miként ez annyiszor megesett a legújabb kor művészetében. Hollósy a maga körében lenyűgöző meggyőződéssel, szuggesztív emberi egyéniségének minden erejével hirdette, tanította: nincs más művészet, mint a természet visszaadása. Ez a legigazabb, a legszebb, a legmelegebb művészet. Talán soha semmiféle esztétikai megfogalmazás olyan lelkes odaadó munkára nem buzdított még fiatalokat, mint ez az egyszerű beszéd. Hollósy maga népies életkép-interieurjein egyszerű példáit adta az elmélyedő, szeretettel teli természetfestésnek. Senki a formát, a rajzot, az interieur levegőjének tónusába merítve finomabban nem kutatta, mint ő. Naturalismus ez, amely mindent fontosnak tart, mindent szeret, amit meglátni tud. Interieurjein többnyire a Münchenben akkor kedvelt ablak elleni élvilágításba állítja emberi életét meleg alakjait, ami gazdag alkalmat ad forma- és tónusérzékenységének érvényesítésére. Hollósy nagyon finoman észreveszi az ablakon beömlő világosságnak a tárgylátás biztonságát zavaró erejét is, az alakok elé kerülő levegőt, a formák élén lesikló, foszforeszkáló fény nyugtalanságát, anyagtalanságát, amint beburkolja, bizonytalanná teszi a sziluettet, de azért belátni is igyekszik az árnyék mélységébe, homályába s anélkül, hogy ennek egységét megbontani akarná, a formát s anyagot tapintani igyekszik ott is, az ablak áttetsző függönyét anyagszerűségében, a parasztmellény ptykéinek elvesző csillogását, a a huzármentes szövetét, — mindezt a festői megmunkálás olyan technikai készségével, zománcos finomságával, amely a hollandus kismesterek legjava munkáival vetethető össze. Szóval: a látványba elmélyedő megfigyelés nála is impresszionista velleitásokat vegyített a naturalisztikus mindentmegcsinálás szándékába. Ez az öntudatába nem került összhangtalanság szeme és szándéka közt később küzdelmessé és improduktívvá tette szorgalmas munkáját s lassan ellankasztá kedvét. Néha évekig nem adott ki kezéből és temérdek munkával befejezetlenül hagyott egy-egy kisméretű képet. Viszont másrészt éppen ez okon naturalismusa valami egészen különleges, appart

jellegét nyert, ami képeit messze kiemelte genrefestő kortársai fotografikus köznapiságából.

A körülötte csoportosuló fiatalabb festők, barátai és tanítványai, kezdetben valamennyien ennek a naturalismusnak a zászlaja alatt dolgoztak. Lelkesedtek Bastienéri, Dagnanéri, Hollósyért, és a természetért. Eleinte még elég közeli a francia mesterek hatása, Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret fehér borúja, gyöngyházzsínessége ill. Grünwald Béla (sz. 1867.) „Isten kardja”-n, Csók (sz. 1865.) „Szénagyűltők”-jén s Ferenczy első művel. A képek láttán az éles tiszta rajz, a formák megmunkált felülete, a fehér plein-air hamvas fresco-tónusa, a félnék odaadás a látvány előtt, a képzelmek bizonyos iskolás félzséggel párosult, tartózkodó bája önkénytelenül a quattrocento primitívjeinek megilletődött, bensőséges művészetét hívja emlékeztünkbe. A természetnek szinte vallásos tisztelete s a festés áhitata jellemző érzékei ennek a gyermekien őszinte művészetnek, a későbbi nagybányai csoport Nagybánya előtti művészetének. Grünwald, Ferenczy, Csók, Thorma, Réti 1889 és 1895 közt egymásután állítják ki első termékeiket Budapesten, egyenlőten sikerrel, legtöbbször alig észrevéve, de majd mindegyikük legelső kiállított munkája ma már a Szépművészeti Múzeum falain függ. Egy-kettő közülük e legelső művekkel Párisból hoz kiténtetést: Csók az „Úrvacsorá”-val III. érmet, Thorma a „Szenvedők”-kel mention honorable-t.

Ezek a fiatal művészek valamennyien, már első képeikben is valami többet hoztak, mint amit a szigorúan vett naturalista program kíván. Fiatal lelkek gyöngédségét, költészetét. Érzésük melegíti át a természetű megfestés becsületes szándékát. A látványnak engedelmes tanítványai ugyan, de a természetfestés, korlátozott művészeti lehetőségeivel, ahogyan azt Hollósy körében akkor megfogalmazták, nem elégíthette ki alkotásvágyukat. A puritán naturalismus kizárta a műalkotás faktorai közül nem csak a belső képalakító intuíciót, a képzeletet, hanem az egyszerű, rekonstruáló látási emlékezetet is, nem engedélyezett egyetlen ecsetvonást sem, ha csak nem közvetlenül a természet után és csupán a látvány intuícióját, a szemléletelményt fogadta el a festé-



CSÓK ISTVÁN: SZÉNAGYÚJTÓK

Köszöntőnyit Gyula és telekese

szer egyetlen alapjának. Mint a festés iskolája kitűnő volt ez a felfogás, de a művész temperamentumát s képzeletét láncra verte.

V.

Hollósyt a nyolcvanas években még nyugázt az ortodox naturalista dogma vasfegyelmé; ő teljes hittel vetette ennek alája dűslobogású emberi temperamentumát: akkor volt az az irány a legerősebb, akkor volt uralma tetőpontján. De a kilencvenes évek elején fiataljaink ismerték már Párist közvetlenül és a Bastien-Lepageizmus csillaga elhalványulóban volt Münchenben is: a felszabadulási folyamat megindult lelkükben és képeikben. Nem történt ez a művészet nagy folyamának árja ellenébe. A müncheni, párisi kiállításokon — s e kettő számolt akkor — már az impresszionizmus tanításai kezdik megváltoztatni a naturalizmus formáját. Napos képek, kék árnyékokkal, elemekre felbontott tiszta színekkel, világítási feladatok, a lámpafény és az alkony hideg színeinek ellentéte kezdik a festők

egyre nagyobb tömegét érdekelni. A puritán naturalizmus nappali józansága mind kevesebb képen jelentkezik. A falakon változtatják egymást a „festők” mellett az elbeszélők, az érzelmesek, a díszítő kedvűek, a misztikusok. Az egyéniség és a temperamentum felszabadulása ez, kiké válogathat a formában, témában kedve szerint, a világ és a művészet sokszerűsége revelálódik a képeken. A természetből nem fordultak el, csak sokféle jelenségét sokféleképpen interpretálják.

Fiataljaink művészete is lassú átalakulás, kibontakozás jeleit mutatja. Grünwald, Thorma, Csók, Réti világítási hatások és irodalmias témák felé fordultak. Csakhogy librettójuk nem a hetvenes-nyolcvanas évek festőinek librettója, nem népszínműi vagy polgári drámai jelenet, se nem adomázó humoreszk. Képtárgyaikat saját emberi élményeik, a körülöttük hullámzó élet komoly, érzelmes szemlélete, kedélyük fiatalos melanchóliára való hajlamossága diktálta. Képek librettója mellett a festői megoldás azonban



THORMA JÁNOS: SZENVEDŐK. Részletfőlvétél
Szépművészeti Múzeum

sohasem lett másodrendű dolog náluk, a jó megfestésnek mindennél többre értékelése a korábbi naturalizmusnak volt becses öröksége. Bensőséges, hangulati mondanivalójukhoz a világítási feladatok adták a festői keretet. Ez időben az esti világítás hatásai-
val majdnem valamennyien megpróbálkoztak. 1892-ben Grünwald „Angyali híradás a pásztoroknak” című nagyobb kompozícióján a tűzfény és az éjszaka effektusaival foglalkozik. Vele egyidejűleg Csók érzelmes tárgyú interieurján, az „Árvák”-on, a szobai lámpafény és a külső kék alkonyat keveredését festi meg, a legtökéletesebb finomságú és zártságú naturalisztikus rajz- és formakezelés mellett. Egy évvel később Grünwald és Réti állítanak ki lámpavilágos képeket. De mindezek mellett a Bastien-Lepage-féle megcsináltság nehéz páncélját legelőbb Thorma (sz. 1870.) temperamentuma dobja le magáról, mindjárt első képének, a „Szenvedők”-nek megfestésénél. (1892.) Sem előadásában sem emberi mondanivalójában már nem költik a közelmúlt natu-

ralista iskola ideáljai. Témájából az emberi élmény melege csap elő, a véletlen látványt képzelete megtölti belső tartalommal. Tájkép részében már önkénytelenül az impresszionisták igazságait keresi: levegős, vibráló, színes, könnyed, inkább vázlatos, bár tónusával még a nyolcvanas évekbeli naturalizmus borús plein-airjébe kapcsolódik. De nem a borús nappal szenttelen szürkesége ez, hanem az alkonyatba hanyatló, novemberi késő délutáné, amelyet megszínesít a fák ködbe tompuló őszi tarkasága és az egésznek hangulatába festőileg finoman oldódó az emberi kifejezéssel teli alakok.

Ezeket a művészeinket, valamint az egész magyar művészetet egy időre elérítette a fejlődés európai irányából a magyar nemzet ezeréves fennállásának közelgő ünnepe. Az állam és a sajtó mindent elkövetett, hogy a nemzeti mulat az emberek öntudatában elevenné és a közhangulatot ünnepélyessé tegye. A hivatalos körök e célra a történelmi festészetet gondolták igen alkalmas propagandaeszköznél s meg-

rendelések, vásárlások, pályázatok útján igyekeztek ezt a műfajt új életre kelteni. Ez a program ellentétben állott a kor általános művészeti törekvéssel és így nem is hozhatott hasznát művészetünk számára. A leendő nagybányaiak közül hárman kísérelték meg: nagy történelmi kompozíciót, nagy vásznon, modern ízlésű és tudásuk szerint oldani meg. Grünwald „IV. Bélát” festé meg a tatárjárás után az elpusztult országba visszatérve, szép szürke plein-air-hangulat keretében. Csók „Báthory Erzsébet” szadista-pathologikus esetében látott festői alkalmat női aktok és magyar történelmi ruhaviseletek megjelenítésére, amit nagy tudással, kifűnő naturalisztikus részletességgel oldott meg. Thorma pedig az „Aradi vértanúk” tragédiáját evokálta a nemzeti emlékezetébe, a gyószát az örömnünnepe, átértett elbeszélő kompozíciójában, nagy kifejező erővel, mély hangulattal. Azzal a problémával, hogy mily módon és milyen mértékben kapcsolhatók bele a történelmi festészet feladatába a modern festői törekvések, akkor éppen csak ez a három fiatal művésztünk kísérletezett, a többiek a régi csapáson tapostak.

Grünwalddal, Csókkal együtt indult a fehér felhős ég alatt Ferenczy Károly (1862–1917.) művészete is, de most nem követé társait a világítási érdekességek, sem a szociális szentimentalizmus divatos útján és a millennium hangulata is érintetlenül hagyta művészi termelését. Felületesen talán úgy látszik, mintha megállt volna a többiek előbbi állomásán, a halkszavú, szürke plein-air-festészetnél. A világos, de naptalan nappal fehérsége, árnyéktalansága uralkodik festői témáin, majdnem egészen nagybányai korszakáig. De tüzetesebben vizsgálva akkori munkásságát:

nem a puritánok hétköznapi naturalismusa már ez, nemesebb tükörből verődik itt vissza a természet. Festői látsza érett, finomodott, mélyült s ízlésének dekoratív hajlandósága jutott benne mindinkább öntudatra. Már nem csupán a természetűség irányítá testését, hanem a „képszerűség” is, amit a látvány folthatásában keresett. És így lassanként saját stílusát keresve, egyrészt az impresszionisták igazságához közeledett, másrészt a folthatás hangsúlyozása a borús plein-air tompa színharmonijában valami egyéni, gobelinszerű dekoratív jelleget kölcsönzött képeinek. Főbb művei ebből az időből (1892–1895.): „Tékozló fiú”, „Englischgarten”, „Önarckép”, „Csók István arcképe”, „Madárdal”, „Ádám”, „Orfeusz” stb. valamennyien ugyanazt a harmóniát mutatják. Témáiban arisztokratikus festői érzelme tiltakozott a hangos, hétköznapi irodalmiasság ellen, emellett azonban legtöbb képeben valami gyöngéd költőiség rejtőzködik félték szemérmesen.

A millenniumot megelőző évtized folyamán ezek a fiatal művészeink bocsátkoztak bele elsőként a jelen művészeti fejlődés európai sodrába, érezték az áramlat erejét, boldogan eveztek az új vizeken. Az elsők voltak itthon, akik megértették koruk szavát s magukéva tették annak céljait. De ennél jelentékenyebb szerep is várt rájuk: a cél érdekében önállóan dolgozni, nemcsak közvetíteni, hanem tovább fejleszteni, amit Nyugat kultúrájától kaptak. Az iskolaévek leteltek, eljött az alkotás ideje. Ez csak akkor kezdődhetett igazán, amikor hazakerültek a egymást barátságilag támogatva, itthon inspirálódva együtt dolgozhattak. Ez a korszak kezdődött Nagybányával, művészetünk nagykorúságának korszaka.

RETI ISTVÁN

DELMÁR EMIL PLASZTIKAI GYŰJTEMÉNYE

II.

Nemcsak anyag, hanem művészeti lényeg tekintetében is eltérő a gyűjtemény második csoportja attól, amelynek ismeretetését az előző közleményben adtuk.¹ Míg ott oly bronzművekről volt szó, amelyek méreteikkel és művészeti célzatukkal a szűkebb értelemben vett kislasztika körébe tartoznak, addig a fafaragványok, amelyek szám és jelentőség dolgában előkelő helyet foglalnak el a gyűjteményben, egészen más művészeti akarás eredményei. Ha korra nézve esetenként többé-kevésbé közel is állnak azok egyikéhez-másikához, eredetileg más rendeltetéssel készültek és így megítélésük is más szempontot kíván meg.

A bronzszobrászat és ennek keretében a kislasztika föllendülése annak az érzésnek kifejezője, amely Olaszországban a XV. századtól kezdve tudatosan az antik szobrászatra tekint vissza. A fafaragás a középkor utolsó századainak jellemző műfaja. Beláthatatlan számmal keletkeztek szárnyasoltárok, amelyek fölépítését a késő gotika csapongó, az anyag megmunkálásának szinte korlátlan lehetősége folytán pazar formagazdagsága kíséri, míg az oltárok szekrényében nagy szobrok, esetleg csoportok foglalnak helyet és a szárnyakon is festett képek helyett gyakran domborművekkel találkozunk. A tektonikus és ornamentális gazdagság közepette csakis erősen hangsúlyozott plasztika érvényesülhet: ez a forrása a faragványok mozgalmasság jellegének, a fény és árnyék megkapó váltakozásának, a dús aranyozással élénkített polychromiának. A szobrok, domborművek nem egyéni értékű művek, hanem az összehatásnak tényezői, amelyek művészi lényege csak rendeltetésük helyén, az eredeti keretben érvényesül igazán, míg onnan kiszakítva, múzeumokba, gyűjteményekbe helyezve, a maguk elszigeteltségében sokszor érthetetlenek. De egyébként is a középkori művészet egyik jellemző vonása a sorozatos ábrázolási, kifejezési mód, oly-

képpen, hogy az egyes tagok nem élnék külön életet, hanem egy nagyobb összefüggésnek rendelődnek alá és csak egyes tárgyak, például a rendkívül sok változatban elterjedt Madonna-szobrok és szobrocskák, voltak már eredetileg is magukban zárt művek.

A Delmár-gyűjtemény néhány darabja is kétségkívül szárnyasoltár alkotó része volt. Ilyen elsősorban a Mária halálát ábrázoló szép dombormű, amely Szűz Máriának szentelt szárnyasoltárokon gyakran fordul elő. Veit Stoss remekműve, a krakói Mária-templom főoltárának szekrényébe helyezett hatalmas csoport is e drámai jelenet megkapó megoldását adja. Kompozíció és felfogás tekintetében a gyűjteményben levő dombormű legközelebbi analógiája a szentgyörgyi (Pozsony megye) templomban fennmaradt dombormű, amely szintén elpusztult szárnyasoltár töredéke. Ez is, mint amaz, nem oltárszárny díszé volt, hanem magában az oltár szekrényében foglalt helyet, centrális jelentőségű ábrázolás gyanánt. A tárgy, amelyet a keresztény művészt apokrif forrásból merített és amelynek ábrázolása Keleten és Nyugaton különböző formát öltött, kialakult alakjában jelenik meg a strassburgi Münster déli kapuzatának tympanonát díszítő nagyszerű domborműben. A késő középkor, amely a témának többnyire azt a változatát karolja fel, amint Mária ágya előtt, az apostolok körében, Szent Jánostól támogatva, álló helyzetéből halálra válik, szívesen értékesíti a tárgy genreszerű elemeit és e tekintetben szinte hagyományos módon osztja ki a halotti szertartás szerepelt az egyes apostolok között. A drámai vonás elenyészlik és inkább valami még ünnepélyes, de polgári jelleg kerül felszínre, amit fokoz még az, hogy egyes apostolfejek (kivált a fiatal Szent János, a beszentelést végző Péter) hagyományos típusai mellett egyénibb, néha szinte képmászerű arcok is előfordulnak. Ez különösen a nürnbergi művészet sajátja és valószínű, hogy a Delmár-gyűjteményben levő dombormű is Nürnbergben vagy

¹ Magyar Művészet, II. 77. l.



MÁRIA HALÁLA. Nürnbergies, 1480–1500 körül

a nürnbergi művészet hatása alatt keletkezett 1480–1500 között. Kiváló szépségű a kiforrott tradícióra visszavezethető kompozíció, a maga határozottan centralizáló jellegével, amely már maga is arra vall, hogy a csoport egy oltár fő részében volt elhelyezve. A középső tengelyt erősen hangsúlyozza a közepén egymás fölé helyezett négy alak: alul a halódó Szűz Mária a két térdelő apostol között, mögötte Szent János, fölötté a füstölőt emelő és legfölül az összetett kezekkel égnék tekintő alak. Kétoldalt az apostolok alakjai szabad szimmetriával fordulnak, utalnak a főcselekmény felé. A ruhák redőzetének kissé sematikus ábrázolása mellett egyes fejek faragása különös gondról tanuskodik. Kiválóan szép a sülveges apostol (Szent Jakab?) feje, úgyszintén azé az apostolé, aki a szenteltvíztartót nyújtja oda Péternek. Szent János feje a Veit Stoss-féle típus levezetésének látszik.

