



A HARMINC ÉVES NAGYBÁNYA

II. KÖZLEMÉNY

VI.

Miért éppen hogy Nagybánya lett a nagybányai festők állandó tanyája? Kérdezük sokan a kérdés megokolt. Szó sincs róla: Nagybánya szép, festői motívumokban olyan gazdag, hogy ritkítja párját. Egyik oldalán a lapály, amerre az Alföld akadálytalan látóhatára nyílik, másik felén óriási félkörben hullámos, fűrtös, szép hegyek. Méhükben évezredes aranybányák, hajdan magyar királynéasszonyok szokásos nászejándéka gavalléros királyuruktól. Ezért a városnak ősi neve: Asszonypataka. Rézfedélű tornyal, ódon házai fölött könnyű felhőként úszik a történelem hangulata, az egészet miként ha valamely Jósika-regényből vágták volna ki. A várost északról és keletről őrzik a hegyek. Elől a kisebbek. Lejtőiken szelíd gyümölcsös kúszik a meredek szőlőtáblákig; homlokukat öreg fák, a biblikus, komoly gesztenyések szegik. Mögöttük sorakoznak magasabb hullámok-

ban a bükkös-tölgyes bércek s egészen fönt, valamennyinek a feje fölött kéklően a Peketehegy, a Rozsály és a Guttin óriási sziklapúpos háta. Közöttük zúgva szökellő, elmélyedve kanyargó pisztrángos patakok mentén lassan hágznak fölfelé hűvös, hallgatag, ünnepélyes völgyek, néhol kiszélesedve, kis falut ölelve.

Petőfi írja: oly szép ez a vidék, mintha az ő képzelete alkotása volna. S valóban a nagybányai természetnek gazdagságából telik: a nagyvonalú monumentalitástól a bensőséges kis motívumok mesehangulatáig mindenki számára ajándék, kinek lelke mit óhajt. De hát pártos érzés vaksága sem tagadhatná: régi országunknak nem lett volna szép vidéke, tündérkertje más is. Műveltségben, művészi emlékekben gazdagabb városa is volt Nagybányánál Magyarországnak elég. Mely szerencsés véletlen kapcsolta hát nevéhez a művészetet — úgy látszik — elváihatlanul? Eleinte igazán



FERENCZY KÁROLY: ÁBRAHÁM ÁLDOZÁSA. Olajfestmény. 1901
Szépművészeti Múzeum

csak a véletlen. Az első két-három év még kétséges volt, a kísérlet kísérlet marad-e vagy pedig állandósul? Későbbben az események gravitációs tehetetlenségükönél fogva gördültek tovább az úton, amelyen elindultak.

Hogy 1896-ban festők mentek Nagybányára: kőszia ötlet vált valóra, Hollósy nagybányai barátinak, pár év előtti tanítványainak véletlen ötlete. Természetes, közvetítői az ötletnek szintén ők valának Münchenben és Nagybányán. Mindenesetre csodálandó a kis vidéki magyar város műveltségösztöne, amely minden előzetes reklámpélda nélkül vendégszerető szállást adott az első nyár argonautáinak.

E vendégszerető buzgólkodásnak meszezható lett az eredménye: Hollósy újra eljött a következő s azután még öt éven át minden nyáron s jött vele az iskolája, lelkes magyarokon kívül mindenféle nemzet-

beli sok-sok idegen, München művészdíákjai. Évről-évre többen. Pár esztendő múlva már hetven tanítvány hallgatja Hollósy tantársát a ligeti fák alatt.

Azonban bármily értékes tényezőjévé lett is a magyar művészeti fejlődésnek ez a — más vezetők alatt — máig fennálló festőiskola, Nagybánya szellemi sorsát és jelentőségét az ott állandóan letelepült, avagy visszatérő művészek döntötték el. Mindjárt első nyáron családostul végleg odaköltözött Münchenből Ferenczy, majd később Grünwald is. Thorma és Réti már előbb ott laktak, odaválók voltak. Második évben csatlakozott hozzájuk Csók, Fargó József, Horthy Béla — s a Hollósy iskolájából akkor és onnan álltak műveikkel először a nyilvánosság elé Glatz Oszkár, Nyilassy és Kubinyi Sándor, ma mind ismert nevek.

Ezek a művészek éveken át visszatértek Nagybányára s benső baráti életet élve egymás között, minden tavasztól őszig festettek ott. Ők voltak amaz első nagybányai csoport tagjai, amelynek 1897-től 1900-ig évenként rendezett külön kiállításain ismeré meg Budapest először Nagybánya nevét. És ha ilyen külön, csoportos kiállítást azután nem is rendeztek többé, — még sokáig együtt maradtak s párhuzamosan munkáltak tovább egyéniségüket, fejlesztették művészetüket és Nagybányának mint magyar művészeti fogalomnak kialakításában ez a későbbi munkásságuk nem kevésbé fontos, mint az első évek együttes kiállításai.

A csoport személyi összetétele — s ez jellemző más, későbbi művésztelepeink alakulásával szemben — tartós, hosszú időn át kevésbé változó, majdnem azt mondhatnók, végleges volt. S ha az első alakulás részben a véletlen összetételalkozásoknak köszönhető, az együttmaradás, logikus következményként, természetes okokból történt, — éppen mint ahogy ez a tartós egymás közelében való munkásság, a csoport művészeinek igen különböző egyénisége mellett is, művelken bizonyos egyező ismertetőjegyeket, külön csoportjellegzet mutat. Ezért nem lehetett a „nagybányaiak”-hoz akárkinek csatlakoznia, bárha talán hosszabb ideig is festett légyen Nagybányán. Nagyon sokaknál később az ottmunkálkodás csak fizikai volt és nem lélekbeli.

VII.

A művészcsoport benső együttmaradását és művészeti jellemének közös vonásait három főokra vezethetjük vissza. Az első okot megtárgyaltuk már előbb: ez volt a közös indulási állomás, a közös művészeti nevelés. Egyazon eszme hajtalan egyszerűre indultak el s együtt értek annak delelőjéhez. A második faktor: a rokon szellemi és etikai műveltség, amely az emberi és művészi együttélést lehetővé tette, megszilárdította és művészetükben szintén sok közös belső jellemvonást formált. A harmadik, festészetileg talán a legfontosabb alakító tényezője a nagybányai művészetnek a nagybányai természet volt.

Szellemi és etikai műveltségük rokon-sága emberi származásuk társadalmi el-

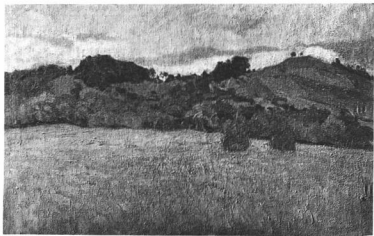
helyeztségében gyökerezett. A nagybányaiak közt nem volt paraszti eredet, sem pedig lenyegyész lelku nagyvárosi proletár. Ügyszólván valamennyien egyazon társadalmi rétegből kerültek ki: a magyar vidéki, úri középosztályból. Gyermekekori emlékei mindnyájuknak kellemes vidéki otthonba szálltak vissza, vidám, világos otthonokba, többé-kevésbé egyszerű, bernapolitúros, régi bútorok közé, ahova besúrt a nap s ahol tisztaság és rend honol. Budapesti közüllük csak egy volt, nagyvárosban teljesen csak ez egy nevelkedett, a többi iskoláit vidéken végezté.

Szüleik majdnem mind „lateiner” emberek, hivatalnokok, birtokosok, nagyobb részük a magyar középnevelési osztály városiasult leszármazottja. Egyik sem nagyvagyónú, sőt legtöbbjüknek szerény anyagi lehetőségeik mellett nagy kockázatot és nagy áldozatot jelentett: fiát művésznek adni, külföldre küldeni.

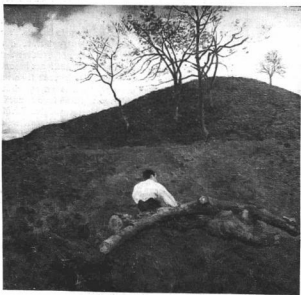
A legkülönbözőbb temperamentumok s a legeltérőbb személyi sorsok érintkezési felületeit a gyermekkori otthon rokonszelleme, hasonló műveltsége csiszolta sémára, amihez járult még a közös törekvések bajtársi kapcsa s egymás ösztöne, benső megbecsülése. Mindez együttvéve a művészbártság oly nemes ötvözetével fogta egybe a nagybányaiakat, amelyhez hasonló talán csak Barbizonról jegyzett fel a művészek története. Semmiféle anyagi érdek vagy hiúság roszdája nem fogott ennek a társaságnak erkölcsi egységén. Távol élve a gazdasági boldogulás fő küldöterétől, Budapesttől, igénytelen hűsösséggel, hallgatagon viselték lelki és anyagi sérelmeket, amik őket onnan érték. Természetiükhöz közelebb állott az úri zárkózottság és üzleti elhetetlenség, mint a paraszti törtetés mindent keveslő önzése, ravaszúdsága vagy a proletárlelkiség epés panaszkódása, örök elégedetlensége.

VIII.

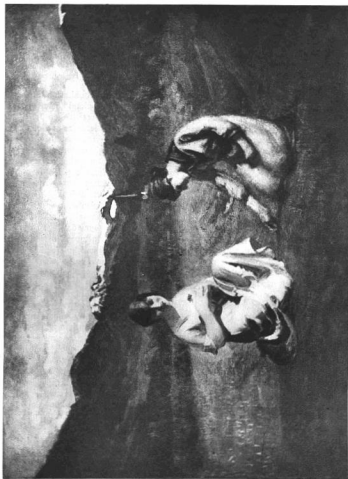
A társadalmi eredet azonban nem csupán a művészcsoport etikai légkörére hatott kialakítólag, hanem művészetének kedélyi jellemére, emberi tartalmára is. Világzemléletük a középosztálybeli művelt ember lelkületéből fakadt s csak természetes, hogy ez műveikben tükrözöddött. Művészetük



MATICSKA JENŐ: A NAGYBÁNYAI KLASTROMRÉT, 1905
Szépművészeti Múzeum



FERENCZY KÁROLY: TÁJKÉP (VIRÁGHEGY), 1898
Szépművészeti Múzeum



THORNA JÁNOS: BOLYASZEDŐK. 1920
Szépművészeti Múzeum

egész tárgyköre demonstrálja ezt. Az emberi és szociális jelenségekhez való viszonyuk annál világosabban megállapítható, mert valamennyien emberfestők voltak s az önmagáért való tájképfestés csak későbbben, Nagybányán vált lelkük szükségévé.