A Mária halála domborműnek a teljes plasztikához közeledő stílusával szemben

rendeltetésének megfelelően lapos relief az Oppenheim-gyűjteményből származó dombormű, amely Ker. Szt. János fejevételét ábrázolja, tehát bizonyára valamely Szent János-oltár szárnyát díszítette. Ily helyen egyenlő célú az oltárszárnyak festett képeivel és a plasztika elengedhetetlen kiegészítője a színn. Fölépítésében, az alakok alkatában, az építészeti részletek távlati beállításában a XVI. század elejére, közelebből az 1510–1520. évek tájára vall és a sváb művészet jellegével áll összefüggésben. A XVI. század elejét jellemző nagyvonalúság, áttekinthetőség jellemzi a fő jelenet kompozícióját, amelyet jobboldalt a háttérben Heródes lakomájának ábrázolása egészít ki. Különös drámaiság híján is az alakok elevenek, találóak; különösen sikerült a perld Salomé jellemzése. Rajz, mintázás, a részletek gondos megmunkálása eszközeiben biztos, kiváló mester kezére vall.

Nem szárnyasoltár része, eredetileg azonban szintén másokkal függött össze Szent János evangelistának az a szobra,



SZENT JÁNOS FEJVÉTELE. Sváb, 1510–1520 körül

mely a gyűjtemény legkiválóbb darabjai közé tartozik. Az ifjú apostol nem állott magában, hanem a feszület alatt, attól jobbra, míg a másik oldalon, vele szemközt, Szűz Mária foglalt helyet. Rendkívüli komolyság, szinte zordság ömlik el az elhelyezésénél fogva enyhén balra forduló alakon. A kifejezés eszközei tartózkodók: egészen enyhe mozdulat tükrözteti a belső megindulást, amely a megkapóan egyéni, szinte képmásszerű arc vonásaiban is elfojtottan jelenkezik. A komoly, mondhatni tragikus hatás fontos tényezője a ruházat elrendezése, annak úgyszólván pszichikai benyomású redőzete, amely — mint a középkor szobrászatában oly gyakran — annyira lényeges, majdnem fő eleme az összehatásnak. A hosszú, bő köpeny redőzete szinte tektonikus jellegű rétegeződésben burkolja be a testet: egymás fölé rakodva lapos idomokban simul a jobb vállra és onnan hosszan elnyúló kevés törésű redőkkel húzódik alá, ferde főirányával ellenében a hosszú alsó ruha függélyes redő-

zetéhez. A drapéria ily elrendezése a francia művészet sajátossága. „Franciaországban a gotikus redőzet” — mondja a középkori szobrászat két kiváló ismerője — „általánosságban és amennyire meghatározható — simulékony és egyenes, száraz törések híján, tökéletesen leolvasható és logikus rajzú.”¹ Az archaikus formaadásból a XIII. században fejlődik ki a francia drapériának ez a jellege, amely még a XIV. században is fennmarad, mindaddig, míg a dijoni művészet bonyolultabb redőzetet és németalföldi eredetének megfelelő éles töréseket nem honosít meg, összefüggésben azzal a realisztikus törekvéssel, amely Claus Sluter és dijoni körét jellemzi. A francia művészetben azonban már a XIV. század egész folyamán lappangott az a realizmus, amely éppen németalföldi hatás alatt Dijonban oly erővel tör elő és a XIII. század idealizmusával szemben mind érzékelőbben

¹ Koebler-Marguet de Vasselot: La sculpture à Troyes (Paris, 1906), 121. l.



SZENT JÁNOS EVANGELISTA
Francia, XIV. század 2. fele



MADONNA. Francia, 1400 körül

érvényesült egyrészt különösen a fejek valóságosabb ábrázolásában, másrészt a ruházat elrendezésében, amelynek XIII. századbeli szépvonalúsága keményebb, természetesebb formaadásnak ad helyet, fő vonásaiban azonban még ragaszkodik a hagyományhoz. A fejlődés e fokának kiváló emléke a Delmár-gyűjtemény Szent János-szobra, melynek keletkezési idejét a szobor korábbi tulajdonosától, Friedrich Lippmann berlini múzeumi igazgatótól, eltérően nem a XV. század első, hanem a XIV. század második felébe helyezzük.

Ugyancsak középkori értelemben vett, tehát anyagilag és optikailag nem egybeformított, hanem egymás mellé helyezett alakokból álló csoport alkotórésze volt Mária Magdolna szobra. Krisztus siratásának e főszereplője odasietett a holttesthez, amely mellé most letérdelni készül, kezében szokott attribútumával, a balzsamos szelencével. Tehát ismét oly alak, amelynek plasztikai motívuma nem tisztán önmagában nyeri magyarázatát, hanem egy kívüle levő

okra utal: csak így érthető meg e motívum rendkívül kifejezőereje. Az ábrázolás esz-közel egészen más korba és körbe visznek, mint a Szent János esetében. Ismét a ruházat a művészi hatás fő tényezője, de teljesen más szellemenben mint amott. Minden sokkal bonyolultabbá vált; a régibb alak nyugalma helyett itt a formáknak azzal a heves, izgalmas játékkal találkozunk, amely a *flamboyant*-t a régi gotikától megkülönbözteti. Valami új lélekállapot nyilvánul meg az ilyen alakokban: erős pillanatnyi hatásokra való törekvés az optikai benyomás leghatékosabb eszközeivel, mely ráncokkal, amelyek a fény és árnyék megkapó ellentétét adják. E stílus mesterfogása, midőn Mária Magdolna bal karjával magához szorítja köpenyének csücskét, hogy az, esésében megakasztva, minél mélyebb ráncokat vessen. És a szent meghajtott térdel között a földre omló hosszú ruha megtorlódik és éles ráncokat vet, a ruha ujjai pedig szándékosan túlhosszú, csakhogy esésében feltartva, minél dúsabb



SZENT PÜSPÖK
Landshut, 1510–1520 körül



MÁRIA MAGDOLNA
Hans Leinberger kőre, 1520 körül

ráncképződésre vezessen. Hasonló fortélyok kivált a XVI. századbeli délnémet szobrászatban nem ritkák, de éppen a Mária Magdolna ruháján feltűnő gyűrűs törések azonos céllal fordulnak elő a landshuti Hans Leinbergernek, a bajor szobrászat egyik fő alakjának (nevezetes műve a moosburgi templom főoltára 1520-ból), a berlini Kaiser-Friedrich-Museum jelzett domborművén, amely Krisztus siratását ábrázolja és ugyanott a Kálvária domborművén, amely ott Leinberger irányához tartozó mű gyanánt szerepel. Ennek a körnek tulajdoníthatjuk a közel életnagyságú, szép Magdolna-szobrot.

Am a ruházatnak ily mozgalmas alakítása korántsem szorítkozott a mozdulat motívumának kiemelésére, mint a Magdolna alakján, hanem a XVI. század elején és kivált az alsóbajor szobrászat körében nyugodtan álló alakokon is előfordul. Szinte felülmúlhatatlan példája ennek a Dalmárgyűjteményben egy szent püspök alakja, mely ide tartozik. Mestere közel áll ahhoz

a szobrászhoz, aki az áltölttíngi apátság 1513-ban elkezdett kapuzatának plasztikai díszét készítette és akit Halm, a bajor nemzeti múzeum igazgatója, Matthäus Krenisszel, az áltölttíngi stallumok mesterével azonosított. A szobor mindenesetre 1510–1520 körül Landshut tájékán keletkezett és úgy szólván iskolapéldája annak, amit a késő középkor barokkjának neveztek el. A ruházat redőzete hatalmasan, szembeszökően érvényesül, olyannyira, hogy a test szinte eltűnik mögötte. Jellemző, hogy a püspöknek még lábahegye sem látszik ki a hosszú köntös alól, amely a földet érintve ott szinte hullámváz mozgásban van, mintha csak az lenne hivatása, hogy az alak álló helyzetének statikai benyomását teljesen eloszlassa. És a palást, amely mögött a test formái teljesen eltűnnek, nyugtalanul hullámváz, mely ráncokat vető, árnyékkal teli öblökbe átmenő tömeg, amely éles törésekkel szinte ornamentális jellegű szeszélyes idomokba csavarodik. A drapéria önálló életet él, amelyhez az emberi alaknak semmi



A FELTÁMADT KRISZTUS
Nürnberg, XVI. század eleje



MADONNA

Dunai iskola, XV. század 2. fele



ANGYAL

Német, XV. század 2. fele



NŐI SZENT

Alsórátnai, XVI. század 2. fele

köze sincs. Érzelmi elem hatja át. Ezért elemezhető a gotikus, kivált a késő gotikus szobrok ruháinak redőzete sokkal kevésbé tisztán formal, exakt módon, mint az antik szobroké, ezért esnek egészen más beszámítás alá, mint az igazl barokk dropériál, amelyek a maguk erős formai kifejezésében a test és lélek mozgásaihoz símulnak. És azért különös, mintegy ellentétes principumokat egyesítő művészet ez a késő gotika, mert a ruházat ily szabad, irracionális csapongásával erősen realisztikus vonások egyesülnek. E püspök-szobor feje is és kivált a nyak természetes alakítása ily törekvéseiről tanusodik.

A Delmár-gyűjtemény néhány szép darabla kézzelfoghatóan tükrözteti vissza a gotikus szobrászat fejlődését. Egy kisebb méretű, kemény fából faragott Mária-szobor, amelynek jobb alsó karja és vele a gyermek Jézus alakja elveszett, annak a stílusnak további sorsát mutatja be, amelyet a már ismertetett Szent János-szobor képvisel. Az alak csak enyhén hajlik el a függélyes tengelyről, testének felső része és feje egészen frontális beállítású, de a bal csipőtől lefelé húzódó uralkodó ránc erősen hangsúlyozza a gotikus elhajlást és a ruha sok rétegben egymáshoz lapuló formái a régebbi, egyszerű motívumoknak mintegy halmozását adják. Ez a gazdagság enyhíti, módosítja az ünnepélyes, szinte hieratikus tartást, amely a körítet nyújtó kéz mozdulatában is megnyilvánul. A szobor keletkezése idejét 1400 körül kereshetjük és az arc formáit, amelyek finom kimunkálását a kemény faanyag is előmozdította, a francia művészetet jellemző sajátos báj különbözteti meg.

A Madonna-típus további fejlődését mutatja be a gyűjtemény életnagyságú szobra, mely eredetileg bizonyára valamely szárnyasoltár szekrényének fő alakja volt. Időbeli és helyi meghatározásának alapjául szolgálhat a korabeli sváb művészet legkiválóbb mesterének, Hans Multschernek Madonna-szobra, mely a tiroli Sterzing városka plébániatemploma számára 1456–1459 közt készített szárnyasoltárt díszíti. Anélkül, hogy a Delmár-gyűjtemény szobrát magának Multschernek tulajdonítanók, a két mű stílusbeli egyezéseit az ő köré, vagyis Ulmra vagy általánosságban a Duna

mellékére és a XV. század második felének kezdetére utalnak. Jellegetes az alak erős elhajlása, mely a gotikus lendület szinte zökkenő változata és amelyet a Mária karján ülő kis Jézus emelésének funkciója okol meg, anélkül azonban, hogy ez a mechanikai szerep magának a testnek alkatában kifejezésre jutna. Mert a testet itt is a ruházat gazdag ábrázolása háttérbe szorítja és a lágy redőkben leomló palást formáinak valóságos zuhataga a művészeti benyomás fő eszköze. Az oldalt erősen kicúcsosodó formákon kívül különösen közel áll Multscher stílusához a palást olyatén elrendezése, hogy azt egyfelől Mária bal kezével testéhez szorítja, míg másfelől a gyermek alá van tűrve, úgyhogy a gazdagon hullámzó tömeg két részre oszlik és azokat erős árnyékhatású mely bevágás választja el egymástól. És — mint Multscher Madonnáját — valami tömör, szinte monumentális jelleg tünteti ki, amely a század későbbi évtizedeinek sarkosabb, élesebb formáival ellentétben áll és talán a kőszobrászat befolyására vezethető vissza.

A gyűjteményben még több darab képviseli a XV. századot. Finom, bájos kifejezés, a ruházat nagyvonalú elrendezése jellemmez egy olvasó női szentet ábrázoló szobrocskát, amely Kölnből származik és nyilván az alsórajnai művészet köréből való. Ugyanebben az időben készíthetett egy élenk mozdulatú lebegő angyalalak, amely eredetileg nyilván egy szárnyasoltár keretében egy vele szemközt levő társával együtt a koronát tartotta Mária fölül. Különösen figyelemreméltók az angyal ruháján jelentkező élesvonaltú törések, a szépen mintázott arc, a lebegő haj kiválóan lágy alakítása. A század legvégének stílusát viseli magán és délnémet, bajor vagy osztrák eredetű mű Szent Flórián szobra. A szent bal kezében tartott csőbörből vizet önt egy miniatűr-épületre, amelyből lángok törnek elő, jobb kezével hosszú dárdára támaszkodik. A kezek szerepének ily differenciálódását a teljesen vértezett alak rendkívül erős mozdulata kíséri. Az állás motívuma a két jobb funkciójának megkülönböztetésén alapul, tehát művész akará tekintetében az antik *contrapposto*-nak felel meg. Csakhogy egészen középkori, gotikus értelemben, nem a természet tanulmányo-

zásából kiindulva, hanem mintegy elvont módon túlozva a két láb elhelyezkedését, úgyhogy furcsa, szinte láncoló mozdulat áll elő, a törzs elhajlása pedig mintegy az oldalra billenés benyomását kelti. A gotika e végső korát jellemző erős, de nem organikus mozgás hatását még fokozzák a szent turbánszerű süvegéről jobbra-balra lengő, a bal kar körül csavarodó, jobb-oldalt pedig a dárda mentén S-alakú hajlásokban leomló szalagszerű kendők, amelyeket a kor díszítés, élénkítés céljára szívesen felhasznált. Oly motívum, amely a fadaragás technikai lehetőségének teljes kihasználásával jár, de amely általában a német késő gotika ízlésének felel meg. Így Dürer is a Nagy Passióban és drezdai képén ily kétoldalt lobogó kendővel élénkít, ellensúlyozva a kereszten függő Krisztus testének nyugodt, uralkodóan függélyes benyomását. Ugyanennek a témának hasonló megoldásával gyakran találkozunk a német szobrászatban is az 1500. év körül. Ide tartozik a gyűjteményben levő szép feszület is, amelyen a lobogó kendőnek mint mozgásával és a ruhának test síma felületétől elütő tömegével a benyomást élénkítő szerepe tökéletesen érvényesül. Figyelemre-méltó a test formáinak lágy alakítása és emellett kivált egyes részleteknek valószínű ábrázolására való törekvés, anélkül azonban, hogy az egész alak ideális, még a gotika szellemében gyökerező jellegét megtagadná.

A német művészet történetének sorsdöntő idejéből, a XVI. század legelejéről való a gyűjtemény legbecesebb darabjának egyike, a feltámadt Krisztusnak fél életnagyságot meghaladó szobra, mely eredetileg a feltámadási körmenetben való körülhordozásra szolgált. Dürer kora, sőt Dürer szelleme szól belőle hozzánk és keletkezését a nürnbergi nagy mester közvetlen környezetében kell keresnünk. Az emberi test már nem pusztá szimbólum, hanem az ábrázolásnak oly tárgya, melynek önmagáért való szépsége előtt az olasz művészt nyitotta meg az északi népek szeméit. Krisztus szobra formáinak teltségével, arányosságával, az állás motívumának tiszta, statikai szempontból helyes megoldásával, az áldást osztó és az eredetileg zászlót tartó kéz szabad mozdulatával

arról az új ideálról tesz tanúságot, amely a késő gotika ideálját nem átmenet úján, hanem kívülről jött befolyás ellenállhatatlan hatása alatt felváltotta. Az alak a renaissance formalitását, felfogását tükrözteti vissza. Ám mégis átmeneti kor ez, amely nem képes a múlt hagyományaival, szokásaival, formáival kerekben szakítani. A palást ezen az alakon rendkívül jellemző kifejezője a kor kettős művészeti színezetének. A ruha elrendezése kétségkívül nagyvonalúságra való törekvést árul el, a vonalvezetés, a tömegek elosztása eltér a késő gotika halmozó aprólékoságától, de az ábrázolás módjában, a ruhának mint művészeti motívumnak felhasználásában félreismerhetetlenek a hagyományos formák, eszközök: a palást baloldali szélének enyhe fodrozása, a bal alsó karra vetett rész éles redőzése, alul a komplikáltan kifütyülő részletek sokszoros törései, a mellén hullámosan rezgő türődések, csupa olyan vonás, aminek éppen Dürernek mind festményekben, mind grafikai műveiben lépten-nyomon előfordulnak és némileg még törekvésének legértetlenebb nyilvánulásában, a négy apostol kettős képeiben is felismerhetők. Ez természetesen nem megy a szobor értékének rovására és a főléptítésének, mozdulatainak komoly szépségével, a fejnek Dürerre emlékeztető nemes típusával és magának a palástnak mesteri ábrázolásával a kezdődő XVI. század nürnbergi szobrászatának műzeális jelentőségű emlékei közé tartozik.

Ugyanebből az időből, esetleg még a XV. század végéről származik a gyűjteménynek egy másik kiváló, egyenesen megkapó szépségű darabja, melynek helyi meghatározása azonban bizonytalan és csak föltevészképpen jelezzük, hogy alighanem a francia és német művészet érintkezésének területén, esetleg Elzászban keletkezett. A szobor a sárkányt legyőző Mihály arkangyalt ábrázolja. Diadalmasan kiegyenesedve áll előttünk az angyal, lábát a legyőzött szörny nyakára helyezi és hosszú lándsáját mindkét kezével annak torkába döfi. Nem küzdésem képe, hanem a tehetetlen, egyébként is aránytalanul kis alakban, inkább attributumként ábrázolt ellenség teljes megsemmisítése. A harc eszköze, a lándzsa azonban az alak főléptítésének fontos kompozicionális eleme: diagonális

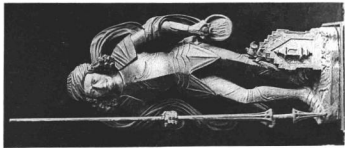


FARIZEUSOK CSOPOTJA, ANTWERPEN, 1570–1580 körül

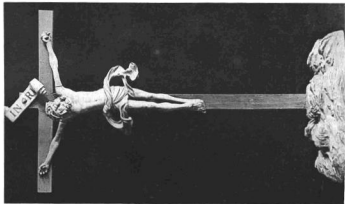


KRISZTUS KERESZTFORDOZÁSA, ANTWERPEN, 1570–1580 körül

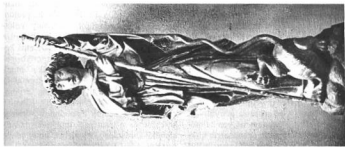
OLISSZ. M. KIR.
GÉPZŰDMŰVÉSZE
ISKOLA



SZENT FLÓRIÁN. Dátó: XV. század vége



FESZÜLET. Ném. 1809 körül



SZENT MIHÁLY ARKANGYAL. 1800 körül

iránya határozza meg a tömegek elosztását. A lándzsával párhuzamosan lép előre az állatot eltipró láb, amelyhez az angyal hosszú ruhája szorosan hozzásimul, úgyhogy izmos formái érvényre jutnak. A lándzsadűfés nem jár semmi erőlködéssel, inkább csak szimbolikus cselekedet ez és az angyal finom kezei egészen könnyedén fogják annak nyelét. És a győztes nem tekint alá: a dús hajjal koronázott leányos szépségű arc szinte merengve néz ki a világba. A hosszú, bő ruha, az angyal vállára vetett palást a mintegy súlyos kelméből vetődő redőzet gazdag rendszerét tárja elénk. A művész kétségkívül nagy súlyt vetett annak alakítására és még a sárkány fölfelé kigyózó hosszú farkát is kísérő motívum gyanánt használta fel a benyomás élenkítésére. De a ruha dús ábrázolása mögött a test, ha nem is formáiban, hanem tömegében és funkciójában erősen érvényesül és az alak határozott, egyenes tartása már a gotikából kilgyekvő testi érzésre vall.