Mielőtt Nagybányára jöttek, képtárgyakat még jórészt idegen befolyás, koruk divatja diktálta. Hollósy — müncheni korszakában — festői értékeit a nyolcvanas évekből magyar népies genre témakeretébe szorította. Pár évvel későbben Csók és Grünwald, Dagnan-Bouveret-től inspirálva, festenek magyar parasztiot, parasztleányt. Azonban hiába érezzük náluk a közvetlen szemlélet meggyőző erejét s hiába éreztük Hollósy kocsmái életképein az ifjúkori élményemlék melegségét, e képek mégsem valamely kényszerítő erejű emberi vagy festői mondanivalónak közszónikáit, hanem annak a körülménynek, hogy ilyen témákat festettek akkor mások is. Forma volt ez és alkalom: megmutatni látást és festési kedvüket s készségüket. Nagybányán aztán ettől a tárgykörtől egészen elfordultak és — Thormának egy pár későbbi képétől eltekintve, amelyek az ő produkciójában csak epizodikus kitérések voltak — a nép vagy a munkásság élete, legalább is az addigi értelemben vett népeletkép formájában, mélyebben nem foglalkoztatta őket. Sem benső hangulatuk, sem a nagybányai élet őszintészt nem adott erre.

Pedig e tématerület kimélyítésére a kor hangulata kedvező lett volna. Az értelmiségben talán sohasem volt nagyobb a hajlandóság, mint abban az időben, az alsóbb néprétegek életével, sorsával foglalkozni. Hiszen a most elmúlt félszázad leghangosabb ideológiája a szocializmus volt s ennek eszméje, többféle árnyalatban s többféle néven, a kornak egész gondolkodását irányította, színezte és újfajta érdeklődést keltett különösen az irodalomban s ezen keresztül a képzőművészetben is az alsóbb néposztályok sorsa iránt. Ez az érdeklődés, amennyiben emberi életformák valamely intenciójáról, művészi átérzéséről van szó, a művészet tartalmi körét a multtal szemben kétségtelenül kibővítette, gazdagította. A parasztiot Millet, a munkást Meunier az emberiség hősei közé emelte, monumentalizálta. Ezzel azonban megtörtént mindaz,

amire a művészek a művészet határán belül vállalkozhattak, mert jó ösztönük általában tiltakozott az ellen, hogy érzésükön túl egy tőlük távol álló program és propaganda szolgálatába álljanak. Viselték is gyakran a szemrehányást, hogy „a kor problémáitól” idegenek. De érezték, hogy tartózkodásukban az ideológusokkal szemben igazuk van: a logikai gondolás, a dialektika talajából nem nőhet igaz művészet. A művészet problémái mások, a művészek ember-érzése más.

A nagybányaiakban sokkal több művész őszinteség volt és sokkal tudatosabbak lettek immár, hogyszem idegen felfogás, idegen érzések kifejezésére vállalkoztak volna.¹ Szívük testvéri meghatottsággal fordult ugyan az emberi szomorúság és szenvedés felé, de nem kapcsolták ezt egyetlen társadalmi réteg képzetéhez. Ha megindította őket, megfestették a szegény ember nyomorúságát is, Grünwald a kis gyermekét altató „Vak bányász”-t, a fáradt „Vándorlegény”-t, Thorma a „Vak favágó”-t és a „Szenvedők” temetőszéli koldusait, akiknek tekintetéből nemcsak a testi nyomor, hanem az állati mélyből felkiváncskozó lélek néma esengése révedez felénk, — de mégis: nem ez volt az ő világuk, ők inkább a maguk fajtája sorsát érezték igazán, a szellemi ember szenvedését vagy vívádmását, titkolt szomorúságát vagy nyugodt örömet a létben. Legtöbb képük ennek a mély, benső érdekledésnek a tükröi. Ez a békés, megérző, meleg szív szól hozzánk kisebb alakos képekből, ahol bensőséges interieurokban családjuk éli csendes életét, ebből a lelkületből verődnek vásznakra arcképek, arcképcsoportok: feleségük, édesanyjuk, gyermekeik, barátok.

És ha művész vagyunk a közvetlen környezetet aktuálitástól néha elkíváncskozott, amikor nagy, általános emberi érzésekről, bensőséges ideákról, messzebb néző élet-szemléletről szeretett volna festve beszélni, — való életük szűk formáitól képzeletükkel oda menekültek, ahova minden idők művészei oly szívesen: a bibliahoz, az örök érzések gyönyörű edényéhez és ebbe öntötték át lelküket. Emberszemléletük mélyeb-

¹ Csapnán Hollósy néhány illusztrációjában és a „Rákóczi-induló” legutolsó változatán talánunk bizonyos érzelmi kapcsolatot a szociális világ szemléletével. De ez nem Nagybánya, hanem a müncheni milieu hatása volt.



FERENCZY KÁROLY: TESTVÉREK, 1911. Rézlelőívvel
A művész örököseinek lelte. Szépművészeti Múzeum

ben és elvontabban nyilatkozhatott meg ezeken a kompozíciókon, amelyekben mai emberek mai érzése öltözött más idők ruháiba, hogy örökké jelenvalóságát bizonyítsa.

IX.

Képalkotó munkájuk lefolyása e műveikben nem az volt, ami ilyen esetekben többnyire: nem valamely gondolatban eleve adott, megfogalmazott témát igyekeztek képzeletük erőfeszítésével képpé alakítani, a szokott úton-módon megkomponálni, hogy ehhez aztán a természetben keressenek megfelelő színteret és világítást. Szerecsésszerű folyamat útján, éppen fordítottján ennek, jöttek létre műveik.

Bibliai és más tárgyú nagyobb kompozícióknak indító intuícióját majd minden esetben a külső természet adta, a nagybányai táj és a tájhangulat. Ez sugalmazta témáikat, majdnem készen szállítva képzeletüknek a belső képet. Ezt az alkotásban teljessé érlelni: e nehéz úton ismét csak a természet segítette őket végig. Azt, hogy a

természet, a táj mit, mikor s milyen formában vált ki belőlük, természetesen általános lelki készségük — műveltségük és tehetségük — határozta meg.

Képzeletük látományai a valóság gyermekkel, azért hatnak a közvetlen szemlélet-élmény meggyőző erejével. A „Hegyi beszéd” a nagybányai táj és Ferenczy képzeletének ölelkezésében fogant egy magányos délutáni séta idején, amikor a völgyi rét és a szemközti lombos gesztenyés árnyékba borul s a búcsúzó nap már csak a távoli hegytetőkre süt. Ottan, az alkonyi csöndben csendült az isteni szó, Jézus szava a boldogságról s lassan köréje gyűltek az emberek, minden rendűek és korúak minden időkből. Máskor harmatos hajnalon, lomberdő sűrűjében smaragdosan foszforeszkált föl elképzelésében a „Három királyok” tarkalovas törtető kis csapata. Majd ismét: a sötét sűrű erdő ezerzöld lombfüggönyét hirtelen angyal nyitotta szét, hogy megragadja a megrettent Ábrahám kezét s megmentse őt a gyermekölés szörnyű

bűnétől. Grünwaldnak a „Három királyok” a Virághegy tetején jelentek meg, kis karaván a magas, virágos fűben gázolva, déli napsütésben, szikrázó kék ég alatt. És így tovább: a nyár vagy az őszi, a déli nap vagy az alkony árnya és az eszthomály új és új látományok forrása lett. Egyikülnél a kanyargó Zazar köves lapálya a testvérárulás mindig aktuális bibliai történetét hívja elő; másliuk a város fölött, elhagyott dombtetőn, az est szomorú homályában a Golgotáról álmodik; a harmadik a nyári vihar után kisülő nap félelmes fényében a szerencsés bivalypásztori pillantja meg a kezében magasra emelve a lángpallost, Attila kardját. Nem az olvasmányok adta hangulat, nem a megrendelő kívánta témáikat, a természet parancsszavára festett mindegyik.

Közel másfél évtized termésébe iktatódiak be ilyenmő műveik. Közben kisebb, alakos kompozícióik mellett, előbb ezekkel összefüggésben, majd függetlenül, egyre gazdagabban bontakozott ki a nagybányai tájkép.

X.

Az ottani táj, az ottani természet a nagybányai művész festői kialakulásának döntő tényezője lett. Nemcsak a motívumok helyi jellege, nemcsak a levegő és a világítás tette ezt, hanem az a közeli és kizárólagos viszony, amelybe művészeink itt a természettel jutottak. Nagybányán letelepedve, egészen elszakadtak előbbi működésük és iskolájuk helyétől és hatásától. Évek hosszú során át, több mint egy évtizedig egyikük sem fordult meg ezután Párisban, Münchenben. Elhalványult bennük hamar a képtárak és kiállítások emléke, nem állott közükkel és a természet közé semmi s nem volt a természetet kívül semmi, amire támaszkodhattak volna. Őnagukra voltak utalva teljesen.

Az odaérkezés után való első időkben csodálattal eszméltek erre az új világra, amelyet nem ismertek a képekből és a könyvekből. Mintha tüdejük először telt volna meg tavasz levegővel s szemük először látott volna sugarat. Tíz-húsz látványlitas

ember mutogatta egymásnak boldogan az új csodákat, szemük új zsákmányait. Aztán, idővel, a munka mély vizeire evezve, a közös mámor elkülönült s mindenikük lelke mélyébe vonult.

Az új látványok, új benyomások első rohamában festésük csak ingadozva, elmaradozva követi érzésüket. Nem tudatosak abban, amit megragadnak s nem engedik át magukat öntudatlanul és egészen annak, ami őket megragadja. Tapogatóznak. Keresik a kapcsolatot az új sugalmak és korábbi-ról való művészi szándékalak között. Az a megfogalmazásuk, hogy a képzőművészeti alkotás mélysége az emberi mondanivalók mélységétől függ, gyakran beköti szemüket a természet új látványai előtt. Így történik aztán, hogy az első években alig gondolnak arra, hogy tájképet fessenek, hacsak nem alakokkal. Az ember édeskell őket ott is mindenekelőtt s a tájat inkább kedélyükkel nézik, mint a szemükkel s noha folyton lelkesednek szépségéin, nem igen tudnak vele mit kezdeni, ha nem sugalmaz nekik szóval kimondottan emberi témát.

Olyan szerencsés ötletet azonban, amelyben a festői és emberi mondanivalók maguktól, bensőleg így összefonódnának, ritkán ajándékozott nekik a nagybányai természet készen. Másrészt ennek a szép természetnek a mindig jelenvalósága egyre erősebben uralkodott rajtuk s nem engedte, hogy nélkülük alkossanak s hogy csupán mesterséges kompozíciók kisegítő szerepét szánják neki. Szemükbe idegződött, zsarnokoskodott szívük témáin. Nem akarta őket segíteni, ha nem róla beszéltek. Évekig tartott bennük és csaknem folyton ez a küzdelem, amelyben benső képalkotó intuíciójuk állott a külső valóság adta szemléletelmények állandó kényszerével. Nem ismeretlen eset ez a művészetben, de a nagybányaiak különösképpen ügyszólva valamennyien szenvedtek e lelki belső harcától, kárát pedig produkciójuk vallotta.

E „morbus nagybányaiensis” áldozata lett számos, nagy kedvvel indult és félben maradt művük, számos nagy vászon, évek munkája, kész képek, amelyeket utólag földaraboltak. Belső katasztrófák bizonyosságai. Képromok. Hollósy sokat emlegetett „Rákóczi-induló”-ját sokszor kezdte újra, új vásznan s élete végeig nem fejezte be.

¹ Kivétel csak Hollósy, aki télen Münchenben lakott, de aki kiállításait majd sokáig nézett, és Thorma, aki a kilencvenes évek végén utazott Spanyolországban és Hollandiában.



HOLLÓSY SIMON: A RÁKÓCZI INDULÓ ELSŐ VÁZLATA. 1896

E kép első és legnagyobb példányát, egy hosszú nyár munkáját még Nagybányán földarabolta. Ferenczy a „Hegyi beszéd”-et, két esztendő munkájának eredményét 1903-ban rendezett, egész addigi működéséből összeválogatott gyűjteményes kiállításába nem vette be a később darabokra vágta. Előzetes vázlatok s a kész kép fotográfiája és töredékeik őrzik emlékét. Ugyane sorsra jutott később a Budapesten kiüntétést nyert „Pletá”-ja is. Thorma életnagyságú alakos nagy képeinek, az „Ébredés”-nek és a „Cigány-utca”-nak ma már csak egyes fragmentumait ismerjük; a „Talpra magyar!” óriási kompozícióját (4×6 m) néhány évi munka után új vásznan újra kezdte s a régi példányból szintén csak részleteket hagyott meg. Grünwald s Réti munkásságában is előfordultak hasonló esetek, Csók nagybányai egész korszakának emléke pedig csupán ilyen fragmentumokban él.

Ebben a tusakodásban előbb-utóbb győznie kellett a külső természet inspiratív

erejének, mivelhogy a festészet látási művészet. A szép látványok legyőzték a szép érzéseket, a külső világ ki nem fáradó intenzitása, örökké megújuló fiatalossága a belső elképzelés függetlenségét, magából merítő erőfeszítéseit. Művészeink, folytonos érintkezésben élve a természettel, állandóan ki voltak téve a legszebb látványok ostromának. De ez a győzelem, amelyhez a természetnek segítségére jött a kor művészeti iránya is, nem történt könnyen, az összeütközések sokszor későbbben is kiújultak egyeseknél. Azok lettek a boldogabb és eredményesebb alkotók, akik fölismerve az ellenállhatatlan természeti erőt, megadták magukat annak, helyesebben: művészetük szolgálatába állították azt.

Legelsőnek Ferenczy, majd Grünwald ismerte föl az összeütközésből kivezető utat: átengedték magukat egészen a külső természet közvetlen hatásának és önmagukért való tájképeik jeleztek e belső kapitulációt a nagybányai táj kényszerítő szépsége előtt. A többi törzsnagybányai

fokozatosan később ment keresztül — sok belső vereség után — ezen az átalakuláson. Ezeknek művészetében a tájkép általában kisebb szerepet játszott és lassan nyomult az előtérbe. Nehezebben adták meg magukat s ezért alkotásuk egyenlőtlenebb, gyérebb és küzdelmesebb vala.

Mindnyájuk lelkeiben kezdetül fogva a táj hangulata verődik vissza a legrézke-nyekben. Ez a hangulátfogékonyság eleinte egyoldalú volt: ábrándosságra hajló, fiatal kedélyüket csak a szomorkás alkonyatok és bánatos esték elhalkuló, magukba fulladó színei ihlették meg, a teljes napsütés hangos életörömét akkor még nem ismerék. A de-cescendők hangulata ülte meg a tájsugallta kompozíciókat is. A napfény e képeken legfőkébb ha búcsúzott, vagy a hajnal első rózsaszínét csókolta a tájra és az alakokra. Ferenczy, Grünwald, Glatz első évekbeli képein látjuk így.

Azután a táj fölélése, vonalainak, tömegeinek ritmusa fogta meg szemüket és képzeletüket. Ferenczy volt az úttörő. Ő látta meg a nagybányai táj nagyvonalúságát, biblikus monumentalitását. Ezeket az új motívumokat jelentékkennyé tette festői előadásának erejével és a táj dekoratív elemeinek hangsúlyozásával. Ez utóbbi törekvésből kifolyólag: a motívum kiválasztásánál s a tájrészlet pontos kivágásánál és érdekes felfelosztás mérlegelése általánosságban a nagybányai képalkotás, a naturalisztikus komponálás módszerévé fejlődött. Ez a módszer a nagybányai művészek természet-kívágásainak, a régifajta mesterséges kép-elrendezés fogásai nélkül, a festői egység mellett bizonyos művészi zárttságot, céltudatosságot adott, képpé tette azokat. A tájkívágások természetadta gazdag lehetőségét egyéniségük szerint valamennyien kihasználták s épp ezért a nagybányai tájképek nem valamely eddig ismert tájképtípus többé-kevésbé jól sikerült darabjai, hanem mindenik, mint motívum is, új felfedezés, új alkotás.

XI.

Miközben a tájkép és a vele festőileg és tartalmilag egységbe forró kompozíció ilyen irányban fejlődött, lassan, majdnem észrevétlenül új festői érdeklődés, új princípium adott a nagybányai művészetnek új

arculatot. Ez az új érdeklődés az intenzív napfény effektusai felé fordult, az új elv: a tiszta festőiség elve volt.

A nyári nap magasból leömlő fény-zuhataga, a csillogó, szikrázó levegő, a nagybányai ég, ez a kristályosan átlátszó sötéték örökkévalóság, amelyben ezüst felhők szállnak és enyésznek, mint a zengő érchangok végtelenbe szárnyaló szava, — mindez eleinte festőileg nem inspirálta festőinket. Csupán a kilencszázas évek elején eszméltek rá Nagybánya különös erejű napsütésére, érces tömören kovácsolt sötét-zöld nyári vegetációjára, nyáron is átlátszó, tiszta levegőjének fényességére. Akkor aztán előtérbe nyomult, mint festői feladat: a lilás-fehéren izzó nagybányai napsütés, amely a színek lángját a legmagasabbra szítja s ugyanakkor a lokális színeket megfosztja önállóságuktól és saját fényének egységébe olvasztja. Az erőfeszítés, amelyet e feladat megoldása követelt, törekvéseikben természet-szerűleg háttérbe szorított minden irodalmias, asszociációs elemet.

Legtudatosabb volt ez a tendencia Ferenczynél, aki 1903-ban rendezett kiállításával a köztudatban a nagybányai mozgalom élére került s aki, mint a tiszta festőiség elvének magyar megfogalmazója és legintranszigenesebb képviselője, ezt az elvet egy időre az egész magyar művészetben s talán még inkább a művészetbírálatban majdnem egyeduralmukodóvá tette. Ezen felfogás szerint a magasabb fejlettségű, a többi művészettől szigorúan saját területére különült festészet mondanivalója: csupán a vonal, a forma, a valeur, a szín, a fény s célja: az ezek által előidézhető kellemes látási érzet, a szem öröme.

E dogmatikus megfogalmazást, amely tulajdonképpen természetes ellenhatása volt a közelmuliban uralkodó egyoldalúan irodalmias bírálati szempontoknak, maguk a nagybányaiak nem fogadták el teljes merevségében és minden következményével. Mindig is tiltakoztak ama felfogás ellen, amely a festészetnek pusztán díszítő, tehát applikatív szerepet szánt s amely felfogásra különösen az építészek és iparművészek hajlamosak. Meggyőződésük volt mindig, hogy a festészet öncélú szellemi megnyilvánulás, a kép a művész lelkének sugara az élet egy-egy darabjára vetítve, azt megvilágítva, jelen-



RÉTI ISTVÁN: CSALÁDI INTERIEUR. 1911
Schüller Gasztról és tálalásról



IVÁNYI GRÜNWALD BÉLA: A FEHÉR SZOBA. 1903. Olajf.
Kellner Adolf úr tulajdona



MIKOLA ANDRÁS : NAGYBÁNYAI TÁJ



RÉTI ISTVÁN : NAGYBÁNYAI TÁJ. (Szent János-völgyi részlet)
A berlini magyar királyi követség tulajdona

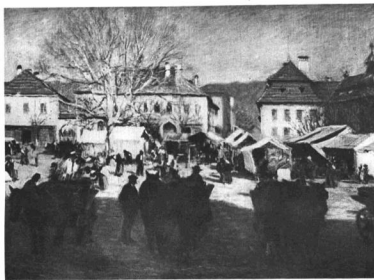


GLATZ OSZKÁR: A ROZSÁLY TETEJÉN. 1897

Szoblya Frischhof Ferenc úr tulajdona

tékennyé téve, az elmúlásból kiemelve. Ferenczynél sem jelentett ez a megszövegezés egyebet, mint csupán a festői tényezők elsőbbségét a festészeti alkotás többi faktora között, ami természetes és jogos álláspont. Az elvnek iparművészeti értelmezését egyébként teljesen kizárta nála és nagybányai társainál a természet szeretete. Ők a vonal és szín dekoratív szerepét csak a természeti látvány valóságába bekapcsolva képzeletük és fogadták el. A „tisztá festőiség” megfogalmazásában különben is félreérthetetlenül és kifejezett követelményként a természeti látványra utalt a valeur és a fény fogalma. Ezek a természeti látvány elemei. A naturalisztikus alap, a beléjük idegződött ösztönzések és finomra fejlődött optikai érzékenység a természet igazságai iránt, visszatartotta művészeinket később attól is, hogy amaz újabb művészeti felfogásoknak, amelyek a természetet detronizálni akarták, bármiképpen is behódoljanak. Csupán Grünewald volt ez alól ideiglenes kivétel újabb stílus kísérleteivel.