A kezdődő északi renaissance más körébe utal egy kis dombormű, amely egyébként előkelő helyről, Frigyes német császárné kronbergi gyűjteményéből került dr. Delmár tulajdonába. Eredetét minden kétséget kizáróan meghatározza a jobboldali alak alatt látható antwerpeni kézjegy. A formák, egyes gotikus vonások fenmaradása mellett, az olaszos ízlés elhatárolódására vallanak és így a dombor-

mű keletkezésének kora 1520—1530 között keresendő. A rendkívül finoman megmunkált, ornamentális festéssel és helyenkint poncolással gazdagított faragvány voltaképpen töredék és egy Kálvária-ábrázolás egykori alkatrésze gyanánt a Krisztus keresztje alatt álló farizeusok csoportját mutatja be. A flamand kisplasztika annak idején Európa-szerie méltányolt formai és technikai készsége nyilvánul meg a pompás kis művön, amelynek egyik jellemző vonása a változatos fizionómiai kifejezés keresése és a természet tanulmányozásán alapuló ábrázolása. Meglehet, hogy maga az a Kálvária-jelenet, amelyből e három alakból álló csoport fenmaradt, egy nagyobb passio-sorozat alkatrésze volt. Erre vall az a hasonló jellegű és — mint amaz — szintén háttér nélküli dombormű, amelyet a szerencsés gyűjtőnek mintegy kiegészítésképpen megszereznie sikerült és amely drámai eleveenségű jelenet keretében Krisztus keresztihordozását ábrázolja. Ezen is látható az antwerpeni kézjegy, ezen is festés és poncolás egészíti ki a plasztikai hatást. A két dombormű helyi és időbeli, sőt műhelyi összefüggése kétségtelen, sőt — egyező méreteik miatt is — valószínű, hogy egy passio-sorozathoz tartoztak, noha a keresztihordozás domborműve formai szempontból kevésbé tökéletes mint a másik, úgyhogy a két mű egyazon műhelyben a vezető mester vázlatai nyomán két különböző segéd kezétől származhatott.

ÉBER LÁSZLÓ

BALÁCAI MOZAIK A NEMZETI MÚZEUMBAN¹

A Magyar Nemzeti Múzeum múlt év őszén oly római mozaiknak jutott birtokába, amely nemcsak hazánkban, hanem a külföldön is ritkítja párját. A lelet nem új. A Veszprémi Múzeumnak Rhé Gyula vezetése alatt 1906., 1907. és 1909-ben folytatott balácapusztai² ásatásai alkalmával föltárt római villa egyik helyiségében akadtak egy nagy mozaikpadlóra, amelyet azonban akkor nem emeltek ki, hanem újra beföldeltek.³ Így maradt a mozaik a föld alatt 1925-ig, amikor a Magyar Nemzeti Múzeum és a Veszprémvármegyei Múzeum vezetősége között az egyesség jött létre, hogy az előbbi klásaija és kiemelteti a maga költségén a balácapusztai villában még föld alatt levő két római mozaikpadlót, amelyek közül a nagyobbik és díszesebb a Magyar Nemzeti Múzeumba, a kisebbik és egyszerűbb a Veszprémi Múzeumba kerül. Az ásatás, kiemelés és elszállítás munkálatainak vezetésével a Nemzeti Múzeum részéről e sorok írója, a Veszprémi Múzeum részéről pedig Rhé Gyula volt megbízva.

A helyszínen végzett munkálatok múlt évi augusztus 18-tól szeptember 25-ig tartottak. Jóval hosszabb időt, több mint egy fél-évet igényelt a kiemelt mozaikablák összerakása és a szétszedésnél meglazult kövecskék visszahelyezése. Ezt a kényes és nagy gondot igénylő hosszadalmas munkát irányításom mellett a Melocco-cementárugár végezte teljes meglegedésünkre. A mozaik meglepően jó karban maradt ránk. Kevés nagyobb sérülése között a kis közepmező elpusztítása a legsajnálatosabb: itt a kockák alatt levő habarcsréteg feketére és sötét-vörösré volt égetve, tehát erős fűzelés nyomait mutatta, amelyek minden valószínűség szerint a IV. század végén vagy az V. század elején beözönlő barbárok által származtak. De a rombolót aránylag kevés kárt okoztak a mozaikban, mert ez nagyon hamar eltűnt

a por és szemét alatt s anyagánál fogva különben sem csálíhatta a fosztogatókat. A nagyobb hiányokat nem egészítettük ki kövecskékkel, hanem a minta szerint, vagy ahol ez nem állapítható meg, semleges szürkessárgára színezett cementréteggel vontuk be. Ez egyfelől a szomszédrészek tartósságát biztosítja, másfelől az összhatás javára is szolgál, anélkül hogy az eredetit meghamisítaná, mert közelről a síma cementréteg könnyen megkülönböztethető a mozaiktól. Megfeszítve és paraffinnal beeresztve mozaikpadlónk több mint másfél ezer év múlva ismét eredeti szépségében ragyog, amelyet az idő patinája még nemesebbé tett.

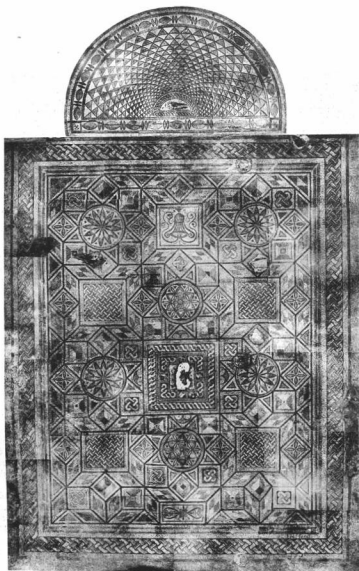
Az a helyiség, amelyben nagy mozaikpadlónk le volt rakva, a balácai villa díszterme, a félkörű záradékkal, apsisal ellátott tablinum volt. Csupaszz falainak alsó része megmaradt 50–55 cm magasságban; a fal vastagsága 48 cm. A terem hossza 9,8 m, amiből 2,28 m esik az apsisra; szélessége 8,25 m. A terem tehát a félkörű záradék nélkül közel négyzetalakú. A mozaik mintázott része azonban téglányformájú, amely a keleti oldalon levő széles ajtó és a vele szemközti apsis irányában 6,79 m hosszúságú és 5,24 m szélességben szőnyegszerűen van lerakva. A körülötte levő egyszínű szürke sáv egy részét a mozaiknak a Nemzeti Múzeum kupolacsarnokában történt elhelyezésénél föl kellett áldozni nemcsak a szabadabb közlekedés érdekében, hanem a műtárgy könnyebb és közelebből való megtekinthetősége céljából is. A mozaik egész felülete mostani alakjában körülbelül 50 négyzetméter.

A mozaikkövecskék többnyire mészkőből, Baláca vidékéről valók. Nagyságuk nem egyforma: a mintázott helyeken általában alig egy négyzetcentiméter a látható felületük, a közepmezők szemcséi ennél még kisebbek, figurális helyeken alig 4–5 négyzetmilliméter. A színek változatosságáról és gazdagságáról legjobb foglalat ad a következő kimutatás: előfordul a fehér (fedő fehér, sárgásf. és szürkésf.), sárga (sötét-

¹ E cikk kivonat egy tanulmányból, amely legközelebb fog megjelenni. Ott külön az idevonatkozó irodalom.

² Veszprémtől légvonalban 8 km.

³ Dr. Hornig Károly: Baláca, Veszprém, 1912. 38. l.



A BALÁCAI MOZAIK. Kr. u. II. század vége, vagy a III. század eleje
Magyar Nemzeti Múzeum



tebb és világosabb árnyalatokban), zöld (borsózöld és lombzöld), piros (kármin, cinóber, indiai vörös), barna (sárgásb., zöldesb., vörösesb.), fekete (szépiea, kékesf.). E sok árnyalatból ered a mozaik színpompás, vibráló hatása.

A mozaik díszítménye nagyrészt mértani (opus tessellatum). Beosztás és rajz szerint két főrésze oszlik, amelyek nincsenek szerves kapcsolatban egymással. A mozaik nagyobbik része magának a négyszögű teremnek padlóját borította téglány alakjában. Köröskörül széles négyfonatos szegély határolja és különíti el az apsis mozaikjától, amelynek díszítménye az előbbitől teljesen eltérő. A főrész beosztása négy- és nyolcszögeken alapul, amelybe a kör és a háromszög hoznak változatosságot. Nagy szerepet játszik a fonatos dísz, amely nemcsak szegély gyanánt, hanem mezők betöltésére is szolgál. A főmező, amely azonban nem a terem közepét foglalta el, hanem a bejáratához volt közelebb tolva, nagyrészt szintén fonatos díszítmény-

ből áll. Közepét a mozaik nagyságához képest aránytalanul kis figurális díszítmény (emléma) alkotta, amelyet, mint már fent említettem, sajnos, a barbárok tüzelése elpusztított. Ami belőlemég megmaradt: madár farktolla, zöld levelek és piros bogycák, arra enged következtetni, hogy hasonlóan az apsis emblemájához, rajta is egy vagy több madár volt ábrázolva, amint ágakról bogycákat csipegetnek. Egy másik négyzetben, amely szintén a középtengely irányában van elhelyezve, kantharosalakú vázából kétoldalt indák ágaznak ki. Meglepő, hogy a váza nem az apsis irányába, hanem a bejárat felé van fordítva.

A mozaik fehér alapszínéből csak kevés látszik, mert díszítményei majdnem teljesen beborítják. A mértani rajz merevségét és egyhangúságát az erőteljes, mely színek változatossága enyhíti. A szigorú szimmetriát a megfelelő mezők eltérő színei mérséklék. Még gazdagabbá, szinte festőivé teszi a hatást, hogy árnyalatok fokozzák az egyes formák színeit.

Elterő és különálló az apsis (vagy helyesebben schola) padlójának díszítése. A beosztás itt koncentrikus félkörökön alapul, amelyeket elliptikus vonalak metszenek át két ellenkező irányban, úgy hogy háromszögű szelvényeket alkotnak, amelyek a központ felé mind kisebbekké válnak. A zöld szín sárgával váltakozik e háromszögű szelvényekben. Főképpen ezen alapul az apsis színezésének meleg tónusa. Az apsis díszítő mintáját úgy értjük meg legjobban, ha benne a kupola ílegének távlati képét látjuk. A középső kép (emblem) szerencsére épen megmaradt: fonatos dísszel szegélyezett félkörben fehér alapon papagály van ábrázolva, amint piros bogycát csipeget egy ágról. A madár ábrázolása természetű; dr. Greschik Jenő ornitológus az örvös puplikánt (*poleornis torquatus*) ismerte föl benne. Jellemvonásai: a hajlott csőr, a piros szem- és nyakgyűrű, a fark két hosszú tolla és a test zöld tollazata. Csak a láb piros színe nem felel meg, mert a valóságban feketésszerű. A klasszikus ókor Nagy Sándor hadjáratai óta ismerte a papagályt Indiából és Afrikából. A római császárság korában kedvelt luxusmadár volt, amelyet a lakásokban tartottak. Így magyarázódik meg valóságos ábrázolása mozaikunkon.

Az egész apsis-díszítményt széles szalag szegélyezi, amelynek mintája: fehér alapon barna tojásformák élükre állított, szintén barna kettős korongokkal váltakoznak. E szép és római mozaikokon ritka díszítmény nem egyéb, mint az archaikus görög építészetben kifejldött astragalos utánzata.

A római császárságnak abban a korában, amelyből a balcai mozaik való, az építészet nagy előszeretettel alkalmazta e költéségi padlódíszít. E talán keletről, vagy talán még inkább görög földről származó, de a hellenisztikus nagyvárosokban kifejldött művészet teljesen rómaiává vált a császárság korában és nemcsak középületekben, hanem lakóházakban is közkeletűvé lesz. Itáliaiából a legtovábbi provinciákba is elterjed. Balácán azt az első tekintetre meglepő jelenséget látjuk, hogy római villatelepen, távol nagyobb római várostól — mert Veszprém nem volt az — oly mozaik létesül, amelynek technikai fejlettsége hosszú gyakorlatra vall és szép-

sége semmiképpen sem áll az Itáliában talált hasonló műemlékek mögött. A mozaikművészet a mesteren kívül gyakorlott személyzetet tételez föl. Már önmagában sem valószínű, hogy ilyen iskola villatelepen, bármily terjedelmes volt is az, kifejldhesék. Ellenben természetes magyarázata e jelenségnek, hogy Itáliából származó vagy ott tanult mozaikrakomester műhelyével bejárta a provinciának azokat a helyeit, ahol építkezések kapcsán foglalkozást nyert és ott a munka tartamára letelepedett. E letelepüléssel együtt járt bizonyos helyi vonatkozások, kapcsolatok keletkezése, elsősorban anyagiakban: a környéken található színes kővek felhasználásában; azután helybeli munkaerők alkalmazásában is. De ez utóbbi nem volt olymértű, hogy magán a mozaikon kimutatható nyomokat hagyott volna.

A balcai mozaik korának megállapítására, sajnos, hiányoznak a biztos külső adatok. Maga az épület, amelyben el volt helyezve, nem datálható pontosan, csak annyi valószínű, hogy a Kr. u. II. századnál nem régebb. Az első ásatás alkalmával előkerült római pénzek a II.—IV. századig terjednek, tehát felöllelik Pannoniának majdnem egész római korát. Az építés módjából sem állapítható meg pontosabban a villa kora. Bélyeges téglá nem került elő az ásatásnál; a falak különben is nagy részt meszhabarcossal összeragasztott faragatlan kővekből vannak építve. A kisebb művészeti leletek: ezüst mécses, bronz kecske, fibulák stb. hol a korábbi, hol a későbbi császárság idejéből valók, tehát épűgy, mint az érmek ez esetben nem korhatározók. Marad magának a mozaiknak stílusa és technikája mint egyetlen támpontok korának megállapítására. Ez azonban nem éppen könnyű és nem is mindig biztos módszer a kor meghatározására, mert a mozaikművészet konservatív természetű, sokáig megőrzi bizonyos formákat és motívumokat, néha századokon keresztül és fejlődése sem egyidejű a nagykiterjedű római birodalomban. De mint a művészet minden élő ága, a mozaik is alá van vetve a fejlődés általános törvényeinek, a kor fizlése, igényei és művészi készsége szerint bár lassan, de változik és ennek következtében önkéntelenül elárulja keletkezése korát.

Már maga az az arány, melyben a balcai mozaikon a kis figurális középkép a padlót beöltő mértani díszítményekkel van, korlátozó, mert a II. század végén fejlődött ki. Ellentétben az előbbi, antoninusi korról (138–192.) a mértani dísz ekkor mindinkább túlteng és összeszorítja az emblémát, vagyis a köifestményt. A mi mozaikunkon szinte elenyésző csekély helyet foglal el a figurális dísz a geometriával szemben. Nem annyira művészeti hanyatlás, mint inkább a kor ízlése okozta változást. A balcai mozaikon a mértani díszítmény teljes fejlettségében jelentkezik. A művész szinte gyönyörködik a három-, négy-, hat- és nyolcszög, valamint a kör és szelvényeinek újabb meg újabb alakításában. Emellett az egyes mezőkön belül árnyalással gyakran távlati hatásokat ér el. Csak hasonló tessellatummal, pl. az aqullelái múzeumban levőkkel kell összehasonlitanunk, hogy a balcainak fejlettsége és gazdagsága azonnal szembetűnjék. A carnuntumi múzeum egyik mozaikjánál is, noha ez rokon a balcaival, változatosabb és szövevényesebb a miénknél mintája. Nem merném azt állítani, hogy a stílus e fejlettségi fokai időrendi különbségnek is megfelel. Emellett a balcai mozaik beosztása és rajza még oly szabatos, sőt szigorú, hogy a III. század első felénél nem lehet későbbi. A késő-római mozaikok mértani rajza elernyedést, bizonytalanságot és szabálytalanságot mutat, melytől merőben eltér a balcainak következetes szabotossága.

A középkép négy oldalán egy-egy peltát (holdsarlóalakú paizs) látunk, amelyek korábbi római mozaikokon elég gyakoriak, de későbbiekben már ritkábban találhatók. A gazdagon kiképzett, széles fonatos dísz a második századnál korábban ritka, későbbben annál gyakoribb. Már természeténél fogva leginkább szegélynek kínálkozik ez a díszítmény s mint ilyen, egyszerű formában, a Kr. u. I. században is előfordul. De általában akkor még nem gyakori; sőt van egy nagy csoportja a mozaikoknak: az Észak-afrikában kiásott római épületek padlói, amelyeken későbbben is csak ritkán található. A balcai mozaikon rendszeren két szalag: egy zöld és egy piros fonódik egymásba, anélkül azonban, hogy e váltakozó színek szigorú

következetességgel folytatódna ugyanazon díszítmény keretén belül, pl. a széles szegélyen, ahol két piros és két zöld szalag váltakozik egymással, majd a piros megy át a sárgába vagy barnába, majd a zöld a szürkébe vagy sárgába. Mint a mozaik többi részein, úgy itt is, tudatos fokozása ez a színhatás gazdagságának. Már kevésbé természetesen az egymásba fonódó szalagdísznek középmezők betöltésére való felhasználása, amint mozaikunk nagy négyzetein látjuk. E motívum itáliai mozaikokon már a II. században előfordul, egészen a balcaihoz hasonlóan; éppen így az úgynevezett Salamon- vagy ördögkulcs is, két hosszúkás huroknak keresztalakban való egymásba fonódása. A fonatdísznek e különböző alkalmazásai késő-római mozaikokon már gyakoriak, de akkor ugyanazt az elváltozást mutatják, mint a többi, szigorúan vett mértani díszítmény: szabálytalanságot és elernyedést.

Már volt alkalmunk rámutatni arra, hogy a balcai mozaik mértani díszítményein a művész árnyalásokkal távlati hatást ér el s ezzel a mozaiknak két oly fajtát vegyít össze, amelyek eredetileg szigorúan el voltak különítve. A mértani díszítés mozaik, opus tessellatum, még a Kr. u. I. században is ragaszkodik a formák két kiterjedésű, képletszerű ábrázolásához domborulat és távlat nélkül. A fehér és feketén kívül kevés más színt alkalmaz. A négyzetalakú kövecskéket szimmetrikusan rakja le. Merőben eltér ettől a római mozaik másik faja, a vermiculatum, amelyet nem egészen találóan figurálisnak szokás mondani. Ez festmény színes kövecskékből: a formákat valóságosan utánozza; árnyalással domborulatot és távlatot tüntet fel. A különböző alakú kövecskéket nem szimmetrikusan, hanem a formák körvonalai szerint rakja egymás mellé. E két, eredetileg különálló műfaj idővel egymást befolyásolta, sőt késő-római időben össze is olvadt. A balcai mozaik átmenetet mutat e fejlődésben: a beosztás váza még szigorúan mértani, de a kidolgozásban a művész a vermiculatum technikáját, vagyis festői eszközöket alkalmaz.

Stílusának minden tulajdonsága tehát azt bizonyítja, hogy a balcai mozaik a Kr. u. II. század végén vagy a III. század elején,

a Severusok korában (193—234.) készült. Ekkor érte el a mozaikművészet legnagyobb kiterjedését a római birodalomban. A politikai hatalom és gazdasági élet megerősödése az erőyes Septimius Severus uralma alatt jóléti teremtett a provinciákban, így Pannoniában is s ezzel elősegítette a költséges mozaikművészet virágzását. Igazán népszerűvé vált e művészet, amelyet mindenki, aki csak tehetett, lakásának díszítésére igénybevelt. A balácai mozaik világosan mutatja, hogy e művészet mennyi invencióval, mily ízléssel és technikai készséggel tudta a provinciában is a lakosság igényeit kielégíteni.

Mozaikunk hatása annyira szőnyegszerű, hogy önkéntelenül kapcsolatot tételezünk fel a textil- és mozaikművészet között. Kétségtelen ugyan, hogy a szőnyeg hatással volt a mozaik kifejlődésére. A görög-római világ kedvelte a keleti szőnyeget, — már Aristophanes dicséri őket — de nincsenek kellő bizonyítékaink arra, hogy a római mozaik a szövőművészetből vette volna motívumait. Mint kifejtett, virágzó művészet önálló életet élt és az idegen hatásokat természetének megfelelően dolgozta fel. Ha tehát oly műveket alkotott, amelyek kövecskékből kirakott szőnyegekhez hasonlítanak, mint a balácai mozaik, ez nem azt

jelentí, hogy ily szőnyegek csakugyan voltak a római lakásokban és ezeket utánozták köben, hanem azt, hogy a mozaik szőnyegszerű irányt vett föl akkori fejlődésében.

Amilyen épségben maradt ránk a balácai mozaik, épp annyira romba dőlt és elpusztult a villa és a terem, amelynek padlóját díszítette. Sötétvörösre festett faltöredékek és a fehér stukkopárkány kevés részlete minden, ami a tablinum belső kiképzéséből megmaradt. Pedig a padló pompájának meg kellett hogy feleljen a terem többi részlete és berendezése. Önkéntelenül fölmerül az a kérdés, vajon kié volt a villa? Látjuk annak berendezését, hogy római tulajdonosa líáliából hozta lakásigényeit és azokat eltérő éghajlati viszonyok mellett is kielégítette. De sem felirat, sem más adatunk arra nincs, hogy ki volt az a tulajdonos. Csak újabb ásatás deríthetne fényt erre és több más körülményre, amelyek eddig még homályban vannak. A balácai villatelepnek csupán kis része van föltárva; terjedelmét, útvonalait és temetőjét nem ismerjük. Addig míg az ásó föl nem deríti e kérdéseket, gyönyörködhetünk egyes leleteinek, mint a nagy mozaiknak szépségében; de a balácai római településről, lakóiról és életükről, valamint arról a szerepről, amelyet a provinciában játszottak, csak vajmi keveset tudunk.

WOLLANKA JÓZSEF

RENOIR EGY KÉPÉNEK TÖRTÉNETE

A francia impresszionista mesterek remekművei sorában, melyeket a magyar főváros magángyűjteményei őriznek, kiváló helyet foglal el a báró Herczog Mór Lipót tulajdonában levő női arckép, mely fehér ruhában öltözött ülő nőt ábrázol, kezében virágcsokorral. Fején a hatvanas évek kokett kis kalapja és félrefordított profilban tekint a messziségbe. A képet *Renoir* jelzi 1866-ból s a ruha lágy kezelése, a fény finom suhanása az arcon, a zöldes háttérből kiemelkedő alak nagyszerű plasztikája, a virágcsokor odalehelt színei, egyáltalán az az üdőség, mely e műből felénk árad, a francia művészet kiváló alkotásává avatják e mesterművet. *Renoir* alkotásai között a *Lise*-hez áll legközelebb, melyet egy évvel később festett (jelenleg a hageni Folkwang-múzeumban), talán ugyanazon modellről, a lány tónusok a multruhán, a fehér csodálatos szímfóniája az egész. Mint a mi képiünk anyagérzetése, úgy ez is a delikát előadás remeke.¹

Egy körülmény azonban már az első pillanatban feltűnik képünk minden nézőjének: a nő sajátos fejartása, az elfordulás, amely mint arcképformula nemcsak szokatlan, de egyenesen érthetetlen is. A pillanatszerűség, a véletlenszerűség keresése ugyan, mely az impresszionista művészet doktrínája volt s Manet *Naná*-jánál eljutott az egyik alak kettévágásáig, némileg magyarázza ezt a mozdulatot, de nem ad végső megnyugvást. Érezzük, hogy ez a mozdulat kiegészítésre szorul. A képnek tanulmány-jelleget ad. De viszont az előadás befejezettsége, a kifejező erő végső gazdagsága ennek ellentmond. Ilykép a kép talányossága megmarad.

Az idő azonban meghozta a megoldást.

A Luxembourg-Galeria mostani új átrendezésénél közszemlére kerültek az újabb szerzemények, többek között az 1924 áprilisában Marc Bazille hagyatékából a múzeum tulajdonába került három festmény:

Frédéric *Bazille*-től, L'atelier de Batignolles és a Vue de Castelnau, azonkívül *Renoir*-nak egy festménye: *Bazille dans son atelier*.² Az 1870-ben festett *Bazille*-kép tágas, napfénytől egyenletesen bevilágított műtermet ábrázol, melynek jobb oldalán a fal mellé állított pianinón fiatal szakállas férfi játszik, az ablak előtt felállított festőállványra tett kép előtt pedig három férfi csoportja áll, — a magas, hőrihorgas férfi palettával a baljában, figyelmesen hallgatja barátjának szavait, ki kalappal a fején és sétapálcával jobb-jában figyelmes szemlélgetés közben kritizál, mialatt a harmadik alak odafigyel. A műterem balján falépcsőn áll egy férfi és leszól a lépcső alján ülő barátjához. A szobában nők, a fal mellett divány, elől vaskályha, a falakon festmények.

A falon levő festmények legnagyobbika egy kompozíció: egy fürdeni induló női akt, előtte egy nő ül és beszélgetve feléje néz föl.

S mi meglepetés? A beszélgető nő jó ismerősünk a budapesti képről, melyet ilykép, mint egy kompozíció részét ismerünk meg. Nem a véletlenszerűség impresszionista doktrínája adja a mozdulat magyarázatát, egyszerűen egy másik alakhoz fordulás természetesen közvetlenségével állunk szemben.

Ez a felismerés azonban az újabb kérdések egész sorát vetette föl.

Ki ez a *Bazille*? Hogy kerül a *Renoir*-kép a *Bazille*-műterem falára? Kik ezek az alakok? És vajlon a budapesti kép egy kompozícióból van-e kivágva?

Ez utóbbi kérdésre a kép tüzetes vizsgálata megadja a választ. Kivesszük a keretből és kiderül, hogy a kép kivágás, sőt a felső jobb sarkában toldás is van, a jelzéssel: *Renoir 1866*, a kép körül van szegve és új vászonra húzva. Kétségtelen tehát, hogy az eredeti kompozíció egy részlete.

A *Bazille*-kép alakjainak nagy részét is felismerhetjük. Fantin-Latour, aki ezidő-

¹ *Lásd: Die Maler des Impressionismus*, Lipcse, Teubner. 42. l.

² *Revue de l'Art ancien et moderne*, 46. köf. Balzac, 121. l.

ben, a hatvanas és hetvenes években, a Manet-kör tagja volt, *Hommage à Manet* címmel festett egy csoportképet, melyen Bazille képének több alakja is rajta van. A hőrihorgas alak a palettával maga Bazille, a kép előtt álló kalapos férfi Renoir, a mögötte álló Monet, a pianino mellett ülő alak a festő és zeneköltő Astruc, csak a lépcsőn álló és az előtte ülő alak nem ismerhető fel. Kiderül tehát ebből, hogy Bazille e képen barátait festette meg, első sorban Renoir-t, aki tudjuk, viszont Bazille arcképét festette meg, amint festőállványra előtt ül és dolgozik. Érdekes véletlen, hogy Bazille itt is profilban van, mint Fantin-Latour képen.

Renoir és Bazille szoros barátságáról tehát már ezek az emlékek is mindenkit meggyőzhemének, ha nem lennének közelebbi bizonyítékaink is. Elsősorban magának Renoirnak vallomásai. Volland nemrég kiadta Renoirról szóló emlékezései¹ s Renoir itt több alkalommal szóba hozza ifjúkori szeretett barátját, kit oly korán elvesztett. Bazille ugyanis alig huszonkilenc éves korában, a német-francia háborúban 1870. november 28-án Beaune-la-Rolande mellett elesett, kortársai nagy fájdalomra, akik nagy reményeket fűztek művészeti fejlődése elé. Renoirral Gleyre akadémiajában ösmerkedett össze, szoros barátságot kötöttek s Renoir azt mondja róla:

— Az impresszionizmus első vevői őt nem vették komolyan, kétségkívül, mert Bazille gazdag volt.²

Azokban Bazille igen jó pajtás lehetett, mert szükségben levő barátján nemcsak segített, de műtermébe fogadta s Renoir és Bazille közös műteremben dolgoztak.³

Nem meglepő tehát, ha Bazille festményein a falon függő képek között Renoir festményével is találkozunk. Közös ideálok és közös törekvések, egymás kölcsönös megbecsülése forrasztotta őket egytűvé. Renoirnak Bazille-i ábrázoló arcképe nagy művészi sikert jelentett festőjének. Erről Volland könyvében ezt olvassuk:

— A háború idején kezdett nevem kissé ismertté válni; megfestettem ugyanis Bazille

arcképét, melynek az a szerencse jutott osztályrészéül, hogy Manet észrevette, aki pedig távol állott attól, hogy szeresse azt, amit azidőt csináltam; de mikor egyes képeim előtt ismételte: „Nem, ez nem ér fel a Bazille-arcképpel”, — fölkeltettem, hogy egyszer legalább olyasmit festettem, ami nem volt rossz...⁴

A Bazille-arcképpel elért sikere tehát még szorosabbra fűzhetné barátkozásukat, melyet a halál kegyetlenül kettévágott. Bazille-ról azután nem esett szó, csak az 1900-iki világi kiállításán mutatták be két festményét: a montpellier-i múzeum *Fa tövében ülő nőt* s a *Fürdőből kilépő nőt* (1870).⁵ Főleg az előbbinek volt nagy sikere. A kritika a világos színharmóniájának Velasquez-szerű ezüsttonalitását dicsérte⁶ s meglepetve látta a háttérben gyöngéd párban elvesző montpellier-i táj finomságát. Azóta újra feledésbe ment a neve. Műveinek nagy része családja tulajdonában maradt, hol az életében, 1866–1870 között a Salonban kiállított műveit, arcképeket, csendéleteket, kegyelettel őrizték, — csak újabban Renoir szavai hívták fel rá az amatőrvilág figyelmét.

Bazille tehát a közös műterem falára a maga és barátja, Renoir képét festette. A képet később szétvagdaltá, egyik darabja magyar gyűjtőhöz került. A korai Renoir-képek között nem egynek szétvagdaltás lett a sorsa. Renoir beszélte Vollandnak, hogy mindjárt első nagy képét, melyet 1863-ban a Salonba küldött s mely egy táncoló Esmeraldát ábrázolt, mikor visszakapta, szétdarabolta.⁷ Egy más alkalommal egy vadászó nimfát festett, lábánál egy őzzel; akadt is rá amateurje, de az csak az őzet akarta megvenni, az aktot, még mint vadászt sem találta illedelmesnek, a művész azonban a szétdarabolásra most nem volt kapható.⁸ Mi okból tette meg ists

¹ I. m. 81. Au moment de la guerre, je commençais à être un peu connu: j'avais fait même un portrait de Bazille qui avait eu la chance d'être remarqué par Manet, lequel était pourtant loin d'aimer ce que je faisais; mais, tout de même, lorsque devant chacun de mes tableaux il répétait: „Non, ce n'est plus le Portrait de Bazille”, cela faisait supposer que, au moins une fois, j'aurais peint quelque chose de pas trop mal.”

² Femme assise au pied d'un arbre. La sortie du bain (1870).

³ Mather, Ein Jahrhundert franz. Malerei. Berlin 1901. 166. I. Fontaines, Histoire de la peinture fr. Paris 1906. 299. I. Pica, L'impressionnisme français. Bergamo 1908. 35. I.

⁴ I. m. 36. I.

⁵ I. m. 35. I.

⁶ Volland, Renoir, Crés kiadása, 1920.

⁷ I. m. 26. I. Les premiers acheteurs de l'impressionnisme ne prenaient guère au peintre au sérieux, sans doute parce que Bazille était riche.

⁸ I. m. 22. I. Renoir et ses amis. Paris. Plouffe, 35. I.



RENOIR, AUGUSTE: BAZILLE, FRÉDÉRIC ARCKÉPE.

a Bazille-kép falán látható kompozíciójával? Nem tudjuk. Nem lehetetlen, hogy a szülőség kényszerítette rá, mert újra csak a ruhás alakot óhajtották s az aktot fel kellett áldoznia.

Pedig ez akt mozdulatában nincs semmi indecens. Ruháját a földre ejtve, éppen búcsuzik barátjától, hátat fordítva neki. Egy holland gyűjtőnek, Hoogendijknek 1912-ben Amsterdamban előverezett gyűjteményében volt Renoirnak egy ugyanezen modellről (1870-ben) festett képe, mely egy pillanattal előbbi mozzanatot ábrázol, mikor még a barátnő felé fordul,

kezában tartva ruháját, szembe fordulva vele. Nem lehetetlen, hogy ez is kettévágott kép, mert a baloldalon egy másik nő ruhájának egy darabja látszik s az akt itt is beszélget valakivel. A kép háttérében egy hintaágyban fekvő nő is látszik. Ilykép nem lehetetlen, hogy a képünk hiányzó darabja, az akt is elő fog még egyszer kerülni.

Annyi bizonyos, hogy Renoir e fiatalkori alkotása, még így, torzó voltában is harmonikus hatást kelt, mert igaza van Goethének: „A nagy művész alkotása minden állapotában kész”.



RENOIR, AUGUSTE: NŐI KÉPMÁS
Bárá csatol Herzog Lipót Mór úr tulajdona

ORSZ. M. KIR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA



BAZILLE, FRÉDÉRIC: A MOTHER
Paris, Luxembourg-Museum

CHS& M KIR

SZÁZ ÉV NÉMET FESTÉSZETE A BÉCSI SECESSIÓBAN

Az úriasságából sokat veszített, de még mindig patinás szépségű osztrák főváros szerencsésebb külső körülmények folytán hamarabb és határozottabban vehette föl háború után a külfölddel a megszakított tudományos és művészeti kapcsolatokat, mint mi magyarok. Egymást érik Bécsben a nevezetes kongresszusok és érdekes kiállítások, melyek mind Bécs kulturális fontosságát jelzik. Különösen a franciák tisztelik meg gyakran az osztrák fővárost figyelmük és megbecsülésük különböző nyilvánulásaival. E figyelem mögött bizonyára politikai számítás is rejlik, mert vissza akarják tartani az osztrákokat a Németország felé irányuló orientálódástól. Franciaországban egyébként külön intézmény, az *Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques* gondoskodik a francia művészetnek külföldön való népszerűsítéséről és ez az intézmény rendezte a Künstlerhausban a legmodernebb francia művészeknek ideli bécsi bemutatkozását is. E kiállítás katalógusának előszavában *Laugier*, a francia szépművészeti miniszterium volt tanácsosa azt írja, hogy néhány olyan művész alkotását mutatják itt be, akik minden idők legnagyobb mesterei közé fognak majd idővel számíttatni. Tényleg igen ismert nevekkel találkozunk a falakon, de amit ezúttal Picasso és követői nyújtottak, az nem elégítheti ki az elfogulatlan szemlélőt. Téves gondolatmeneten nyugvó ábrándos próbálgatások. A festészetet nem lehet a zene módjára átalakítani, a festészetből nem lehet teljesen kiküszöbölni a természet-ábrázolást, mert az nélkül készült szín- és formakompozíciók — ha nem akarnak ornamentumok lenni — a szemlélő számára értelmetlen ákom-bákomok maradnak, melyeknek nincs határozott esztétikai hatásuk. Különben is Picasso az utóbbi időben — mint legutóbbi párisi gyűjteményes kiállítása igazolja — némileg visszatért a természetábrázoláshoz, így a bécsi tárlaton szereplő alkotásai már csak egy elmúlt

próbálkozás különös dokumentumai. A többi művész alkotása is nagy részben inkább gondolkodás vagy mulatságos ügyeskedés terméke, mint igazi festői elképzelésé. *Matisse*, *Braque*, *Deraín* és *Delaunay* művei sem meglephetik föl az elfogulatlan szemlélőt. *Utrillo*-nak, *de La Fresnaye*-nek és *de Vlaminck*-nak táj-, illetőleg városképek valóságos művészi oázisok a furcsa rejtvények és száraz szerkesztmények birodalmában. Mindezek az ismert festők sokkal előnyösebben és gazdagabban szerepeltek az antwerpeni francia repraesentatív tárlaton. A grafikai rész már sokkal élvezhetőbb volt. E közvetlenebb és gyorsabb technikáknál kevésbé kerülnek a művészek téves elgondolások és akarások útvesztőjébe. Még érdekesebb volt a kiállítás függeléke, melyben Páris elemi iskolai tanulóinak rajzoktatási módszer és eredményeit mutatták be. Bámulatosan friss és dekoratív dolgokat produkálnak ezekben az iskolákban. E rajzok, vízfestmények és falképítmények telve vannak a gyermeki lélek naivitásával. Primitívségük ösztönösen egészséges, nem pedig mûdadogás, mint a szomszédos termekben lévő felnőtteké. Az elemi rajzoktatással foglalkozó tényezőinknek okvetlenül tanulmányozni kellene ezt a gyűjteményt. Sokat okulhatnának belőle és ezzel az oktatási módszerrel talán könnyebben lehelne a vidéki fiatalok lelkében szunnyadó szépművészeti fantázia értékeit felszínre hozni vagy legalább is megőrizni. Kétségtelenül ez az utóbbi csoport volt a francia kiállítás legnagyobb jelentőségű része. Élvezetesebb és tanulságosabb látványt nyújtott, mint a kiállításon szereplő, nagynevű festők különös elkalandozásai vagy pedig a tárlat építészeti csoportjának sivár reformtervei.