A közfelfogásban e század első évtizedének közepe táján alakult ki szinte közhelyszerűen a nézet, hogy a nagybányai festészet legjellemzőbb festői tulajdonsága a szín. „Kolorisztikus naturalizmus szintetikus alapon” – így határozta meg Ferenczy saját festészetét 1903-ban. A természetelv keretén belül a színesség és az összefoglaltság tudatos tendenciái akkor már valamennyi nagybányai festő művészetében fellelhetők voltak. A színességre való törekvés okait, a művészek egyéni hajlandóságától eltekintve, a nagybányai természetben kell keresnünk. Amint festőink ott, Nagybányán egyre mélyebben behatoltak a természeti látvány birodalmába, annál inkább érezték – képeiken – a szín erejének elégtelen voltát. Érezték azt már előbb is az alkony és az est hangulatainak tónusba tompuló színeinél is, amelyeket épp ezért elemekre bontva próbáltak kifejezni; de még inkább szükségük volt a fölfokozott színre, amikor valamely fényteli látvánnyal állottak szemben. A látvány élettelenségét igazán



T. RÁTZ PÉTER NAGYBÁNYA: NAGYBÁNYAI PIAC

a szín erejében találják meg. Főtörekvésük eredetileg az erő volt, a látvány ereje és ezt a színek erejével vélték megközelíthetőnek. Ízlésük irtózott az erőnek attól a közkeletű és hamis formájától, amely a túlmintázott alakokat mintegy légüres térbe állítva, a valeur-ellentétek mesterséges túlzásával igyekezett a természet testszerűségével versenyre kelni. Ők a tér és a plasztika követelményeit a színeknek a természetből klelemzett hideg és meleg ellentétével s a színezett valeur-viszonyainak érzékeny megfigyelésével fejezték ki. A szín az interieurben s az emberi alak ábrázolásánál éppoly fontos eleme volt a látvány kifejezésének, mint akár a legnagyobb napsütésben. De a legtűzeesebb színek, a legnagyobb erő- és színellentétek sem törtek át képeiken, a legnagyobb erőpróbák esetében sem, a látvány egységét s nem hamisították meg ennek valeur-viszonyait soha. Perenczy, Grünwald vagy Thorma legszívesebb, legnagyobb fényerejű képein is uralkodott a látványigazságnak és a mű-

vészi ízlésnek egybefogó tónusa, korlátozóan, mint egy képzelet üveglap, amely a képet elválasztja a valóságtól s amelyen belül játszódik le, befelé, a kép saját külön élete. Nem akarták a világért sem, hogy a kép „kilépjen a keretéből”. A színek erejével, főfokozásával azok hordképességének fokozását akarták elérni, mintegy megafonszerűen, anélkül hogy hamissá vagy nyerssé váljanak. És ha festésük a természettel kapcsolatos élményeiket a valóság teljes intenzitásával igyekezett kifejezni, ízlésük és a festői egység fegyelme viszont ezt a realitást nemese mérsékelte. Másrészt, hogy lelkük ennyire át volt itatva a természettől, tette, hogy bibliai és történelmi tárgyú elképzeléseik is a látási élmény erejével valósultak meg vásznaikon, amiként az álom is a valóság alakjában és intenzitásával formálja képeit. E mely természetbeidegződés következményeként képzeletük nem a már látott festmények, hanem a természet képfomálódó módján alakította benső képeit. Ezeket az elképzelés párá-

zatából kiemelni, megadni nekik a szükséges élességet, tisztaságot, világosságot, szóval a valóság konkrétumait: ehhez a külső természet aztán készségesen nyújtott segítségét. Testvérét segítette.

Színeik regisztrere inkább mély volt, ami részben a nagybányai természet színjelméből eredt, másrészt pedig abból, hogy a fényerőt is a tüzes, tell színekkel és a teljes színskála lefelé való kihasználásával elérhetőbbnek vélték, mint a külföldi fényfestészetének kedveltebb módján, a színek általános világos tónusával.

Előadásuk festői mondanivalójukhoz idomult, fejlődött, bátrabb, szélesebb, összefoglalóbb lett. A rajz egészen föloldódott a festésben, festésük stílusait pedig egészen az ecset és a sűrű olajfesték diktálta, — nem volt benne semmi grafikai elem. Előadás-módjuk e tekintetben sokkal egyoldalúbb és szűkebb skálájú volt, mint a francia impresszionistáké.

Természetesen és szükségszerűleg festésük bizonyos rokon vonásokat is mutatott néha, átmenetileg, a hasonlókrevésű idegen művészetek kifejezési formáival, kísérleteivel. De ez csak a festői célok azonosságával magyarázható, közvetlen hatásról szó nem lehet. A nagybányaiak akkor már jó egy évtizede alig láttak idegen — külföldi — képet, legfeljebb ha reprodukcióban, vagy pedig olvastak róluk. Az ilyen művészeti olvasmányok azonban kétségtelenül hatottak rájuk, megerősítették törekvéseikben, tudatosabbá tették őket.

Ez az elszigeteltség különben — éppen alkotóképességük legszebb idején — többféle szempontból előnyös volt művészetük kifejlődésére. Egyrészt megóvta eredetiségüket minden zavaró idegen befolyástól, másrészt lehetővé tette, hogy a nagyvárosok ideges hajszájától menten, a szabad természet érelő csendjében elmélyítsék és beteljesítsék művészi szándékaikat, kiéljék alkotó energiájukat. A nagybányai művészet méltán mondható magyar termésnek.

XII.

Nagyjából rámutattunk itt a nagybányai művészet azon sajátosságaira, amelyek az egészre egységesen jellemzők s amelyek miatt lehet azt nemcsak a művek keletkezési helyénél fogva, hanem stílusuk és

művészi szándékaik okán is együltőnéven nevezni. Rámutatunk, hogy honnan eredt ez az egység és mely körülmények forrasztották ezt még jobban össze. De minden művészeti közösségnek — iskolának, iránynak — az igazi súlyát, becseit a benne tevékeny művészek tehetsége, eredetisége, egyéni munkája adja. Sajnos, terünk nem engedi, hogy megemlékezésünk korlátai között Nagybánya alapítóinak művészi egyéniségével — tekintettel éppen a közöttük levő nagy különbözőségekre, miután eddig a hasonlóságukat vizsgáltuk, — érdemük szerint részletesebben foglalkozzunk.

Pedig nemcsak egyéni hajlandóságuk, temperamentumuk volt természetadotlan egymástól merőben különböző, hanem a felsorolt közösítő körülmények dacára ez a különbözőség alkotásaikban is élénken megnyilvánult. Amint hogy Nagybányán minden idegen művészet kikapcsolódott alkotásaik közvetlen alakító tényezői közül, épígy óvakodtak egymás egyéni hatásától is. Készlőfélében levő műveiket ritkán mutogatták maguk között, hanem csupán befejezett állapotban; egyrészt azért, hogy függetlenségüket egymástól is megőrizték, másrészt, hogy műveik értékét jobban megítélhessék a friss és rögtönös hatás révén, amit azok legmegértőbb és legösszetettebb közösségükből: egymásból kiváltak.

Egyik róluk írott tanulmányában Felvinczi Takács Zoltán két főcsoportba osztotta őket. Az egyikbe Ferenczyt és Grünwaldot, a másikba Hollósyt, Thormát és Rétit sorozta. Meghatározása szerint: amazoknál a szín, ezeknél a rajz dominál, azoknál több a tájképi elem, emitt egyoldalúbbak az emberábrázolás tendenciái, kevesebb a dekoratív festőiség és nagyobb az elmélyedésre való hajlam.

Ez az elkülönítés természetesen így, szó szerint, merev és külsőséges. Mert hiszen Ferenczy művészetében az emberábrázolás semmiképpen sem másodlagos érték és nem másodlagos érték műveiben a rajzi elem sem, sőt éppen az ő képein bukkannak fel a leggyakrabban és legkifejezettebben grafikai stíluslemek. Másrészt a másik csoport sem zárkózott el kimondottan a tájkép elől s főleg későbbben egyre több teret foglalt el a produkciójukban, amint Hollósy esete is mutatja, akinek



ZIFFER SÁNDOR: A ZAZARPART



FERENCZY VALÉR: NAGYBÁNYAI UTCAKÉP



KRIZSÁN JÁNOS: A NAGYBÁNYAI „VERESVÍZ”



BÖRCSÖK SAMU: KERESZTHEGY

működése Nagybánya után, főleg Técsőn, már csaknem kizárólag a tájképfestésre szorítkozott. Ami pedig a színek intenzitását, tüzet illeti: Thormának „Kocslok” című festményére utalhatunk, mint amely éppen hatalmas színerejénél fogva a magyar festészet egyik legismerlebb, legjelentéke- nyebb darabja. De ezen példától eltekintve is, tudjuk, hogy kezdettől fogva legélén- kebben a színre irányult a festői vágya mindeniküknek.

Azonban bizonyos emellett, hogy ez a két csoportba osztás helyes megfigyelésen alapult. Csak éppen, hogy a két csoport eltérő művészi jellege mélyebb okokra vezethető vissza, mint arra a tényre, hogy Ferenczy és Grünwald művészetében több a deko- ratív szándék és a képek külső, színes festőisége, mint például Hollósy művel- ben. Ez csak a következménye annak, amire már előbb rámutattunk, hogy: ők előbb és teljesebben behódoltak a nagy- bányai természetnek, előbb helyezkedtek ezzel szemben a tisztán festői álláspontra, ellentétben a másik csoport makacsul erő- szakolt, gyakran festészetellenes, egyoldalú szellemiségével. Az egyensúlyt, a harmó- niát ezen a ponton megtalálni, ez volt az ő nagy vajadásuknak legbensőbb lényege.

A problémát önmaga számára Ferenczy oldotta meg a legteljesebben, míg a nagy- bányai mozgalom indító mestere, Hollósy, élete végéig vergődve küzdött a megol- dásért s művészete és élete elvérzett e belső küzdelemben.

Művészetükben a modern naturalizmus és impresszionizmus festői kérdéseire felel- tek a nagybányaiak is és ezt a feleletet önállóan adták meg, mert e kérdéseket számukra külön a nagybányai természet tette föl. De legnagyobb művészi jelentő- ségüket mégsem ebben láthatjuk; nem abban, hogy mások eredményeit egyidejű- leg és függetlenül ők is elérték, sem pedig ezen elért eredmények korszerűségében avagy egyéni színezetében, noha ez is érdemelk közé írható, — hanem abban: hogy távolabbi, magasabb célok öntudatá- val dolgoztak, amelyek elérésére a festői megoldások csak eszközök voltak. Az impresszionista naturalizmus természet- szemléleti és kifejezési módszerét köléte- tessé csiszolni, ez öncélú törekvésük lehe-

tett kezdetben, de amikor úrrá váltak fölötté, nagyobb kompozíciók, egyetemesebb művé- szeti önkifejezés szolgálatába állították azt, műveikkel bizonyítva nyilván ezen festői felfogásnak az összetettebb művészeti fel- adatok megoldására való alkalmasságát és további fejlődési lehetőségeit.

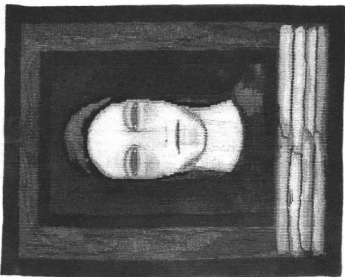
XIII.

Három évtized: egy emberöltő. Elég arra, hogy valamely eszme történelmi fogal- lommá érjen. Nagybánya eszméje is meg- érte ezt s megérte, hogy ma már ott egy második művésznemzedék őrzi kultuszát. Mert Nagybánya nem csupán magyar művé- szettörténelmi fogalom, hanem állandó és élő tényezője a művészetnek azóta folyton és ma is. Ott ma is élnek művészek és dol- goznak és vetik a jövőnek magvát. Ez a tény is bizonyosága, hogy a harminc év előtti szellemi vállalkozásnak erős etikai alapja volt.

Ez az erős etikai alap tevő, hogy meg- gúnyolva a történelmi anyagelviség elmé- letét, minden gazdasági ok és érdek ellenére évtizedekig élt és dolgozott régi orszá- gunknak messze keleti szélén, tisztán szel- lemi kedvének kielégítésére egy csoport álmodozó, hősi öntudatlansággal vállalva az idők elmúlását az élet anyagi javai nélkül.

És Nagybánya konkrét fenmaradásá- nak másik gyökérszála szintén a művészi etika talajából szívta léteterejét. Hogyha Hollósy távozta után, 1902 tavaszán az ottmaradtak, Ferenczy, Grünwald, Réti és Thorma, nem alapítják meg iskolájukat, tisztán ideális célokból, ingyenes oktatás- sal, valószínűleg személyükben végződött volna a nagybányai művészet története. Ez az iskola hosszabbította meg Nagy- bánya művészi életét: ez adott neki egy újabb művésznemzedéket is.

Meggyőződésben, a természetelvhez való hűségben a Hollósy-iskolának folyta- tása óhajtott lenni az úgynevezett „Szabad Iskola”, a négy — ma már csak két — művész iskolája, tanításában személytele- nebb, talán kevésbé szuggesztív amannál, de viszont módszerében következetesebb s tudatosabb. Megnyitálval tovább is lehetővé tette a művész-fiatalaságnak az a nagy, zárandoklásszerű odaáramlása, amely már



FERENCZY NOÉMI: LEÁNYFEI, Gobelin



FERENCZY BÉNI: NŐI FEJ (FERENCZY NOÉMI), 1917. Terraconia
Szépművészeti Múzeum

Hollósy idején kezdődött s amely évről évre új hullámokban máig azóta sem csökken, sőt a legutóbbi években még növekedett. Százak, sőt ezrek látogatták ez intézményt fennállása óta.

Ennek az újabb iskolának a volt növendékei közül kerültek ki, csaknem kivétel nélkül, azok a fiatalabb művészek, a „második nemzedék”, akik ma ott élnek és dolgoznak, 1913 óta „Nagybányai Festők Társasága” címen szerveztebe tömörülve. Ezek a művészek az ezerkilencszázfizes évek folyamán gyakori látogatói voltak műveikkel a budapesti általános kiállításoknak, amikor aztán az érintkezés minden lehetőségét Budapesttel megszakította a nagy összeomlás. Ők a román uralom alá került Nagybányán maradtak és őrzik a multi szép hagyományait, színvonalát. Tárgy-körüket és feladataikat tekintve, művészetük szűkebb körben mozog és egyoldalúbb, mint az alapítók munkássága és csaknem tisztán a táljépre szorítkozik. Ennek keretén belül azonban értékes műveket alkotnak, hűséges és szeretetteljes interpretátorai a nagybányai természetnek. Festészetük realitásában s fény- és színerőben gazdag.

Munkásságukat, egyéniségüket egyenként jellemezni nincs terünk, csupán nevüket soroljuk fel itt. Börösök Samu, Ferenczy Valér, Krizsán János, Mikola András, Ziffer Sándor, Csikos Anti, Égly Sári, Pász Jenő és Rátz Péter festők, Ferenczy Béni szobrász és Ferenczy Noémi gobelin-művész nő a Nagybányai Festők Társaságának ezidőszent a törzs-, illetve rendes tagjai, akiknek neve — nagyobbrészt — ma már az új határokon innen sem ismeretlen.

Emlékeztünk fájdalommal jegyzi föl ezen újabb nemzedéknek időelőtti veszteséglistáját is: Galimberti Sándor, Jakab Zoltán, Csáktornai Zoltán és Réthy Károly nevét, akik valamennyien az 1914. és 1921. év közötti nehéz idők, háborúban szerzett betegségek halottai. Éppúgy nagy remény-sége volt és nagy vesztesége a nagybányai művészetnek a még jóval a háború előtt elhunyt Maticska Jenő (1886–1906), aki mintha valamely titokzatos sejtelen stettette volna, hűszéves korában már csodálatosan

fejlett művészetét, a finom táljépek egész sorát hagyta maga után.

Az első nemzedékből a halál — tudjuk — Ferenczyt és Hollósyt ragadta el a háború utolsó éveiben, munkakedvük új tervei közül. A többi alapítói, akik együtt kezdtek a nagybányai munkát, szétszórta onnan az élet, az idők kényszere. Hajuk őszbecsavarodott a harminc év előtti idők „fiataljainak”, de kedvük teljességét s hitüket megtartotta számukra a Gondviselés. Közülük Nagybányán csak Thorma él.

Végigtallózva a multi mezején, tekintetünk Nagybánya jelenéhez ér. Hozzá kell nyúlunk, akarva nem akarva, fájó sebünkhöz, nyitott szemmel kell a valóság szemébe néznünk: Nagybánya nem tartozik a mai Magyarországhoz s hét év óta csak útlevéllel és engedéllyel mehetünk szülővárosunkba. Az új uralom azonban e művészekkel szemben megértőnek s méltányosnak mutatkozott. A kolónia és az iskola önkormányzatát, szervezetét meghagyta s e két intézmény nagyjából ugyanazon keretek között él és működik, mint azelőtt. Thorma nemes egyénisége áll őrt az élen mind a kettőnek, mint a pompéji katona a várán s ő a biztosítéka a tisztelgetnek, amellyel az új impérium a művészet politikanélkültségét elismerte. Az iskolában, amelyet már csak ő egyedül vezet, két nemzet fiatalsága dolgozik egymás mellett, a művészetben egyesülten. Bukarest és Jassy művészeti akadémiái nyaranta odaküldik növendékeik javát a magyar festők régi iskolájába tanulni.

*

A fiatalság tünően senki ne bánkódjék: csak átmenet az, csak út, amely az éretti gyümölcsöshöz vezet. És a virágzás célja mégis csak a gyümölcs. És a gyümölcs és virág hordozója, termője a fa: a magyar művészet fája és ennek egyik legszebb termő ága a nagybányai művészet. Sok szép gyümölcs termett már rajta, ma is lombos, bimbóval teli. Ki törné le az ágat azért, mert már tavaly termett? Teremni fog újra — csak pihen. Öntözzük, ápoljuk, amennyire tennünk adatott; vadhajástól nyessük, szeretetünk melegével új tavaszát virágzásra, őszét új gyümölcsre elősegítsük.

RÉTI ISTVÁN

A BRÜSSZELI SAINTE GUDULE-TEMPLOM MAGYAR VONATKOZÁSÚ TÖRTÉNELMI ABLAKAI ÉS II. LAJOS KÉT KÉPMÁSA

A gyászos emlékü mohácsi vész négyszázéves fordulója a művészettörténetíró figyelmét is hazánk történetének e szerencsétlen korszaka felé tereli. Hollós Mátyás uralkodásának ragyogása után alig egy emberöltővel szakadt az országra a csapás, mely a kulturális fejlődésnek véget vetett. A nemzet bukásával együtt pusztult a fiatal király is, akinek emlékét halála után sírig hű özvegye Habsburg Mária, Szép Fülöp és castilliai Johanna leánya ápolta tovább. Neki, Marie de Hongriennek, Németalföld későbbi kormányzójának köszönhetjük, hogy idővel hazánktól, Brüsszel főtemplomában II. Lajos tragoediáját két nagyszerű üvegablak hirdeti. A mostani négyszázéves forduló alkalmából — úgy hisszük — időszerű, hogy ezekről az ismert, de tudományosan eddig nem eléggé ismertetett ablakfestményekről megemlékezzünk. Magyar gyásznak, magyar fájdalomnak hirdetői ezek a flandriai remekművek. A mi királyunk volt az a Lajos, aki az ablakokon olvasható felírás szerint a katolikus hit védelméért a barbárok elleni háborúban hőiesen harcolva elesett. Az ő emlékének szenteltük e tanulmányunkat, melyben a királynak két reánk maradt legnevezetesebb arcképéről is szólni fogunk.