Az alapjában véve konzervatív Bécsiet nem is a francia kiállítás érdekelte igazán, hanem a *Secessio* épületében rendezett kis tárlat, mely a német festőművészet utolsó százéves alakulását mutatta be válogatott remekekben. *Hindenburg* német és *Hainisch*

osztrák köztársasági elnökök voltak a diszvédnököl a tárlatnak, a diszblzottságban a nevezetesebb német és osztrák képtárak vezetői foglaltak helyet, az anyag összeválogatása *Dörnhöffer Frigyes* titkos tanácsos, a bajor állami múzeumok főigazgatója és *Moll Károly* bécsi festőművész-tanár munkája. Ennek a díszes és tényleg hozzáértő társaságnak köszönhető, hogy a kis kiállítás a német festőművészet utolsó százéves fejlődését repraesentatív módon mutatta be. A legelső német múzeumok, köztük a müncheni és berlini galériák küldték el legfőbb darabjaikat. Nem a kiállítandó alkotások számának nagyságára, hanem a tárlat szintjének előkelőségére törekedtek. Nyilvánvalóan a távalyi francia repraesentatív, művészettörténeti kiállítás remekelt tartották szem előtt, midőn a német mesterműveket kiválasztották. Osztrák alkotások, a bécsi születésű *Schwind* és a tiroli eredetű *Koch* művelt kivéte, nem szerepeltek a kiállításon, így *Waldmüller*, *Pettenkoffen* és *Klimt* alkotásával sem találkoztunk. Viszont annál pompásabban voltak képviselve a XIX. és XX. századi német mesterek. Egyedül *Böcklin* művészetével bántak kissé mostohán. A mesterek több és jellemzőbb alkotásait kellett volna kiállítani. A *Páni ifjedelem* korai, még kissé barnás tónusú, naturalisztikus alkotás, a *Májusi ünnepben* a lokális színek a fölkelő nap sütésében azonban már néhol feleslilognak. Egyedül a kisméretű *Angelika* (1875.) képviselte teljesen Böcklin színmádó stílusát. A sárkány bőrének opálos kékje, Angelika fátylájának sárgája és a szabadító hős leplének vöröse gyönyörű színezetbe olvadnak össze. *Feuerbach* és *Marées* mellett *Böcklin* és *Klinger* a német festőművészetnek Itália felé tekintő hősei. A bensőséges, költői német kedélynek az olasz szépséggel való kiegyenlítését képviseli e mesterek művészete.

A kiállítás tulajdonképpen három csoportra oszlott, úgymint a XIX. század első felében működő mesterek műveire, amelyek a későbbi fejlődést készítették elő, azután a múlt század második felében virágzó nagy mesterek alkotásaira, végül a legújabb törekvéseket jelző művészek munkáira. Természetesen e három csoport között a határvonalak nem élesek. *Adolf Menzel* példaulmára negy-

venes években festett bámulatosan modern, impresszionista képeket — így a berlini National-Galerie *Balkónos szobáját* — és a második csoport naturalistáinak és impresszionistáinak művészete is átfert a múlt század hetvenes éveitől egészen napjainkig. A német festőművészet újabb fénykorát azonban, — akárcsak a magyar — mint a kiállítás is bizonyítja, a XIX. század második felében érte meg.

A modern német képrás kétségtelenül igen sokat köszönhet a francia mestereknek. A kiállítás anyagának nagy része is erről tanuskodott. Az összeválogatásnál is elsősorban arra néztek, hogy nem a tárgyuknál fogva érdekes, hanem a festői kvalitásaiknál fogva jelentékeny képeket állítsák ki. A tárlaton a német piktúrának igazi festői értékeit akarták hangsúlyozni. Talán éppen ezért képviselték csak rajzok a leghíresebb nazarénusokat, *Cornellust* és *Overbecket*. E két mester inkább csak freskókat, kartonokat alkotott és így a festőiség fejlődése szempontjából működésük nem túlságosan fontos. *Schnorr von Carosfeld*-et egy preraffaelita jellegű, rajzos kis képmás és a romantikus *Schwind*-et pedig szintén kisebb alkotások, köztük egy kitűnő, ezüstös tónusú, világos *Hegyi tájkép* repraesentálta. Több képpel igyekeztek a hamburgi *Runge* különös, ide-oda ingadozó, sokszor szimbolikus művészetét bemutatni. Egyik kompozíciója *Tintoretto* műveire emlékeztet, egy másik képe olasz manirista jellegű, egy harmadik szimbolikus alkotása — *Arion tengeri útja* — viszont kimért stílusú színezett tollrajz. Az utóbbi alkotásában *Runge* némileg *Hodler* elődjének tekinthető. Legönállóbbak és legjelesebbek a művész képmásai, melyek közül a kiállításon a „*Wir drei*” (1806.) című megkapóan igaz és bensőséges hármas portrai szerepelt. A sziklás hegyi tájakat festő *Koch*, továbbá *Richter*, *Fohr* és *Olivier* a rajzos, romantikus stílust, *Blechen*, *Wasmann* és *Dillis* pedig a festői naturalizmust jelezték a kiállításon. Az utóbbiaktól néhány meglepően friss kis tájképet láthattunk. Ők az előfutárai a XIX. század második felében győzedelmeskedő festői naturalizmusnak és impresszionizmusnak. E két irány közé helyezhető *David Caspar Friedrich*-nek egyszer romantikusan fantasztikus, másszor világosan reális tájkép-



FRIEDRICH, DAVID CASPAR (1774–1840): AZ ABLAKBAN
Hamburg, Kunsthalle

stílusa. Kis interieurje viszont Pieter de Hooch művészetének hatását árulja el. A kevésbé ismert drezdai *Rayski-t* egy kissé kiegyenlítettlen, de részleteiben igen festői és egy Goya stílusára emlékeztető képmás képviselte a kiállításon.

Míg e mesterek inkább csak a német festőművészet fejlődésében jelentőségteljesek, addig a XIX. század második felének német mesterei már az egyetemes művészettörténet nagyságai. *Feuerbach* nyitotta meg a sor a kiállításon két klasszikus, római arcú női portraitjával (az egyik egy *Iphigenia*-tanulmány) és két csodálatosan szép tónusú, a kék és a zöld színek harmóniáját zengő tájképével. Mintha Courbet és Poussin stílusa olvadna össze az egyik nem egészen kész festményében. A másikon érdemes megfigyelni, hogy a *plein air* miként viaskodik a műteremvilágítással. *Menzel*, *Marées*, *Leibl*, *Trübner*, *Thoma* és *Liebermann* kiűnően voltak képviselve a tárlaton. Itt láthattuk *Menzel* művészetének egyik gyöngyét, a *kösent erdőben tar-*

tott missziós prédikációról festett képét (1868.), mely Liebermann a mi Szépművészeti Múzeumunkban lévő hasonló alkotás (1888.) festésére készítette. Az aprólékos friss közvetlenséggel, az előtér rajzos pontosságával a háttér geniális könnyedségével párosul itt. Színes reflexek és a napsütés vibrálásai figyelhetők meg a kiváló alkotáson, mely a mester stílusát teljesebben jellemzi, mint a negyvenes évek váratlanul modern, impresszionista tanulmányai. Még egy másik, 1846-ban festett és a művész által 1876-ban átdolgozott, delikát tájkép — *Albrecht herceg parkja* — vált ki a kiállítás *Menzel*-sorozatából. *Marées-t* néhány híres portrait, köztük *Lenbach*-al való ismert önarcképe, a nápolyi ciklus arcképcsoporttanulmánya, *Marées* György altábornagy képmása és néhány kompozíció repraesentálta. Az utóbbiak között legnevezetesebb a müncheni Neue Staatsgalerie hármasszeniképe (Szt. Márton, Hubertus és György). Csupa varázslatos bensőség, misztikus félhomály



BÖCKLIN ARNOLD (1827–1901): A TAVASZ ÜNNEPE. (Májusi Ünnepe)

Dr. v. Stevens tulajdona, Berlin



SCHWIND MORIC (1804–1871): HEGYI TÁJ

Schick-Gabris, München

1882. H. K. K.

Dr. v. Stevens tulajdona, Berlin



BLECHEN, KARL (1798–1840): KILÁTÁS KERTRE ÉS HÁZTETŐKRE

Berlin, Nemzeti Képtár

és dekoratív, egyszerű nagyvonalúság ez a hármastestű kompozícióban Maréest olyan festőművészeti problémák érdekelték, melyek együttese a mi Székely Bertalanunkat is izgatta Lédájában és egyéb hasonló alkotásaiban. Egy másik, félig kész Szt. Márton-kép pedig Delacroix stílusára emlékeztet. Kár, hogy egyes Marées-képek annyira megromlottak a rossz festékek vagy egyéb mesterségbeli helytelenségek következtében. *Leibl*-től többek közt *Gedon asszony* aranyos tónusú képmását és a híres *Dachau*i nőket láthattuk. Az előbbi még Van Dyck előkelő beállítású portraitművészetét juttatja eszünkbe, de a másik kép már puritán festőiség. Ezen az úton az ifjabb Holbein lesz egy időre *Leibl* előképe, mint azt a kiállítás egy női képmása igazolja. A *Dachau*i nők azelőtt Munkácsy Mihálynak volt tulajdona. Nagy mulasztása volt egykor illetékes köreinknek, hogy ezt a festményt nem vásárolták meg a mester hagyatékából. A Szépművészeti

Múzeum modern galériájának egyik legnevezetesebb darabja lenne most ez a kép, melyért nem egy német festő és műértő keresné föl Budapestet. *Thoma* művészetének különböző modoráról a kiállításon szintén néhány mestermű tett tanúságot. Legkiválóbb egy Courbet-erejű férfiképmás (Burnitz Péter festő portraita-ja 1878-ból) és egy német szentimentalizmussal teli, rajzos, világos tónusú tájkép (Kilátás a Taunus-völgybe. 1890). *Trübner*-től és *Lenbach*-tól két-két kitűnő, a mesterek festési módját jellemző képmást láthattunk, viszont hiányzott a bécsi születésű *Schuch*, a kiváló csendéletfestő. *Liebermann* fejlődésének minden étappe-ja tanulmányozható volt a kiállításon, kezdve a mester kora stílusától, mikor egy ideig Munkácsy követője volt, egészen a későbbi idők különböző impresszionizmusáig. Még a Munkácsy-modor előtti idejéből való egy hollandi ovodát ábrázoló, sok alakos intérier (1875.) sötét aláfestésre kent feltűnően világos színekkel festve. A Munkácsy-féle sötét, erősen



MARÉES, HANS v. (1837–1887): SZENT MÁRTON
Neue Staatsgalerie, München



BÖCKLIN ARNOLD: ANGELIKA
Berlin, Nemzeti Képtár



MENZEL ADOLF (1815—1905): ALBRECHT KIR. HERCEG KERTJE
 Nemzeti Képtár, Berlin



MENZEL ADOLF: A MŰVÉSZ HÁLÓSZOBÁJA. 1847
 Nemzeti Képtár, Berlin



LEIBEL VILMOS (1844-1900): GEDON ASSZONYI ARKÉLYE
Neue Staatsgalerie, München



FEUERBACH, ANSELM (1829-1880): RÓMAI NŐ
Schack-Galerie, München



LIEBERMANN, MAX: POLOJÁTÉK
Hamburg, Kunsthalle



CORINTH, LOVIS (1858–1925): DR. EDUARD MEYER TANÁR ARCKÉPE
Hamburg, Kunsthalle

modellírózó naturalizmust *A testvérek* című vászon képviselte, melynek nemcsak stílusa, hanem a témája — nővére karján ülő kis gyermek — is Munkácsy szellemét árasztja magából. Liebermann világos, franciás impresszionista stílusáról az *Amsterdami aggokháza* című festménye (1879.), a gyöngyháztónusú, letompított színezésű, az impresszionista könnyedséget és kompozíciótlanlanságot kitűnően jellemző *Pólójátékosok* (1902.), egy kitűnő, de rideg *Ónarc-kép* és egy színesebb *Amsterdami utca-részlet* tanuskodott. A többi német naturalista és impresszionista mester, így *Lhde*, *Slevogt* és *Corinth* is kitűnően voltak repraesentálva a tárlaton. Itt láthattuk Slevogt világhírű portráit-ját, melyen d'Andrade énekest mint Don Juant örökölte meg a mester és két csodálatosan finom, Cézanne kékes színharmóniájára emlékeztető, egyiptomi tájképet. Corinth számos alkotása a művész fejlődésének különböző állomással

ról számolt be, kezdve a formát még éreztető impresszionizmustól későbbi képeinek vadul odakent, minden formát tagadó, bátor színfoltjaihoz. Corinth e legújabb képei már a kiállítás legmodernebb, expresszionista német festőinek műveihez vezettek át. Bár a legtöbben még idegenül fogadják *Marc*, *Beckmann*, *Nolde*, *Hofer* *Caspar* munkáit, mégis tagadhatatlan az itt kiállított képek dekoratív vagy kifejező artisztikuma. Ezzel a különös hangzású akkorddal zárult az újabb német festőművészet fejlődése, mely a múlt század első felében szentimentális egyszerűséggel kezdődött, a század második felében pedig oly széles és tell harmóniákban zúgott föl.

A kiállítás olajfestményeit még egy kiváló vízfestmény- és rajzgyűjtemény egészítette ki. Itt azok a mesterek is szerepeltek, akiknek művészete értékes volta mellett sem munkált közre a német képrás igazi festőiségének kifejlesztésében.

YBL. ERVIN

CÉLSZERŰSÉG ÉS SZÉPSÉG AZ ÉPÍTÉSZETBEN

Hollandi raktárházak és szélmalmok.

I.

Ha egy városnak nagy művészeti múltja van, ha rendkívül gazdag olyan emlékekben, amelyek, bár sajátos nemzeti jellegét és képességeit tükrözik, de a legszorosabb összefüggésben vannak az általános nagy művészi mozgalmakkal és áramlatokkal is, úgy nem csodálkozhatunk, ha a tudományos kutatás épügy, mint az általános érdeklődés elsősorban ezek felé az emlékek felé fordul.

Nem csodálatos az sem, ha ezek mellett elkerülük a figyelmet olyan emlékek, melyek magukban figyelemreméltóak ugyan, de nem olvadnak bele eléggé abba a közös mederbe, amelybe az elmúlt korok vezető és összetartó gondolatai beleteltek a legkülönbözőbb nemzetek művészeti megnyilvánulásait.

Ez lehetett az oka annak, hogy bár a hollandi művészet már régen a művészettörténeti érdeklődés központjában áll és a festészet emlékei körül állandóan a legfontosabb vizsgálatok folynak, addig vannak a régi építészetnek olyan alkotásai, amelyeket úgy a történeti, mint a művészettörténeti kutatás mindaddig elkerült. Pedig nem valami elrejtett és nehezen hozzáférhető emlékekről van szó, hanem a legérdekesebb régi hollandi városnak, *Amsterdamnak*, legfeljebb pontjain nagy számban fennálló kitűnő épületekről, amelyek a maguk korában a viruló tengeri kereskedelemnek és a város gazdagságának és hatalmának szimbólumát jelentették — a régi raktárházakról. Maguk a hollandok, akik pedig kitűnően ismerik saját országuk és városaik történetét, éppígy mellőzték ezeknek az emlékeknek feldolgozását, mint külföldi kutatók.¹

Ennek oka csupán az lehet, hogy ezek a praktikus rendeltetésű épületek bizonyos fokig kívül esnek az általános művészi fej-

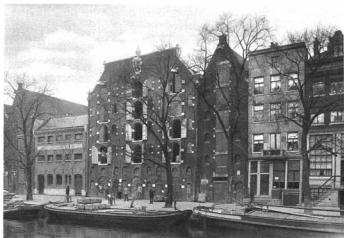
lődés és kölcsönhatás jelentős mozzanatain. Van bennük valami *időtlen és stílus-talan*, — nem annyira koruk művészeti mozgalmával, mint elsősorban a gazdasági élet követelményeivel vannak szoros kapcsolatban. Ami azonban ezt a hiányt bőségesen pótolja — eredeti és jellegzetes formájuk — magának a népek, sőt speciálisabban magának a városnak sajátos gondolkodására, szellemére, ízlésére vet világot.

Ez a város, ez a nép múltjának nemcsak fényes és a maradandóság jegyében készült művészeti emlékeit őrizte meg, hanem jelentéktlenebb, szerény és tisztán praktikus célú alkotásait is és úgy szólván *mindent, ami lehetséges volt, konzervált és felhasználta a múltból*. Ennek köszönhető, hogy *Amsterdam* az egyetlen város, ahol a régi raktárházak nagy tömege ma is épségben megőrizve, sőt eredeti rendeltetésének megfelelően használatban van. Ez a körülmény már maga is oly kedvező, hogy fölkelhetné az érdeklődést a raktárházak művészettörténeti feldolgozásának feladata iránt. De nem csupán érdeklődést, hanem lelkesedést és szeretetet ébreszt maguknak a raktárházaknak művészi hatása, amint egyenként vagy tömegesül felbukkannak előttünk, a régi városban való kóborlás közben.