*

A brüsszeli ősi Szent Mihály és Szent Gudula-templom, éppúgy mint a chartres-i székesegyház, páratlan értékű és szépségű színes ablakokkal dicsekedhetik. Míg azonban a chartres-i dóm ablakai a XIII. századból, a színes ablakok készítésének fénykorából származnak, addig a brüsszeli ablakok a renaissance és barokk művészet remekel. Az utóbbiak előtt természetesen a Sainte Gudule-egyházat is középkori, színes üvegek ékesítették, de ezek az idők folyamán elpusztultak. Csak néhány töredék maradt fenn a XIII. századi színes ablakokból, míg a XIV. és a XV. századiak,

mint azt *Henri Velgenek*, louvaini egyetemi tanárnak a templomról most megjelent hatalmas monografiájában (*La collégiale des Saints Michel et Gudule à Bruxelles, Librairie Albert Dewit*) olvashatjuk¹, nyomtalanul eltűntek. Csak a levéltárak okiratai emlegetik ezeket a színes üvegeket, melyek a régi flamand üvegfestészet nagyszerű fejlettségéről tanuskodtak.

A templomban napjainkig fenmaradt régi, sajnos, sokszor túlon-túl restaurált üvegablakokat öt csoportba oszthatjuk. A főkapu fölötti Utolsó ítélet ablaka kivételével mindegyik a belga tartományok fölötti uralkodó Habsburg-család tagjának és rokonainak emlékét hirdeti. Így jutott hely rajtuk magyar királyok és királynék számára is. Az első csoportba sorozandó színes üvegek, melyek a szentélynek az oszlopok és a triforiumok fölötti lévő ablakait ékesítik, 1525 körül, minden bizonnyal Osztrák Margit (*Marguerite d'Autriche*) rendelkezésre készültek, aki 1507—1530-ig volt Németalföld kormányzója. A főhercegnő öselt védőszentekkel, címeikkel architektónikus baldachin alatt ábrázolják ezek az ablakok. A lefestett alakok közt bennünket közelebből érdeklő, magyar történelmi személyt nem találunk. Az ablakok Brüsszelben készülhettek, de kartonjaik rajzolója, valamint üvegesmesterük ismeretlen.² Stílusuk a renaissance átjárólól kései gotikus formákat árulja el. Már ezen az ablakcsoporthoz is a világi elemek kerültek túlsúlyba

¹ E munkából vettük át az ablakok készítésének történetére vonatkozó, alább közlendő okirati adatokat. A *Sainte Gudule* ablakairól és általában a flandriai üvegablakokról részletesen foglalkozik még *Richard Graul* is a *Die Glasmalereien in St. Gudula zu Brüssel* című tanulmányában. (Belgische Kunstschöpfung. Sonderdruck 1922.)

² *M. J. Friedländer* (Bernart van Orley, Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen XXX. 1909. 170.) szerint lehetősége, hogy ezeknek az ablakoknak kartonja is már Bernart van Orley, Osztrák Margit udvari festője készítette. Az egyik ablak Madonnájának kompozíciója ugyanis meggyezik Bernart mester güstrowi Madonnájának kompozíciójával.



II. LAJOS MAGYAR KIRÁLY
XVI. századi német mester képe a brüsszeli Szépművészeti Múzeumban

ÖSSZ. M. KIR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
MUSEUM

a szentekkel szemben. Minél jobban távolodunk a középkortól, annál több hely jut az ablakokon a világi személyeknek, a donatoroknak. Viszont kizárólag bibliai témát még elhibázhat a templom álcája fölött lévő, már említett nagy ablak, melyen az Utolsó Ítélet látható. Sokáig azt hitték, hogy ez a templom egyik legrégebbi ablaka, mert az 1528-as évszám olvasható rajta. Ez az évszám azonban csak egyik későbbi restaurálás alkalmából kerülhetett az üvegbe. Az ablak alkotói, *Frans de Vriend (Floris 1516–70)*, a katonai rajzolója és fiúvére *Jacques Floris*, az ablak festője, 1528-ban ugyanis még kis gyermekek voltak. Így az ablaknak — mint ezt már többször, így Velge is hangsúlyozták — okvetlenül 2–3 évtizeddel később kellett készülnie. Donatora Erard de la Marck liège-i püspök (1505–1558) volt. A sok alakot számláló ablak stílusa a XVI. század derekának flandriai manierista, az úgynevezett *romanisták* stílusára vall.¹ Az összes németalföldi festők közt Frans Floris került leginkább Michelangelo hatása alá. A budapesti Szépművészeti Múzeumban egy Krisztus születését ábrázoló, meglehetősen nagy, az olasz befolyást csak mérsékelten eláruló képet láthatunk tőle.

A kereszthajó északi és déli falát ékesíti a két legnagyobb szerű ablak, melyek között tárgyánál fogva a déli ablak érdekel bennünket közelről. Ez a hatalmas üvegfestmény a szerencsétlen II. Lajos magyar király és Mária királyné emléket hirdeti és *Bernaert* (másképpen *Barend*) *van Orley* (1492?–1542) brüsszeli mester remeke. A budapesti Szépművészeti Múzeum a mester egy fiatalkori munkáját, az ifjú V. Károly képmását vallhatja magáénak. Az északi bejárat fölött lévő ablak, párjával együtt, 1557-ből, illetőleg 1558-ból való. Vagyis a magyar vonatkozású ablak is akkor készült, midőn Mária királyné a mohácsi vész után elhagyván Magyarországot, 1551-től kezdve előbb Malines-ban, majd 1546-tól kezdve Brüsszelben 1555-ig Németalföld kormányzója volt. V. Károly ablakán a császárnak és feleségének, Portugál Izabellának térdelő

alakjai láthatók. Mögöttük védőik Nagy Károly és Velge szerint magyarországi Szent Erzsébet, de lehet, hogy portugál Szent Izabella, előttük a trónoló Atyaúrsten. Ez az ablak V. Károly ajándéka, készítéséről számadások nem maradtak fenn a templomban; viszont a magyar királyi pár ablakéért — az okiratok szerint — a templom építői (la fabrique) 375, majd utóbb 50 rajnai forintot fizettek Bernaert van Orley mesternek. A pénzügyi tanács, a Conseil des Finances, 174 forinttal segítette e célból az építőket azon összegből, melyet Robert van Frèretől örökölt a város. Mindkét színes ablak alsó részében fülrés magyarázza a díszes üvegen ábrázolt személyek kilétét. II. Lajos magyar király és Mária királyné ablakán szárnyas félalakoktól tartott medallionban a következő fülrés olvasható:

LUDOVICO
DALMATIAE CROATIAE
BOHEMIAE HINGABIAE REGI
QUI PRO FIDEI CATHOLICAE DEFENSIONE
IN BELLO CONTRA BARBAROS FORTITER
PUGNANDO OCCUBUIT
ET MARIAE EIUS UXORI
CAESARIS SEMPER
AUGUSTI SORORI
1558

Bernaert van Orley mindkét ablakon rendkívül díszes architektúrát, háromszögű baldachinos diadalívet komponált az uralkodói személyek foglalatául. Andrea Sansovino híres római (S. Maria del Popolo) síremlékének és a velencei Vendramin-síremléknek fölépítése a Pavia melletti Certosa gazdag részletezésével ölelkezik Bernaert van Orleynek medallionokkal, kagylóval, aranyos indákkal és dekoratív alakokkal ékes diadalívén. Az V. Károly és Izabella ablakának architektúrája némileg könnyedebb, mint a II. Lajos és Mária diadalívének fölépítése, melynek összes pillérei látszólag a földön nyúgosznak, ellentétben a kiszélesedő, gyámszerű páncélytagon nyugvó másik diadalívvél. A hoogstraeteni Szt. Katalin-templom északi kereszthajójának gyönyörű ablaka (1553) pazar építészeti ékességével talán előzménye a Ste. Gudule két hatalmas üvegfestményének.² A magyar vonatkozású ablakon a középső, nagy ív alatt pompás uralkodói ornátusban térdel bal felé fordulva a kelle-
t-

¹ Itt említünk föl egy érdekese, eddig figyelemre nem méltatott manierista képet, Otto van Veer (Janus 1508–1608) *Pietistája* a brüsszeli Béguinage-templomban, mely Michelangelónak híres *Pieté-raliza*, a Vittoria Colonna számára készült kompozíció alapján jött létre.

² R. Graul: *Op. cit.* 50 l.



BERNAERT VAN ORLEY MŰHELYE
II. LAJOS ARCKÉPE az Ernst-Múzeumban

nél idősebbnek, erőteljesebbnek, dolmányán címerrel ábrázolt II. Lajos, mellette Mária királyné. Mögöttük középen a király védőszenkje, Lajos francia király áll. A baloldali kis ív alatt ismét a trónoló Atyaúrsten, ölében a feszülettel, a jobboldali alatt pedig a trónoló Szűz Mária látható. Az alakok stílusa között különösen az utóbbi árulja el a típusok szépségével, a bambino kontrasztjával, a kompozíció zártságával az olasz renaissance mesterek közvetlen hatását. II. Lajos és Mária királyné arca, bár nem természetű, de képmásjellegű. Alul két címet tartó csatlós, továbbá két szárnyas félalak, felül az indák között két férfi és két medaillonba foglalt fej egészíti ki a diadalív dekoratív rajzát.