Egyszerű, logikus felépítésűek, tiszta arányúak, a síkfelület ritmikus megelevenítése nagy kapuk és kis ablakok által az egésznek tárgyilagos, nyugodt kifejezése, méltóságteljes lezártsága monumentális szépséget jelent. És még a poézis sem hlányzik, finom színharmónia jön létre, amint a fal síkjának sötét, meleg tónusából kirajzolódik a telített kékre, zöldre vagy vörösbarnára festett fapapuk és ablaktáblák ismétlődő formája — vagy mikor alkonyatkor a csatorna csendes vize tükrözi a klegyensúlyozott test éles kontúrral lezárt, sötét tömegét.

A raktárházak itt *Amsterdam*ban, nem elmúlt korok megmaradt emléke, nem műzeális látványosság, hanem a város mai

¹ Erre a kérdésre vonatkozó vizsgálataim eredményeit egy nemeskora megjelent nagyobb monográfiában foglaltam össze, melynek címe *De oude pakhuizen van Amsterdam*.



RAKTÁRHÁZAK A XVII. SZÁZAD KÖZEPÉRŐL, AMSTERDAM VÁROS CIMERÉVEL,
A BRONWERS-GRACHTON



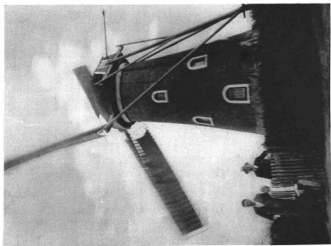
AMSTERDAMI RAKTÁRHÁZAK A KEIZERS-GRACHTON 1621-BŐL,
„GROENLAND” FELÍRÁSSAL, A GRÖNLANDI CETHALVADÁSZATOK IDEJÉBŐL



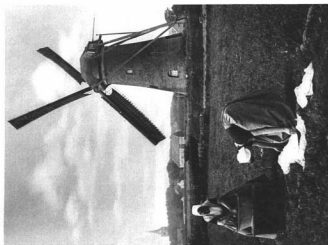
NÁDDAL BORÍTOTT SZÉLMALOM, AMSTERDAM KÖRNYÉKÉRŐL.
1784-BŐL „DE HOOP” FELÍRÁSSAL



UGYANAZ



KEREK DÉL-HOLLANDI TÉGLAMALOM WALCHEREN SZIGETÉN
(ZEELAND)



ZEELANDI MALOM



„DE KOENEMOLEN“ NEVŰ RÉGI ÉSZAK-
HOLLANDI MALOM, NEMRÉG LÉLEGETT



„DE BLOEM“ NEVŰ RÉGI MALOM
A HAARLEMI ÚTON



WESTKAPELLE-I MALOM WALCHEREN SZIGETÉN

életében jelentős szerepet játszó, élő, aktív jelenvalóság. Sem formájuk, sem funkciójuk nem a múlté, akár tegnap is épülhettek volna és nélkülük a város mai, látképe azóta alig képzelhető el. Mindennapi lárvány, hogy a város szívében, a forgalom közepén, virágplac, autók, iskolásgyerekek zsbongásában elhaladunk egy ilyen a XVII. század elején épült és azóta változatlanul álló széles, nagy „Pakhuis” mellett, amint az teljes üzemben működik. Óriás kapui kitérve mint nyitott szárnyak, úgy hogy beláthatunk a sötét, mély helyiségekbe, a nyílt kapuk üregében munkások állnak és a nagy csigán éppen most húznak fel egy zsákot, melyet aztán a fenn álló munkás átvész és tartalmát kiürítve, készen áll a következő szakmára, amelyeket a grächton megérkezett nagy motoros tutajon szállítottak ide a kikötőből. Egy másik régi Pakhuis egyik emeletének nyitott kapujából egy munkás a másiknak, aki kocsiával áll lenn, úgy dobálja le a kerek eidami sajtókat ritmikus, gyors egymásutánban, mintha megannyi gummilabda lenne.

Hogy ezeknek a raktárházaknak *művészi értékük* van, azt már maga az a tény is bizonyíthatná, hogy mennyire beleilleszkednek a város képébe, mennyire megállják a helyüket a régi város legszebb építészeti emlékei mellett, — hogy nem homályosítja el, hanem emeli a hatásukat, ha közvetlen közeliükben büszke paloták, karcsú tornyok emelkednek. De az elhanyagoltabb, külvárosi jellegű grächtonok is valósággal megszépült, meglevenít, ha egy-egy hatalmas régi Pakhuis szakítja meg a kopott házak sorát. És még inkább kitűnik a szépségük, ha a szomszédságukba véletlenül egy újabb, sablonos, rideg raktárház kerül.

De hogy *praktikus szempontból* mily kitűnő, célszerű és szinte végleges megoldást találtak a régi raktárházak építői, azt bizonyítja elsősorban az, hogy a legrégibbek, amelyeket ismerünk, már ugyanazt a beosztást, belső és külső elrendezést mutatják, mint amit azután három évszázadon át megtartottak, úgyhogy a XVI. századtól egészen a XVIII. század végéig az amszterdami Pakhuisok lényegükben ugyanazok maradtak, csupán nagyságban, típusban és a rendeltetésükkel járó kisebb eltérésekben különböznek egymástól.

De bizonyítja nagyszerű alkalmasságukat és életrevalóságukat még az is, hogy bármely régi raktárt, a szükséges restaurálások és csekély belső adaptálások után, a legtöbb mai vállalat és üzem a maga céljaira felhasználhat és fel is használ. Külsejük változatlanul megmaradhat ezekben az esetekben is. Sőt még a legújabb raktárházak is (hacsak nem a nagyüzemek monstre-raktáiról van szó) egészen a régi mintára, a régi beosztással épülnek, az egyetlen igazi különbség az, hogy míg a régiek művészi hatásuk, kifejezők és monumentálisak, addig az újak — szinte megfoghatatlan csekély elérések következtében — otromba, szürke és kellemetlen benyomást tesznek. Pedig valószínűleg éppoly alkalmasak, mint a régiek!

Már ez is mutatja, hogy *maga a célszerűség* még a praktikus építészetben sem lehet biztosítéka a szépségnek, ámbr igaz az is, hogy oly épület is *lehet szép*, amely csupán céljának akar megfelelni. Az alkalmasság logikus, egyszerű kifejezése kétségtelenül *egyik* legfőbb biztosítéka annak, hogy egy praktikus épület egyúttal esztétikai hatást is keltsen, de távolról sem elegendő és nem mindegy az, hogy a célszerűség *milyen módon* nyilvánul meg egy épületen? Mert a célszerű megoldás lehet éppúgy csúnya, mint szép, mint ahogy a *célszerűtlen* is lehet szép vagy nem szép. Így hát inkább mondhatjuk azt, hogy a célszerűségnek bizonyos módon való megnyilvánulása esztétikai, sőt művészi értéket jelent. A határok azonban itt oly érzékenyek, az egyensúly oly labilis, hogy gyakran alig tudjuk megtalálni, vajon *mi is az*, ami két egyaránt praktikus és célját kifejező épület közül az egyiket széppé, a másikat visszasztítóvá teszi?

De talán világosabbá teszi a kapcsolatot művészi és célszerű között, ha először olyan építészeti típuson próbálom ezt kimutatni, amely *még* egyszerűbben és még tisztábban csak a gyakorlati rendeltetés születté, mint a raktárházak.¹

Alig tudok oly alkotást elképzelni, amely úgy a maga egészében, mint részletformáiban annyira *puszta* és *tiszta* csak célszerűségéből alakult és arra redukálódik;

¹ Egy következő kiemelésben aztán magunknak a raktárházaknak behatóbb analízist fogom adni.

mint a *hollandi szélmalom*, úgy ahogy annak ősi, de ma is működő formája lépten-nyomon elénk tárul, amint a városokból kiléptünk. És nem tudok ezeknél a malmoknál szebb, a tájképet művészibben meglevevő és abba beleilleszkedő formát találni az egész praktikus építészetben.

Mi teszi őket széppé? A célszerűségük egymaga bizonyára nem, már azért sem, mert akkor minden szélmalom szép lenne, már pedig nem mind az. Sőt még a szépek között is találunk még szebbet és ezek között is alapvető különbségeket veszünk észre.

Az *északhollandiai malom* széles, vastkos, hatszögű test, fölfelé kissé keskenyedik és teljesen földve van sűrű, barnás síma náddal, amely mint meleg, vastag ruha borítja egész felületét. Rendszerint mintha magas talpazaton állana, széles, négyszögű ház fölé van emelve. Búbos fedele ugyan-csak vastkos, náddal fűdött és mint nehéz téli sapka, kissé ferdén, félrecsapva üli meg a masszív, súlyos építményt. Ez a tető — mint minden szélmalomnál — *forgatható*, hogy a ráerősített nagy szárnyakat mindig a szél iránya szerint igazgathassák. Ezért külön, nyílt gerendázaton nyugszik a tető, elválva a testtől, ami azonban ezeknél a malmoknál nincs kiemelve, megjelölve, úgy-hogy a távolból inkább a test kiszélesedő felsőrészének hat, mint építészeti tagolás-nak.

Keskeny, szögletes kis ablakok vannak itt-ott, nem szimmetrikusan az oldalába vágva, melyek oly jelentéktelenek, hogy inkább lélektö-nnyílásoknak, mint ablakok-nak ietszenek. A malom színe a nádburkolat által valami sajátos meleg, szürkésbarna tónust kap, amely a borús ég gyöngyszürkéjével és a sötétzöld legelők bársónyával kissé borongós szépségű összhangot ad.

Van ezeknek a malmoknak a megjelenésében valami komor, erőteljes és paraszti, nem durva, de mégis nyers és ősi. Hogy a régi nagy hollandi festők a tájkép elengedhetetlen kellékének érezték a malmokat, a legtermészetesebb a világon. Minden időben másképp jelennek meg: zordon, barna és masszív a hatásuk, ha csöndesen boros vagy viharos az idő, — kísértetiesen elmosódva, mint fantomok tűnnek fel a ködös napok világosszürke, párás atmoszférájá-

ban — idillikus falusi hangulatot teremtenek meleg, tiszta nyári napokon a tarka tetének színes csoportjában.

Nincs ezeken a malmokon semmi ornamentum, még a részek kiemelése, a tagolás is hiányzik, szerkezetüket szinte durván mutatják, a tető forgatásához szükséges nagy gerendák kívülről támaszkodnak neki a tetőnek, a szárnyak formája egyszerű, síma, minden funkció pusztán, leolvashatóan áll előttünk. Az egyetlen szerény ornamentum, amely mint nagy gomb jelöli a kereszteződés négyszögét a szárnyak találkozási felületén, valami csekély díszítés, faragott, festett csillag, néhol évszám.

Ugyancsak ilyen egyszerűek, csupán céljukat szolgálva és azt kifejezve, de mégis egész karakterükben oly mások a *délhollandiai*, főképp a *zeelandi* malmok, melyek építészeti szempontból még értékesebbek.

Már fölépítésük, arányaik, alapformájuk is különbözik az északiaktól.

A *zeelandi szélmalom* karcsú, cilindrikus és finom ívű hajlásban fölfelé keskenyedő, toronyszerű építmény. Rendszerint alsó épület nélkül, egyenesen a földből nő ki, de ha nem, úgy az aláépített rész is kerek. Jóval magasabb vagy csak nyulánságában magasabbnak tetszik, mint az előbb említettek, mindenesetre benyomásában semmi sincs azoknak vastkos monumentálisából, hanem ellenkezőleg, könnyed lendületű, valóság-gal fölfelé szökő mozgású.

Téglából épül és mivel a fal szerkezetét csupán egy réteg kátrányos fekete festék takarja, követni tudjuk a téglák elhelyezését, a fölépítés menetét, a kerekésgét, a keskenyedést, ami által az egész sokkal *architektonikusabb* jelleget nyer, mint náddal borított északi társal. A betetőzés is más, a tető az egészhez arányítva sokkal kisebb, könnyebb és nem nehezedik rá a testre, hanem oly frissen és természetesen fejezi be azt, mint ahogy egy karcsú alak fejét valami könnyű kis baret díszíti.

De ami építészetileg a legjelentősebb, ezeknél a malmoknál már tagolásról is beszélhetünk. Először is a tető a testtől élesen elválik és széles, párkányszerűen kiemelkedő, fehérre meszelt pánt ölei körül a tető és test találkozásánál. Másrészt a cilindrikus felületen szabályosan elhelyezett, alul kisebb, felül nagyobb félkörű ablako-

kat látunk, amelyek széles sávban, fehérrel körülmázolva, élesen válnak ki a sötéti alaphól. Ezáltal a test tagolva van, a felület felosztva és a részek összefüggése, az építészeti struktúra világossá válik. Az óriási szárnyak — kivált ha mozgásban vannak — valami varázsos természetességű aktivitást, misztikus elevenséget adnak ennek az amúgy is mozgékony építménynek. Annaira természetesen érezzük azt, hogy mozoglion ez is mint az élőlények, melyek körülveszik, hogy itt *valósággal átéljük* az építészeti organikus létét és azt a ritmikus mozgási elemet, amelynek élménye annyiszor előtől bennünket, ha tornyok és hidak, oszlopok és pillérek lendülő vonalát követjük. Mintha egy olasz campanille a maga nyugodt, isolált testiségében, de meglevenedett mozgásban állna előttünk a zeelandi mezők napsüti pázsiján.

A természethez való viszonyok és színhatásuk is egészen más, mint az északiaké. A zeelandi paradicsom amúgy is friss, üde színekben pompázik, a kora tavasz smaragdos zöldje virul itt egész késő ősziig, az ég mélyké, az atmoszféra nem ködös, hanem élesen tisztá, vibráló és ragyogó, amely minden formát kiemel, minden színt felfokoz. Ebben az ujjongó zöld alaptónusú környezetben aztán pompásan emelkedik ki a kerek malom-tornyok plasztikus, zárt formája, a sötét alapon élesen kirajzolódnak a fehérkontúros ablakok és a szárnyak találkozási négyzetében vidám színekben virul az odapingált csillagos ornamentum. Amilyen komorak az északi malmok, olyan derűsek ezek, amily paraszti nyers, ősi jellegűek azok, oly elegánsak, mondhatnám kultúrák, öntudatosak ezek! Karcsú szépségükben úgy szöknek fel előttünk, ha egy útfordulónál hirtelen megpillantjuk meghitt alakjukat, mint a darázsderékú, ringó, könnyű járású zeelandi lányok, akikben annyi úri grácia és elevenség lakik és akik tisztá feketé, bő szoknyájukban, villogó fehérségű pillangós főkötőikben, éppoly vidám természetességgel állanak meg a világban, mint a szélmalmaik.

Előfordul itt-ott a zeelandi szigeteken az is, hogy az egész malmot bemeszeli *fehérre* és csupán az ablakok kontúrája előt, fekete vagy zöld, és a szárnyak metszéspontján tarkállik a faragott csillag. Így még tündök-

lőbb, szinte valószínűtlenül ragyogó a megjelenésük.

Íme, ez a primitív szerkezetű, tisztán praktikus célra készült építmény mennyi művészi elemet mutat, milyen erős esztétikai, hangulati hatása van, milyen ősi, kiforrott, maradandó alakban él nemzedékről nemzedékre, alkalmazkodva a nép, a vidék egész karakteréhez és életformához. Csak egyszerű parasztok építik és mily biztos, ösztönös ítéletet, tudást és mennyi ízlést látunk abban, ahogy maguknak ezt a szükséges létfenntartó eszközt megformálták!

Ez a tapasztalat nemcsak azt mutatja világosan, hogy ilyen a gyakorlati élet számára teremtet leg egyszerűbb formák is lehetnek művésziek, hanem arra a kérdésre is felel, hogy *miért azok?* Mert azt mutatja, hogy végeredményben ezek is pontosan *ugyanazon* művészi törvényeknek vannak alávetve, mint a tisztán művészi célú monumentumok. És éppen ezek azok a *leg-
elemibb művészi, építészeti törvények*, melyek alól nem vonhatja ki magát a leg-
egyszerűbb, gyakorlati rendeltetésű építmény sem, de a legpompásabb monumentális alkotás sem. Mindegyiknél döntő jelentőségű, hogy ezeket az alapvető kérdéseket hogyan oldja meg, mint amilyenek: a logikus tagolás és annak hangsúlyozása, a részek egymáshoz és az egészhez való aránya, egységes, kifejező és jellegzetes alapforma, különböző építészeti anyagokban rejlő művészi lehetőségek kihasználása, végül a környezethez való alkalmazkodás, azzal benső törvényszerű összefüggésben, — mindezek a mozzanatok döntik el, hogy egy épület művészi-e, szép-e?

Ezért végzetes tévedés egy épület értékét, jelentőségét akár magasztos vagy előkelő rendeltetésében, akár drága anyagában, ornamentikájában vagy praktikus alkalmazmasságában keresni, — mit ér mindez, ha éppen az elemi törvényeket sérti meg, ha azoknak nem tud eleget tenni egy épület, már születésében halálra van ítélt és mentül drágább, tartósabb anyagból készült, annál rosszabb az utókorra nézve, amely hamarosan ízlést sértő holt ballaszt gyanánt kénytelen megfűrti ezeket mint akadályokat a maga új, másféle törekvő kultúrájában.

De ez a sors sohasem érheti a tisztán művészi értékű épületet, melynek csudálatos

alkalmazkodó képessége van: bele tud ámulni minden új életformába; ha időlegesen elhomályosulhat is a fénye, újból feltámad és eleven erejével örök felfrissüléssel szolgál — üdítő szépségével örök nevelője marad későbbi koroknak.

Vajon nem mindegy-e, hogy a *Notre Dame* árnyékában autók száguldoznak és fölülte repülőgépek berregnek, hogy a Szajna-parton impresszionisták vagy kubisták ábrándoznak-e, érintetlenül tündököl ott tovább, minden új generáció másként fogja lefesteni, megrajzolni, megénekelni és megkritizálni, de mindaddig, míg egy darab kö marad is belőle, örök forrása lesz az örömmnek és az ösztönző művészi hatásnak.

És bár egy középkori templom ünnepélyes szépsége és egy régi „Pakhuis” céltudatos, egyszerű harmóniája között látszólag igen nehéz kapcsolatot találni, alapjában

mégsem állanak oly távol egymástól, mint amilyen végtelen messzeségben áll egy hivalkodó, pseudo-stílus XIX. századi parlament vagy gotikus ornamentumokkal telirakott banképület a Notre Dame nemes formáitól.