Úgy V. Károly, mint II. Lajos ablakának színbeli hatása az aranynak és a kéknak harmonikus és pompázatos együttesén épül föl. Az arany szín uralkodik az architektúra díszsein és az alakok öltözékén, kékszínű pedig az ívek alatti háttér. A dekoratív hatás emeléséhez még különösen az Atya-

úrsten palástjának lilája, a Madonna ruhájának és Szent Lajos palástjának sötétebb kékje járul. A diadalív fölötti rész, melyet a gotikus ablakszerkezet mérműve tagol szét, színe szürkésfehér, tejüvegszerű. Csak egyes, elszórt címerek, inicidlek, az évszám még egyszer, legfelül a korona és maga az ablak mérműve díszíti ezt a gotikus jellegű részt. A Ste. Gudule ablakai Bernaert mesternek legmonumentálisabb elgondolású és leghaladottabb érzésű alkotásai. Itt jut legközelebb az olasz cinquecento szelleméhez.

Bernaert van Orleynak kellett volna elkészítenie a XVI. század első felében a templom szentélyének északi oldalán fekvő, az Oltáriszentség csodájának (Chapelle du S. Sacrement de Miracle) emlékére emelt kápolna ablakait is, azonban 1542-ben bekövetkezett halála folytán a mester csak egy-két ablaknak kartonját fejezte be. Fenmaradt okiratok bizonyítják, hogy a Ste. Gudule-egyház építésvezetőisége (la fabrique) a mester halála után ennek fiától



JACOB SEISENEGGER
MÁRIA ÖZVEGY KIRÁLYNÉ ARCKÉPE
a párisi Jacquemart-André-Múzeumban

és Gilles Willems festőtől, aki szintén Bernaerindál lakott és aki I. Ferenc francia király ablakának rajzát örökölte a mestertől, megvették az ablakok tervét. E rajzok alapján az összes ablakkartonok elkészítésére a megbízást *Michel de Coxie* (1499–1592), Bernaert tanítványa, a „flamand Raffael” kapja.¹ Utóbbi a végleges tervek elkészítésénél lelkiismeretesen ragaszkodott mestere rajzaihoz. Coxie is a flamand manieristák közé tartozott, de az ő művészetét a Michelangelo és Raffael kései stílusa alapján álló és monumentalitásra törekvő romanizmus erősebben eltéríti a flamand hagyományoktól, mint Bernaert van Orleynek még jobban a gotikában gyökerező, igen sokszor kalligrafikus modorát. Coxie stílusát nemcsak a most tárgyalandó ablakokról, hanem a Ste. Gudule-templom néhány nagy szárnyas festményéről is leolvashatjuk. Bár kompozíciói nem tagadják meg a régi flamand eredetet, mégis

gyakoriat művein a XVI. századi római típusok és motívumok.

E kápolna ablakfestményei, — a hármassoztású, emeletes csarnokok, illetőleg diadalívek alatt — szintén V. Károly császár testvéreit, sógorait és sógornőjét ábrázolják védőkkel, védszenteikkel, alul a felírások táblákkal, felül pedig az Oltáriszentség előzása történetének jeleneteivel.² Az utóbbinak mozgalmassága hatásos ellentétben van az alattuk térdelő és álló alakok nyugalmával. Egyedül Assisi Szt. Ferenc, I. Ferenc francia király védőszentje válik ki közülük, amint extatikus mozdulattal fogadja a sígmákat. Eredetileg hat ablak tartozott e sorozatba,³ de az idők, háborúk, forradalmak viszontagságai kettőt áldozatul kívántak és csak négy maradt fenn — az egyik

¹ 1570-ben elorozták a brüsszeli Ste. Gudule-templom Oltáriszentségét, melyet a zsinógóban összeszerkeltak. A szentostya csodálatosképpen vérezt kezdett, elárulta a kényszerítet, akik betörték hátlalát lakolták. A két magyar vonatkozású ablakon az a két jelenet látható, amint Jónás, a főfetes, a zsinógóba asztalára sodla az Oltáriszentséget és amint később Jónás Özevegy háttól kénre visszszolgáltatta a szentéget.

² Gmál (Op. cit. 84 l.) 7 ablakot említ.

³ Coxie egy képe — *Kalvária* — Csetényi József ár gyűjteményében Budapesten.

némileg megfakulva — napjainkig. A két elpusztultat *J. B. Capronnier*nek 1848-ban készült üvegfestményel pótolják.

A négy régi között az a legrégibb, mely alul I. Ferenc francia királyt és Eleonora királynét, V. Károly nővérét ábrázolja védőszeintekkel. Ennek kartonját 1540-ben még Bernaert van Orley készítette, aki a francia királytól ezért 222 arany koronát (400 forintot) kapott. Az üvegfestő valószínűleg *Jean Haeck* volt Antwerpenből, aki Coxcie többi ablakait is készítette. A brüsszeli Archives Générales du Royaume őrzi Bernaert mesternek ez ablakfestményhez, valamint egy másikhoz készült rajzait.

A bennünket közelről érdeklő — második — ablak kartonját, mely ismét II. Lajost és Mária királynét ábrázolja védőszeintekkel, felül pedig az Oltáriszentség elorzása történetének egyik jelenetével, M. Coxcie rajzolta, aki ezért 72 forintot kapott. *Jean Haeck*nek, az előbb említett üvegfestő-mesternek, 270 forintot fizettek a munka kiviteléért, Jean Doxnak pedig egy forintot az alul lévő tábla fölrászáért. Mária királyné a költségekhez 300 forinttal járult hozzá, amelyet a templom építészvezetőségének — a fabriquenak — fizetett. A fölrásos táblán a következő emléksorokat olvashatjuk:

Maria soror Caroli V. Cesaris seper Augst
vidua Ser^mi Ludovici Dalmatiae Croatiae
Bohemiae Hungariae Regis qui pro fidei catholicae
defensione in bello contra barbaros fortiter
pugnando occubuit poni iussit 1547.

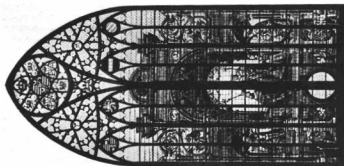
Az ablakfestményeknek egymásra rakott, gerendás, a fejlett római renaissance formáit utánozó, alul háromszögű orommal, rajta fekvő alakokkal, — pálmás angyalokkal — továbbá virágfüzerekkel ékesített, diadalíves architektúráját a keskeny és magas gotikus ablaknyílás a két szélén elvágja úgy, hogy ezeknek az ablakfestményeknek diadalíval nem állanak teljesen szabadon, mint Bernaert van Orleynak előbb jellemzett ablakain. Mégis igen harmonikus és teljesen a helyhez illő a kompozíciójuk. Mintegy kivercsécs kivágások egy gazdag, emeletes loggia-sorozatból, melynek különböző architektúrájában, annak mindig önálló, központi részeiben a jelenetek lejártszónak. Némelyiknek az érett renaissancehoz már közelebb álló erőteljesebb formái általában elárulják, hogy a kereszt-

hajó két nagy ablakának könnyedebb diadalíveivel valamivel később készültek. Egyes motívumok és figurális részletek arról tanuszkodnak, hogy az ablakkartonok készítői Michelangelót tekintették főmesterüknél. I. Ferdinánd és Anna királyné, II. Lajos nővére ablaka architektúráján például a Sixtus-kápolna füzértől tartó ifjai térnek vissza és a matrona Szt. Anna-alakja, a királyné védőszeintje is michelangelói hatásra számol be. Különös, hogy ez ablak fölrásos tábláján nincs fölemlítve, hogy I. Ferdinánd magyar király is volt. E táblán a következő emléksorokat olvashatjuk:

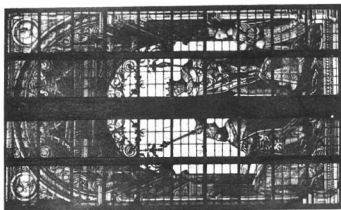
FERDINANDUS DEI GRATIA
ROM. DALMATIAE ET CROATIAE REX
HISPAN^{ae} INPANS ARCHIDUX AUSTRIAE
CAROLI V. IMPERATORIS FRATER
PONI IUSSIT M. D. XL. VI.

Ennek az ablaknak (a negyediknek) kartonját nem Coxcie, hanem egy eddig ismeretlen mester készítette, az üvegfestés azonban itt is *Jean Haeck* munkája, aki ezért, valamint a karton beszerzéséért 400 forintot kapott. Ezáltal is egy forintot fizetett *Jean Doxnak* a fölrásért. A költségnek egy részét, 300 forintot, Ferdinánd király viselte. Míg II. Lajos és Mária királyné ablakán, a közepén három alak látható és a Madonna az ablak bal szélén áll, addig a Ferdinánd és Anna ablakán az uralkodópár védőszeintekkel együtt mind a középre kerültek. A diadalív két oldalnyílása itt üresen maradt, a háttér kék színe áramlik be rajtuk. Itt is kék ugyanis a nyílások között látható háttér, szürkésfehér telljével pedig az architektúra fölötti rész, melyet címerek, zászlók, incidélék, évszámok és az ablaknyílás mérműve díszítenek. A színezés itt gazdagabb, tarkább, mint a keresztihajó két nagy ablakán, új festékek, emallok járulnak a régebbiekhez, de a keresztihajó ablakainak rajzbeli finomságait, színezésbeli előkelőségét nem érik utól. Érdekes, hogy az Oltáriszentség-kápolna ablakain a rajz perspektívája megfelel az alatt álló szemléltető nézőpontjának. Helyesen mondja Velge, a Sze Gudule-egyház monografiájának szerzője, hogy az ablakkartonok művészeire bizonyára közvetlen hatással voltak Mantegnának a paduai Eremitánban lévő freskói.

Ha már az Oltáriszentség-kápolna ablakainak stílusa különbözik a szentély és a



BERNAERT VAN ORLEY : IL Lajos király és Mária királyné ablaka a brüsszeli Szt. Gudule-templomban



II. Lajos király és Mária királyné ablakának részlete

keresztahajó ablakainak stílusától, úgy még nagyobb változás tapasztalható a Ste. Gudule-egyház Notre-Dame vagy lourdes-i Mária-kápolnájának ablakain, melyek a XVII. században, 1686 körül készültek. Mesterük *Theo van Thulden*, Rubens egyik tanítványa. A budapesti Szépművészeti Múzeumban egy nagy Angyal üdvözlésvázlatát tulajdonítanak neki. Az ablakok kartonjait a brüsszeli Cinquantenaire-Múzeum őrzi. Van Thulden 300 forintot kapott a rajzokért, az antwerpeni *Jan de la Baer* pedig 1390 forintot az üvegfestésért. Ezek az ablakok is, mint az Oltáriszentség-kápolna ablakai, két-két jelenetet ábrázolnak. Alul Habsburg főhercegek, főhercegnők, köztük Albert és Izabella, Németalföld híres helytartói és Rubens párfogói, továbbá császárok — így I. Lipót, aki magyar király is volt — és egy császárné védőszeneteikkel, felül pedig Mária történetének négy jelenete. Négy ablak maradt meg ugyanis ebből a ciklusból is, kettő, mint az Oltáriszentség-kápolnában, áldozatul esett az idők, forradalmak viszontagságainak.