A mai építészet józan, egészséges iránya, amelyben a sok hamis bálvány ledöntésének korszaka után már lit-ott feltűnik egy új vezető gondolat, valami teremítő kezdet, mint a jövő művészet reménysége és útmutatója, ez az új törekvés hamar el fogja söpörni a közelmúlt építészeti kor szörnyű tévedéseit. De az biztos, amíg a bruxelles-i Palais de Justice vagy a berlini Parlament nemsokára csupán arra fog szolgálni, hogy az ifjú építészek megtanulják rajjuk, hogyan *nem szabad* építeniök, addig a zeelandi szelmalmok és az amsterdami Pakhuis-ok élete és szépsége halhatatlan marad.

Dr. RÉVÉSZ-ALEXANDER MAGDA

MŰVÉSZETI ÉLET

BUDAPEST SZÉKESFŐVÁROS TERVPÁLYÁZATA A ZSIGMOND-UTCA—TÖRÖK-UTCA SARKÁN ÉPÍTENDŐ BÉRHÁZRA. (Kilátliva a papnövelde-utcai iskolában.)

A legkülönbözőbb hatóságok egymásután hirdetnek pályázatot bérházak tervezésére. Az állami és vidéki városi pályázatok után a székesfőváros pályázati kiírásával következtek. Ezek közül az egyiknek eredményei immáron nyilvánosságra is kerültek. Úgy hisszük, nem lesz érdektelen e 136 terv kapcsán az egész problémával, ha röviden is, foglalkozunk. Mindenekelőtt pár mondattal tisztázni kívánjuk a nagyvárosi bérház elvi értelmét. Egy öt-hat emeletes bérház, melyben 50-100 lakás helyezendő el, a dolog természeténél fogva — ha bérpalotának nevezzük is — bérkaszárnya lesz, mert hiszen a lakások bizonyos számú típus szerint fognak készülni. Egyéni kívánságok nem jöhetnek tekintetbe, hisz az építető s a lakó nem azonosak. A lakás annál értékesebb, minél kevésbé individuális, mert hisz a lakó gyakrabban változhatik s egy testre szabott lakást nehéz lenne kiadni. Jó és célszerű típus a legfőbb szempont a tervezésnél. Ez annál is inkább így van, mert a szükségletek városunkint standardizáltak. Aki valahol is tervezett bérházat, tudja, hogy a helyi megszokásoktól eltérni egyenesen képtelenség. Térművészeti problémákat egyenesen kizár a bérház alaprajzi megoldása. Különösen ha pályázati problémává avatjuk, ami által a megbízó egyénisége, kívánságai elvesznek. Ki tudja megmondani, mi az amit a tervezőtől várnak, avagy mi az, amiben a helyeset látja a parlamentárisan tárgyaló és szavazó, heterogén összedültségű jury. Ezenfelül pedig — nem tudjuk miért — újabban divatba jött a pályázati programnak rejtvénytyszerű fogalmazása. Mindez a pályázatokat többé-kevésbé szerencsejátékká teszi. Mint mondtuk, itt az alaprajz nem építőművészi, hanem gyakorlati és gazdasági feladat, az artizsitikum csak a már megoldott alaprajznak külső megjelenítésében juthat szóhoz.

Ezek előrebocsátása után térjünk a Török- és Zsigmond-utcai bérházpályázatára beérkezett tervek független megbírálására, — hangsúlyozzuk, hogy e sorok írója nem vett részt a pályázaton, de behatóan foglalkozott a feladat megoldásával. A 130-nál is több terv alaprajzmegoldását összevetni emberföltől munka. Hozzászólni ügyszólván alig is lehet. Csak a dolog artizsitikumával — tehát a megjelenéssel kívánunk e helyen foglalkozni. Így tekintve a terveket, azonnal szembeszökik, hogy vannak tervezők, akik ma is a háború előtti évtized ideológiájában élnek, akik ma is „belül kaszárnya, kívül renaissance vagy barokkpalota”-eiv alapján állanak. Persze van-

nak olyanok is, akik fiatalos merészséggel és naiv szemérmelenséggel a német folyóiratokból jól ismert „expresszionista” homlokzatokat utánozzák több-kevesebb sikerrel. Az elsők teljesen érdektelenek, megszoktuk és megszenvetjük őket. Budapest utcáinak szörnyűség után nem is kívánunk rájuk egy szót is vesztegetni. Szellemi lustaság és manuális szorgalom jellemzi ezt a meghalni nem bíró irányt. A modernkedők azonban kíváncsivá tesznek: mi lehet e homlokzatok mögött? S meglepődve látjuk, hogy az ultramodern külső az ismert budapesti alaprajzi sablont rejtegeti. A kérdés, miért lenne ez jobb mint a másik? Mindkettő külsőség. Már pedig az építéset nem külszín, hanem egy belsőnek *expressziója* — ha nem is előírás szerinti „expresszionista” formanyelven. Kiellenlül: ha kaszárnya, legyen kaszárnya! Mert egy kaszárnya architektúrája is lehet kifűnő. Csak bátorság és az őszinteség akarása kell hozzá. Ezzel igen artizsitikus házak építhetők! Csak tessék a legújabb holland, skandináv architektúrával, avagy az amerikaival foglalkozni! Ott megtalálni mindezeket a készségeket s a művészi eredményt is. S hogy ez útnak vannak nálunk is ismerői, azt a „Buda” jelűjő feltűnően artizsitikus pályamű bizonyítja, amelynek szerzője, ha nem tévedünk, már a Kínizsi-utcai pályázaton is feltűnt. S hogy ez a klasszikus egyszerűség nem csak a papíron hat, azt misem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy a száz év előtti Pest „kaszárnya stílusú” házai fővárosunk legjobb — legartizsitikusabb házai. Sőt, hogy ezzel az akaratos, tudatos egyszerűséggel abszolút modern hatásokat lehet elérni, az kifizűnik a Török-utcai pályázat első díjat nyert tervéből is, melynek koszorúzott szerzője *Hübner Tibor*.

Nagyon tanulságos az általunk követelt egyszerűségnek következményeit megvizsgálni. *Ha a szerkezet átgondolt és igazán gazdaságos; a homlokzatképzés egyszerű és nem költséges — akkor a megszabott pénzügyi keretek között fedezet marad nemcsak a ház szolid és tartós kivitelére, hanem akkor mód nyílik a művészre is, nevezetesen bizonyos színészésszerű hatásokra, némi nemes anyagra, de mindenesetre nemes vakolatra, sőt ezenfelül igazi művész kezéből eredő díszítő elemek alkalmazására:* itt-ott egy-egy művészi szoborműre, talán egy-egy falfestményre is. S úgy véljük, ez lényegesen értékesebb, nemesebb és szebb — mintha pl. a homlokzatot teleragasztjuk ezer és ezer gipszből gyárilag öntött — árjegyzék szerint rendelhető — s 30—40 év alatt elpusztuló elemekkel, amelyekből árad az unalom s minden jobb érzésű emberből csak undort váltanak ki. Ha ezeket a „díszítő elemeket”, mint újabban

divatba jött, műköből készíjük, ez a „diszítés” mérhetetlen költséget emészt fel s az eredmény körülbelül ugyanaz. Mindehhez járul az, hogy az ilyen „diszítés” költsége a minden művészi hozzáértés és felfogás nélkül dolgozó kereskedelmi szobrászok kezébe folyik. Ha ellenben az *építés* az egyszerűség mellett a fenti módon igazi művészhöz fordul, a *magyar művészet valamelyik érdemes, élet-halálharcot küzdő munkását, művészétársát juttathatja munkához!* Eszmélünk végre magunkra és művésztársainkra s válogassuk meg munkatársainkat!

Tovább megyünk, már csak azért is, mert nem akarjuk, hogy bárki félreértesen. A pesti házak megszkótt gyermekek teleregasztása gipsz- vagy műkö-„diszkekkel” a tervezőre is igen sok — és teljesen kárbavesztett munkát rón, amelyért senki sem hálás neki. Viszont éppúgy megszkótt dolog a ház belső kiképzésének teljes elhanyagolása. Egy példa: *milyen kevés jó lépcső- vagy folyosórácsot találni pesti házakban, pedig hány becsülletes, jókézü, főrekvő lakatosunk van, aki csak egy-egy jó tervre vár s iparos munkája legjavát produkálna adandó alkalommal.* Az eredmény pedig a ház legtöbbször használt részének előkelő megjelenése lenne. Ezt az igazán művészi lehetőséget elhanyagoljuk, csak a homlokzat legyen „diszesen és gazdagon” kiképzett, csak kifelé hasson úgy a ház, mint egy olasz palazzo (?). O, sancta simplicitas! Hasonlókat lehetne elmondani az asztalosmunkáról. Hányan vannak, akik véres verejtékes munkát fektetnek egy ház száz és száz különböző típusú és komplikáltnál komplikáltabb „diszes” asztalosmunkájának kinal szorgalommal megrajzolt munkatervébe, ahelyett, hogy némi gondolkodással a lehetőség szerint a legkisebb számú típusra redukálnák azokat. Mi lenne ennek az eredménye? Az egyes darabok nemcsak szakszerűbb kivitelben készülének, nemcsak átgondoltabb rajzok lennének, hanem az épület hatásában is nyugodtabb és előkelőbb, ha a szőféle formájú és arányú ablak a homlokzaton nem járna vitustáncot, ellenkezőleg öntudatlanul és észrevétlenül nevelné az utcán járókelők, a lakásokban élők formás és arányérzését.

De persze, lehetséges-e mindez pályázatok keretében? A pályázat, ha olyasmire írják ki mint egy bérház, a baccaratnál is házardább szerencsejáték! Csak természetes, hogy úgyzólván minden tervező a legszebb, legújabb, legkényesebb akármilyen kiállításra, vagy pedig azokat, amelyekről fölitélezi, hogy a jury valamelyik tagjának különösen kedves lesz. Tapasztalatból beszélünk! Magunkon tapasztaltuk, hogy a pályázaton nem mrtünk a magunk hangján szólni — mert hiszen a pályadíjat akarjuk megnyerni. S ezért megalkusunk művészi meggyőződésünkkel s utánozzuk azt, ami éppen közelelt, divatos és megszkótt — mert hiszen

a lényegében egyenes és őszinte, de csak bizonyos mértékig is egyéni terv értékének megértéséhez több idő és figyelem kell, mint amennyivel egy monstre-pályázatot eldöntő jury rendelkezik.

S ezért nagyon *örvendetes*, hogy e pályázat eredménye egy *korszert, tisztia és őszinte terv díjazása volt*, — az óriási tömeg dacára. Örvendetes, hogy a jury tagjai, akik végeredményben nagybárra a háború előtti időkben alkották munkásságuk javát, egy megfélemlítésben ennyire korszert terv mellett foglaltak állást s mellőzték az ú. n. Mária Terézia stílusba (l. Bethlen-udvar!) öltöztetett kaszányákat, dacára, hogy ez az irány ma nagyon is divatos és sikert ígérő. Örüllünk, hogy e terv kedvéért mellőztették a mesteremberek, akik Berniniszert kolonádokat sorakoztatnak fel s azokat Borromini kupoláival tetőzték, megtiszteljük a mesterembereket, megbecsüljük őket a kivitelben, de ne akarjanak tervezni. A legközelebbi bérház-pályázatoktól, — amennyiben még mindig szükség lesz erre a lehetetlen módosatra — azt reméljük, hogy jó és jobb alaprajzokat fogunk látni, amelyek a végeredményben elvileg lehetetlen bérházba a lakáhyosság némi emlékt vizsik s valóban artisztikus formába sikerült önteni a megoldást. S talán ezért nem volt felesleges egy bizonyos mértékig kívül álló, de a problémán nagyon is érdekelt szemlélő e néhány gondolatát feljegyezni, a dolog lényegére rávilágítani.

Dr. Bierbauer Virgil.

A RÓMAI FÜRDŐ ÁLTALÁNOS SZABÁLYOZÁSÁNAK TERVPÁLYÁZATA.

A magyar építőművészet egyik különös átká a városépítészeti szempontok fontosságának föl nem ismerése. Akárhány jelentős építészeti alkotást sorolhatnánk fel, amelyek egyike sem képes érvényre jutni, mert nem illik környezetébe, mert környezetbe agyon-sújtja. A legutolsó év pályázatait ezt a helyzetet a jellegzetes példák egész sorával illusztrálták. A Népjóléti minisztérium budapesti bérház pályázatai közül különösen a Kincstári utcai művészileg teljesen lehetetlen helyzet-képet adott a tervező kezébe. A kaposvári polgári iskolára kiírt pályázat előtt egy a rajztáblán talán jól ható, szinte ornamentális szabályozási tervet készítettek, felépítés esetén azonban az alrendelték épületek agyonnyomással lenyegetik a jelentősebbet. Száz hasonló példát sorakoztathatnánk fel, ahol az építőművész kezét megkötötték, mielőtt a városrendezési kérdést megoldották volna. Ezért különös örömmel kellett fogadni a Budapesti Fűrdőváros Egylet agilis vezetőségének pályázati kiírását a dunaparti Római fűrdő-telep egészének rendezési tervére.

Ez a Római fűrdő romantikus elhanyagoltságában, száz év előtti primitívitásában Budapest északi határának egyik legbájosabb pontja. A százados platánok alatt napfoltokat

lángoltató smaragd színű tó példátlan vízbőségével ma Csipkerózsika álmát alussza, dacára hogy a hely szépségét már három évtized előtt felismerték, amikor is ott kertváros alakult avenue-szerű utakkal, igénytelen villákkal. Sajnos, ez a település rövidesen megakadt a saját semmi sém történet e helyen, illetve az eszteregomi vasút és a telep közötti réteket minden rendszer nélkül felépített kalibákkal népesítette be a háború után való évek anarchiája — szinte elejét vágva egy egységes beépítésnek, mert hiszen az építési engedélynek dívatba jött ideiglenes és feltételes kiadása „a visszavonásig” csak hivatalos illúzió.

Az idei tavaszon a Római fürdő ősz tulajdonosa Ringer Lajos dr. — aki már 15 év előtt modern fürdőszállodát akart itt építeni, — a Budapest Fürdőváros Egylet közbenjöttével pályadíjakat tűzött ki e terület egységes szabályozási tervének elkészítésére. Sajnos mindössze három terv érkezett be: Zsigmond István, Francsek Imre, Szinte László és Becske Béla, valamint Csóka Géza építészektől. Bátran elmondhatni, hogy mindegyik tervben van valami vonzó és megkapó — de a probléma teljes megoldását egyik sem tartalmazza. A kiírási program lényege a következő volt: 1. a Római fürdő kiképzése előkelő modern fürdőtelepként; 2. a Dunaparti megoldása és 3. az egész terület parcellázási és útvezetési tervének kidolgozása. E három feladat közül az első szerint a régi fürdő varázsát kellene a mai viszonyoknak megfelelővé tenni, a második szerint a legutóbbi években kialakult vízfőletet kellett elhelyezni és keretekbe fogni, míg az utolsó szempont az egész kérdés egyszerre való megoldásának pénzügyi lehetőségét lenne hivatva biztosítani.

Zsigmond Istvánnak első díjjal jutalmazott terve az egész telep gerincének, az úthálózatnak megtervezésével tűnik ki. Kitérően kapcsolódik az úgynevezett római útb, melynek különlegessége a vele párhuzamosan csörgedező római palak. Kitérően használja fel a Ringer-féle nagy platán-fasor dominánsát. Úgyes a forrás-tónak kialakítása is. Épp ez az elem Francsek Imre és társai tervén kevésbé jut érvényre: a poétikus fürdőből e terven park-dekoráció lesz, az új fürdő pedig sablonos uszoda. Viszont megkapó e terven a pompás nagy szálloda elhelyezése a római út lezárásaként egy monumentális épülettel. Épp itt van a Zsigmond-féle terv nagy hiánya: a szállodák szinte szeretszórán fekszenek s a fürdőt képezi a befejező motívumot. Francsek és társai tervének általános ütendézése első pillantásra megnyerő, de alaposabb megfontolás után akadémikusnak tűnik: a valóságban nem fog hatni a körutak rendszere. A Zsigmond-féle megoldás látszólagos rendszerelensége gyakorlatibb.

A Dunaparti megoldása egyik terven sem teljesen kielégítő: itt a legfontosabb feladat egy széles plaget teremteni s a mögé tenni a

parti épületek sorát. A megvétellel jutalmazott Tejfalusi Csóka Géza-féle terv fantasztilikusan szép kibővítendőmedencét javasol, melyeket azonban gyakorlatilag aligha lehetne a folyóparton használni, az év legnagyobb részén iszapos terület lenne. A tervező kivételtesen eszmét javasol! A második díjas terv e részre teljesen elhibázott, mert a partot teljesen be akarja építeni, úgy hogy a vízhez csak néhány út végében lehet érni, a strandfürdőknek alig van plagea. Viszont Zsigmond tervén egy igen széles övezet csak a víz életet szolgálja, amelyre csak egész könnyű épületeket helyez el. Persze a plagenak, a beépítetlen területeknek még szélesebbnek kellett volna maradnia, hisz a homokos part e hely legfőbb értéke.

Összefoglalólag: a pályatervek mindegyike tartalmaz értékes eszméket, de egyikük szerint nem mernők a kivételt megkezdni. Meg kell állapítani, hogy a pályázok nem foglalkoztak eléggé behatóan a helyszíni viszonyokkal, mint a plage fontosságával — amely jelenlegi primitívtársaiban is szembeeszköz, nem igyekeztek kiaknázni olyan lehetőségeket, mint amilyenek a terepben rejlének; például az eszteregomi vasútvonal mentén az Aranyosárok és a Római patak között fekvő mlyedéssel, melynek megmagyobbításra révén közel 500 méter hosszú, 30 méter széles, a part felől folyóvízzel táplált, tehát el nem iszaposodó medencét nyertek volna, ahol a csolnakházak ideális elhelyezése lett volna lehetséges — elválasztva a parton fürdőzőktől, ezenfelül pedig a mlylítésből annyi feltöltési anyag lett volna nyerhető, amennyi a parti részen csak elkel. (Enélkül egyik terv kivételét sem tudjuk elképzelni.) Azonkívül e megoldás az egész területet határozott dominánsokba foglalta volna: délen ez a medence, északon a Ringer-féle fasor.

A természeti adottságoknak ez a fel nem ismerése, sőt részben azok ellenére való tervezés a legfőbb hibája nemcsak ennek a pályázatnak, hanem úgyis az előzőknél is, hanem ellenkezésképp: a természettel ellentétben építünk: a hidakat nekivezetjük pl. a heggyeknek, stb. Ezért lenne fontos pályázatainkat városépítészeti szempontból figyelemmel kísérni, talán sikertelen a kritika révén építészainkat s az építőket figyelemztetni, hogy nem elég szép és jó épületeket tervezni és felépíteni, lényeges azoknak jó elhelyezését is biztosítani.

Dr. B. V.

HÓDMEZŐVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETÁRSASÁGA. A Budapesten élő hódmezővásárhelyi művészek hásvét táján együttes kiállítását rendezte Hódmezővásárhely város-házában s e kiállítás sikerén felbuzdulva megalakították a *Hódmezővásárhelyi Művészek Társaságát*, amelynek célja előmozdítani

tani azt a törekvést, hogy a Budapestre centralizált művészet decentralizáltsággá, így szempontból alkalmas központnak tekintik Vásárhelyt, a Társaság működési körébe ezenkívül bevonatnék néhány környékbeli város, Szeged, Makó, Szentest, Orosháza is.

„Hogy ezeket a terveinket keresztülvihessük — így szól prospektusuk — megalakítottuk a mi kis társaságunkat, amelyet idővel érdemes és hivatott emberekkel gyarapítani óhajunk. Évenként két-két városban a felsoroltak közül kiállítást fogunk rendezni. A kiállítások alatt és azon kívül is állandó összeköttetéssel óhajunk teremteni a művészeti-pártói közönséggel. Ismeretterjesztő előadásokkal a művészet iránti érdeklődést állandóan felszínre akarjuk tartani. Amennyiben körülményeink megengedik, magunk is és tanítványainkkal is dolgozni akarunk azokon a helyeken, amelyek művészetünk továbbfejlesztésére gazdag motívumokat nyújtanak.”

A Társaságnak szép eszméi megvalósításában segítségére lesz a *Vásárhelyi Művészek Barátainak Egyesülete*, melynek megalakítása körül most fáradozik dr. Soós István polgármester, aki eddig is lelkes előmozdítója volt a Társaság ügyének. A baráti egyesülés széles programot tűzött maga elé: a művészetek erkölcsi és anyagi támogatását, időszakos kiállítások rendezését, a nép- és iparművészet támogatását, a helyi néprajzi múzeum végleges rendezését, egy vásárhelyi szépművészeti gyűjtemény megalapítását, művésztelep létesítését, művésznövendékek szünidei nyári munkájára való lehetőség megteremtését.

A kettős terv oly szép, hogy most már csak az a kérdés merülhet fel, vajon megvalósítható-e. A megvalósíthatóság erkölcsi és anyagi erők összeműködése szükséges. Mind a kettő megvan úgy a Társaság tagjaiban, mint Hódmezővásárhely városában. Mert az alapítók által hűsvétkor rendezett kiállítás valóban jeles színvonalú volt s az alapítók neve — *Rudnay Gyula, Tornyai János, Endre Béla, vitész Darvasné István, Barkász Lajos, Kallós Ede, Pásztor János* festők és szobrászok — biztosítékul szolgál, hogy ezentúl is valóban művész munkák kerülnek a vásárhelyi közönség elé. Ez a közönség pedig éppen a hűsvéti kiállításban mutatta meg, mennyire érdekli a művészetek iránt. Erről tanusodik az itt következő statisztika: a kiállítás 5000 látogató tekintette meg; belépőjegyekből befolyt 15 millió korona, katalógusokból 8 millió, Hódmezővásárhely város vásárlott 125 millió K műtárgyakat, magánosok vásárlása 145 millió K, az egész bevétel tehát 290 millió K.

Ez az eredmény becsületére válik a város közönségének s arra mutat, hogy a Vásárhelyről azóta Budapestre szakadt művészek nem végeztek hiábavaló munkát, amidőn éveken át e derék alföldi városban dolgoztak.

A propagáló-munkában derekasan kivette a maga részét a vásárhelyi sajtó s a művészek lelkes segítői: *Szathmáry Tihamér* köispan, dr. Soós István polgármester, *Fejérváry József, Graváty Ferenc* urak.

GYŐRI KÉPZŐMŰVÉSZETI ÉS IPARMŰVÉSZETI TÁRSULAT. A legnehezebb időkben, amidőn egész kultúránk gazdasági alapjai megrogynak, győri embereknek egy lelkes csoportja megalakította a címbe írt Társulatot, hogy tőle telhetően segítségére siessen a magyar művészetnek. Ez 1919 szeptember 28-án történt. Az új Társulat azóta megerősödött, nemes céljai érdekében megfeszített erővel dolgozott s dolgozik ma is. Hogy mit végzett, azt rövid foglalathoz az alábbiakban adjuk.

Már az első közgyűlés is szép eredményről számolhatott be. Volt ekkor 485 rendes, 9 pártoló és 2 alapító tagja, maga a Társulat pedig három ágazatban végezte kultúrunkáját. Mindenekelőtt tanfolyamokat nyitott. Figurális rajzot, festést, iparművészeti rajzot és tervezést s mintázást tanult ezeken 33 növendék. A tanítást *Heritz Oszkár* vezetésével *Pandúr József, Valkér Ágnes, Nagy Dániel* és *Albert Andor* vezette. Másik tevékenységi köre a Társulatnak kiállítások rendezése. Az első kiállítás 1919 december 20-án nyílt meg, ezen résztvevő 50 budapesti művész 308 művel, 11 győri művész 121 művel. Ebből az anyagból elkelt 20 festett, 2 mintázott mű, összesen 25.000 K áron. A kiállítás tetszett a közönségnek, mintegy 2200-an nézték meg. A fiatal Társulat már ez évben megfelelt harmadik feladatának is: a művészet ismertetésére, népszerűsítésére előadást rendezett, amelyen *Heritz Oszkár* ismertette a festészeti technikákat.

Az 1920—21. évkörben meggyarapodott a tagok száma (628 rendes, 9 pártoló, 2 alapító tag), a tanfolyamokon 17 növendék vett részt. A Társulat pünkösdkor iparművészeti, karácsony táján képzőművészeti kiállítást rendezett s folytatta a felolvasások rendezését. Még nagyobb megerősödést mutat az 1921—22-i évkör. A rendes tagok száma 1011-re emelkedett, ezekhez 2 alapító tag járult. Három felolvasáson kívül karácsonytáji kiállítás is rendezett a vezetőség, amelyen 24 művész volt képviselve 230 képpel, 20 szobrászati és iparművészeti tárggyal. 3500 látogatója volt ennek a tárlatnak, amelynek anyagi eredménye: belépeli díjakból 18.510, eladásokból 140.000 K. Az évkör tanfolyamán 46 növendék vett részt, tanítottak: *Heritz Oszkár, Békassy Leó, Szabó Alajos, Albert Andor, dr. Kató Sándorné*.

Még szebb eredmény kísérte a Társulat 1922—23. évi munkálkodását. Ebben az évkörben 1050 rendes, 12 pártoló, 3 alapító tagja volt, négy tanfolyamán *Heritz Oszkár, Albert Andor, Békassy Leó, dr. Kató Sándorné*

44 növendéket oktatott. A karácsonyi kiállítás mintegy 5000-en nézték meg. Felolvasások is voltak.

A nehéz idők egyre súlyosbodó hatásaként valamicskét megcsappant az 1924–25. évkör tagjainak száma: volt 820 rendes, 14 pártoló, 2 alapító tagja. A kiállítást mintegy 2000-n nézték meg. Így látszik e számoknál stabilizálódott az érdeklődés, mert az 1925–26. évkör 819 rendes, 13 pártoló, 4 alapító tagot mutat fel, a kiállítás látogatóinak száma is ugyanaz maradt. Ezen a kiállításon 200 műtárgy volt látható, ezekből 60 kelt el. Belépőjegyek révén 4 millió K gyűlt be. Ebben az évben is voltak felolvasások.

Ez a száraz statisztika eléggé megvilágítja a Társulat eredményes munkáját. Nem ad s nem is adhat fogalmat azoknak önzetlen fáradozásáról, akik a Társulat sokágú munkájában közreműködnek. Igazi kultúrmissziót végeztek eddig, remélhetőleg kedvvel és kitartással folytatják fontos munkájukat a jövőben is.

A KÉPZŐMŰVÉSZETI FŐISKOLA EZ ÉVI NYÁRI TANFOLYAMAI. A főiskolai oktatást a nyári hónapok alatt folytatólagosan kiegészítő nyári tanfolyamoknak felállítására az ifjúság képzése szempontjából elsőrendű fontosságú, mert a szabad természetben való munkát teszi lehetővé.

E tény a magyarázata annak, hogy a Főiskola arra törekszik, hogy növendékei a nyári hónapokban az úgynevezett művésztelepeken tanulási alkalomhoz jussanak.

A telepeknek a képzés szempontjából való jó hatását igazolja az élet is, mert a telepek száma évről-évre szaporodik, úgy hogy ma már 12 ilyen telep van.

A Főiskola maga Budapesten tart fenn nyári tanfolyamot az „Epreskert”-ben, ahol a szabadban való munkára jó alkalom nyílik.

Ezenkívül a Főiskolához tartozik két állami telep: Miskolcon és Kecskeméten *Benkhardt* Ágost, illetve az utóbbin *Révész Imre* főisk. tanár úr vezetése alatt 30–30 főisk. hallgató vesz részt évente. A miskolci telep nyári tanfolyamát a város polgármestere, *dr. Hodobay Sándor* úr támogatja hathatósan, mert közbenjárására ca. 30 növendék részeseül ingyenes ellátásban.

Kecskeméten a város az őszre tataroztatja a telepet, hogy azután az államnak 20 éves használatra átadja. A Főiskola szervezetébe nem tartozik, de főiskolai tanárok vezetése alatt áll: 1. a váci (*Csók István* úr), 2. a makói (*Rudnay Gyula* úr), 3. a szegedi (*Rudnay Gyula* úr), 4. a hódmezővásárhelyi (*Rudnay Gyula* úr), 5. a jászpáti (*Bosznay István* úr), 6. a mohácsi (*Glatz Oszkár* úr), 7. a szombathelyi (*Glatz Oszkár* úr), 8. a békési (*Glatz Oszkár* úr) művésztelep és szervezés alatt áll a szentendrei (*Glatz Oszkár* úr) telep.

A váci telepet *Krakker Kálmán* polgármester, *Hübsch Kálmán* miniszteri tanácsos és *Szentgyörgyi Gusztáv* lapszerkesztő urak támogatása keltette életre. Részt vesz 17 növendék. A makói telep 10 növendéssel *Nikelszky Jenő* dr. polgármester és *Esperst János* dr. ügyvéd urakn közösen létét.

A szegedi telep 15 növendéssel *Somogyi Szilveszter* polgármester úr fáradozásának eredménye.

A hódmezővásárhelyi telep 8 növendéssel *Soos István* dr. polgármester és *Szatmáry Tihamér* v. főispán urak támogatásával létesült.

Jászpáti telep ca. 10 hallgatóval *Pethes László* nemzetgyűlési képviselő, *Vágó Pál* festőművész és *Markovics Pál* dr. eszperplébános, *Horváth József* dr. főszolgabíró, *Seemann Béla* főjegyző urak fáradozásának eredménye.

A mohácsi telep 6 növendéssel *Margittay Lajos* dr. polgármester, *Horváth Kázmér* urak munkájával létesült és *Albrecht királyi herceg* úr Ő Fensége anyagilag járult hozzá.

A szombathelyi telep létesülése 15 növendéssel *Kikos István* polgármester úrnak köszönhető.

A békési telep a polgármester és az ottani rajztanár agilitásának eredménye. Részt vesz 5 főiskolai hallgató.

A szentendrei telep szervezés alatt áll.

MAGYAR GRAFIKUS SIKERE ANGILIÁBAN. A fiatal magyar grafikusok egyike, *Varga Nándor* Lajos a Szinyei-társaság londoni bemutatkozásán, mint vendég vett részt. Rézkarcai nagy tetszésben részesültek. Most a *Sphere* nagy illusztrált hetilap közli két lapját és igen elismerőleg nyilatkozik grafikai művészetéről.

AZ ORSZÁGOS KATOLIKUS SZÖVETSÉG ÁLTAL RENDEZENDŐ EGYHÁZMŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁS DÍJAI

1. *Csernoch díjpályázat.* Az egyházművészeti kiállítás rendezéséhez ezzel a címmel olyan pályadíjat önjárt rendszeresíteni, amely a megismertető kiállítások alkalmával más-más művészeti ágban konkrétan kitűzött feladatokat kapcsán, önálló felfogás és mégis a katolikus Egyház nagy hagyományaihoz ragaszkodó, abszolút becsű művész munkák alkotására ösztönözi a buzditani a művészeinket. Az idén, az első alkalommal a Szent Ferenc Rend belvárosi templomának a főbejáratától jobb oldali első mellékoltár képerre hirdeti nyilvános pályázatot. Az olajfestésű képnek tárgya Szent Ferenc, vagy Szent Ferenc életéből vett valamelyik jelenet legyen. A beküldés határideje 1926. szeptember 10-25., a pályamunkát a Nemzeti



Szaloniigazgatósága veszi át. A pályázatra csak kisebb, de legalább $\frac{1}{3}$ -ad méretű és az eredeti formához igazodó alapszínvázlatot kíván a bizottság, de azért ennek a vázlatnak is teljes tökélyre kell adnia a művész szándékairól és a kép várható művészi kvalitásairól. Az Ötárkép mérete: látható felület $106,5 \times 241$ cm, $1\frac{1}{2}$ cm falzméret hozzáadandó. Az abszolút becsű munkák közül ötöt díjaz a bizottság, és pedig négyet egyenként 5–5 millió koronával jutalmaz, a legjobb mű szerzőjét pedig megbízza a munka végleges kivételével, amelynek ellenértékét a mű átadása, illetve átvétele után 40 millió koronát folyósít a kitüntetett művésznek. A végleges formában megfestett kép, amelyet a megbízott művész a jury döntésétől számított három hónap alatt tartozik elkészíteni, ugyiszintén a jutalmazott vázlatok az Országos Katolikus Szövetség tulajdonába mennek át. A pályadíjat a kiállítás végrehajtó bizottságából alakított jury ítéli oda, mely egyézersmind az átvétel dolgában is végérvényesen határoz.

Mind ebben, mind az alábbi díjakban és jutalmakban csak magyar honos művészek részesedhetnek.

2. *Pályázat plakátja.* Az egyházművészeti kiállítás rendezősége ezenal pályázatot hirdet olyan sokszorosításra alkalmas és a szokásos 63×95 cm méretű legfeljebb háromszínű plakát tervére, amely alkalmas arra, hogy a nagyközönség figyelmét kellőképp felhívja a kiállításra. A benyújtás határideje 1926. szeptember 1–5. Tárgyát a művész szabadon választhatja meg, de kívánatosnak mutatkoznak, ha a tervező művész felhasználja a magyar egyházi emlékekben, különösen építészeti alkotásokon található és eddig kevésbé felhasznált jellegzetes történelmi motívumokat. A pályatervet a Nemzeti Szalon igazgatóságánál nyújtandók be. A díjakat és pedig egy 5 millió első díjat, egy 3 millió második díjat és egy 2 millió harmadik díjat a kiállítás bíráló bizottsága fogja odaítélni. Mindhárom jutalmazott munkát a Katolikus Szövetség tulajdonába megy át.

3. Áthatva attól a gondolattól, hogy nagy mértékben biztosítja az egyházművészeti kiállítás sikerét, ha a rendezőbizottság a beérkezett műveket osztályozva, megkoszorúzza a legjobb munkákat, négy díjat létesít a következő feltételekkel:

a) A kiállításon szereplő festőművészeti munkák jutalmazására, A pályázaton részt vesz valamennyi kiállított munka, de a díj csak élő művésznek adható ki. Az első díj 8 millió korona, a második díj 5 millió korona és külön tanuló-ifjúsági díj 3 millió korona. A díj csak elismerését jelenti a kiállítás rendező bizottságának, a mű a szerző tulajdona marad. A díj csak abszolút becsű művészi munkának adható ki és előnyben részesülnek azok a munkák, amelyek először szerepelnek

ezen a kiállításon. A díjakat a kiállítás juryje ítéli oda.

A díj kiegészítő része arany, illetve ezüst emlékdíploma, amely Nagy Sándor festőművész művészi terve után készült.

b) Ugyanilyen összegű három díj a kiállításra beküldött szobrászati munkák jutalmazására. *Feltételei azonosak az a) ponttal.*

c) Ugyanilyen összegű három díj a kiállításra beküldött építőművészeti munkák jutalmazására. *Feltételei azonosak az a) ponttal.*

d) Ugyanilyen összegű három díj a kiállításra beküldött iparművészeti munkák jutalmazására. *Feltételei azonosak az a) ponttal.*

4. Emléknap.

A kiállítás minden résztvevője művészi értékű emléklapot kap.

A kiállítás alkalmából díszes, emlékalbumszerű katalógus fog készülni, melynek elkészítése az illusztratív anyagra való tekintettel hosszabb időt vesz igénybe, miért is a kiállítás rendezőbizottsága kéri, hogy a kiállításon résztvevni óhajtok műveiket legkésőbb szeptember 10-ig beküldjék vagy legalább is közülük beküldési szándékukat a rendezőbizottsággal, megjelölve egyúttal a helyet, ahol a készülő munka megtekinthető.

KIÁLLÍTÁSOK

Június 22-én nyílt meg Párisban *Medgyes László* színházművészeti iskolájának nagysikerű kiállítása;

Július 16-án Drezdában *Erich E. Baumbach* (E. Richter) szalonjában *Farkasházy Miklós* kiállítása;

Július 25-én nyílt meg a városához szentmében a Szentendrei Művésztelep első kiállítása, amelyen a Képzőművészeti Főiskola rektorán, *Glatz Oszkár*on és egyik tanárán, *Réti István*on kívül *Bánovszky Miklós*, *Bánáti Sverák József*, *Förstner Dénes*, *Goebel Jenő*, *Heintz Henrik*, *Jeges Ernő*, *Miklós József*, *Onódi Béla*, *Pándy Lajos* és *Rozgonyi László* festőművészek vettek részt.

ZÁDOR ISTVÁN „Budapest” című litografiai mappáját, mely 11 lapban Budapest szépségeit mutatja be, a 12 pengős bolti ár helyett a Szinyei Társaság Baráti Kör tagjainak 10 pengőért (125.000 K) adja. Megrendelhető a szerzőnél, Nagymező-u. 8.

Felölös szerkesztő: Dr. Majorszky Pál.

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla.

Kiadó: Ormos György.

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

Magyar Művészet. 1926. 6. szám.