Míg Thulden, mint festő, többnyire nem emelkedik túl a Rubens-követők átlagán, addig az ablakok kartonjainak elkészítésében valósággal remekelt. Bizonyára sokat kell írunk azonban Jean de la Baer javára is, mert az ő érdeme a színek tűze és összhangja. A kék, lila és az aransárga gyönyörű harmóniákban csendül össze a rajzban is kiváló, nemesen előkelő kompozíciókban. Ezek az ablakok még jobban eltávolodtak a középkori színes ablakok igazi stílusától és szinte már versenyre kelnek a festményekkel. Tulajdonképpen a színes ablakok stílusának romlását jelenti ez, de Thulden és Baer ablakainak szépsége annyira megvesztegető, hogy meg kell bocsátanunk nekik a helytelen irányú újítást. Rubens stílusának pazar festőiségét, a körvonalak föloldását, a színek tűzésének fokozását vagy lehalkítását különben is lehetetlen lett volna az ólomváz kontúrjai közé foglalt színes üvegekkel teljesen kifejezni. A rajz fontos vonalait ugyan itt is az ólomszegélyek jelzik, de a felhők, a rajtuk áttörő fénysugarak, dicsfények már ólomkörvonal nélkül, teljesen festői módon jutnak kifejezésre. A barokk stílusnak pompája, látományszerű ragyogása kevés XVII.

századi alkotásban érvényesül oly megvesztegető szépséggel, mint Thulden ablakában.

A Ste. Gudule-egyházban XVI. és XVII. századi ablakai tehát kitűnően tanuskodnak a renaissance és barokk idők színes üvegeinek változot, a festőiség felé törekvő stílusáról. A középkori színes ablakokban a rajzot a színes üvegek ólomfoglalata alkotja és az egész kompozíció is alkalmazkodik az ablaknyílás mérművéhez. A kis méretben ábrázolt, indákkal, szalagokkal határolt, ornamentálisan dekoratív jelenetek mindig megmaradnak az ablaknyílást részekre osztó pálcátok határai között. E pálcátok nem vagják keresztül az egyes képeket, mint később a renaissance és barokk ablakokon, melyeken a régi kisméretű ciklikus képsorozat helyét egy-két nagy ábrázolás foglalja el. Utóbbiak később csak a teljes ablaknyílás nagyságához és formájához alkalmazkodnak. Egyedül a nyílás felső részén lévő gótikus mérműre vannak tekintettel, mint azt a Ste. Gudule-egyház ablakain is láthatjuk, de itt is tulajdonképpen csak megalkuvás ez a régi, csúcsíves ablakok meglévő formájával. Érdekes, emellett a XVI. és XVII. század stílusalakulására rendkívül jellemző az is, hogy a színes ablakok közül kettőnek a kompozíciója miképpen illeszkedik az ablaknyílásba. A keresztahajó két nagyszerű ablakának diadalívei szabadon érvényesülnek a hatalmas nyílásokban és az Oltáriszentség-kápolna ablakainak festett architektúráját is — bár azt a keret kétoldalt már levágja — az ablak középtengelyébe még szimmetrikusan komponálták bele. Van Thulden két barokk ablakának festett architektúrája azonban már csak egy-egy részletét ábrázolja azoknak a csarnokoknak, melyekben alul a Habsburgok, felül pedig Mária életének jelenetei tárnak szemünk elé, sőt ezeknek a festett architektúráknak falsíkja sem párhuzamos az ablak síkjával. Így a barokk komponálás törvényei az ablakfestésben is tökéletesen érvényesülnek.

Vizsoni technikailag e barokk ablakok szerkezete egyszerűbb. Az ablakfelület legnagyobb része itt kis négyszögekre oszlik, melyeket csak a főkontúrok ólomfoglalatai tartkítanak néhol, míg a régi, középkori

ablakokon a szerkezetet kizárólag ezek a különböző irányú, a rajznak megfelelő olmozások alkották. A modern ablakfestészet ismét visszatért ehhez a technikához, a középkori színes ablakok ősi stílusához, melyhez a Ste. Gudule-egyház híres ablakai már többé-kevésbé hűtelnek lettek. Ez a stíluseltérés azonban mégsem lehet ok arra, hogy a brüsszeli templom egyszerű ablakainak igazi művészi értékét, ragyogó szépségét el ne ismerjük.

A Ste. Gudule-egyház magyar vonatkozású színes ablakainak ismertetésével kapcsolatban meg akarunk emlékezni a szerencsétlen végű II. Lajos királyunknak két arcképéről is. Az egyik a brüsszeli képtárban (Musée des Beaux-Arts) látható. Az arckép élete utolsó idejében ábrázolja a szerencsétlen királyt, aki 20 éves és majdnem 2 hónapos volt, midőn Mohácsnál elpusztult. Az arcvonásai nőiesek, enerválak, bajsa, szakállja még szűz, mintha oltó, borotva még nem érintette volna, tekintetéből teljesen hiányzik a férfias akaraterő. Fején arany és vörös szalaggal díszített fekete bársonyfőveg, fehér inge fölött vörös, hasított zubbony, fölötté fekete mente. Az öltözközék ékességét egy csavart aranyzsinór, melyen ékszer függ, és díszes aranylánc, melynek lógóját, nyilvánvalóan az aranygyapjút,¹ a keret alsó része levágja.

Kétségtelenül ez a festmény II. Lajos legmeggyőzőbb képmása, melynek természetűségével az eddig közzétett többi olajarckép, metszet- és éremképmások nem versenyezhetnek. Bár a képen nincs fölírás, de összevetve a királyról készült, a miénkhöz hasonló, fölírások ábrázolásokkal, a kép hitelességéhez nem férhet szó. Leginkább a bécsi Kunsthistorisches Staatmuseum trolri Ferdinánd főherceg arcképgyűjteményében lévő festmény és Jerôme Wirix (Wierx) metszete² emlékeztet a brüsszeli II. Lajos-kép arcvonásaira. A Wirix-féle metszet azonban szintén II. Lajos halála után jött létre, míg a brüsszeli festmény valószínűleg természet után készült, vagy

legalább is ilyen kép másolata. Bartel Behamnak Münchenben lévő olajfestménye, bár rajta a *Lud. Rex Vngariae* fölírás olvasható, semmiképpen sem lehet a korafellett, de csenevész király hű portrajfa. Egy 40 év körüli, életerős német férfit ábrázol az utóbbi kép.

A 51 cm magas, 21 cm széles, fára festett brüsszeli portrait mestere ismeretlen. A belga állam 1856-ban a Stayaert-árverésen vásárolta a képiár számára. Wautersnek leíró katalógusa (H. J. Wauters: Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musée de Bruxelles 1906. 225–226. oldal, 564. kat. szám) említi, hogy e képhez hasonló metszetet készített *Jerôme Wirix* a magyar királyról. Bernaert van Orley is négyszer festette meg különböző nagyságban II. Lajos képmását Mária özvegy magyar királyné, a későbbi helytartó számára,³ azonban ezek a képek nem természet után készültek, mert Bernaert van Orley bizonyára soha sem látta II. Lajost. A király portraitját Bernaert mester csak már meglévő képek, rajzok, metszetek után készíthette. Mégsem valószínű, hogy a mi képünk Orley munkája. Stílusra után űelve, talán egy délnémet művész festette a képet.⁴ Semmi sem vall ezen az alkotáson Bernaert manírizmusára. Kizárólag természetűségre törekedett a portrait mestere és ezt bizonyára sikerült is elérnie.

Vizsont kétségtelenül Bernaert van Orley modorát árulja el az Ernst-Múzeumnak II. Lajos képmása. (Olajfestmény fára, 64 cm m., 55 cm sz., vételeit Dreynl Münchenben.) Bernaert van Orley udvari festője volt Osztrák Margitnak, majd később a helytartónő halála (1530 december) után az új kormányzóznak, Mária özvegy magyar királynénak.⁵ Mária királyné rendkívül megbecsülte Bernaert tehetségét és nagy megrendelésekkel halmozta el. Jean de Ghyn kincstárnok egy sereg képmásért különböző összegeket fizet ki a királyné nevében Bernaertnak. A négy Lajos portait közül a három kisebbért egyenkint 15 livres,

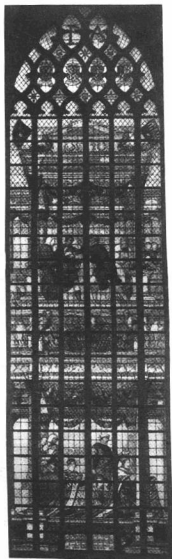
¹ II. Lajost sógora V. Károly csásár nevezte ki aranygyapjas lovaggá. A lovagok névénél II. Lajos így szerepel: *Membre Très haut, très excellent et très puissant Louys, roi de Hongrie.* (Környöy Op. cit. 98. o.)

² E metszet Nagler (Neues Allgemeines Künstler-Lexikon 1861. XXI. Band. 408. lap. No. 12) szerint: *Vortigliches und seltenes Blatt.* Egy-egy példány a Szépművészeti Múzeumban és az Ernst-Múzeumban.

³ *Alphonse Wauters: Bernard van Orley.* 22. l.

⁴ Kenczler Hagó II. Lajos király arcképe a brüsszeli képtárban című cikkében (Archaeológiai Értesítő. II. Polyán 1910. XXX. 9–14 o.) helyilestől Bernaert van Orley iskolája művésze mondja a képet.

⁵ *Pierres-Gervais (Les primitifs flamands III. 207. l.)* közli Bernaertnek A. Pinchardtól fölaltól kérvényt az udvari festői tiszttség elnyeréséért.



ISMERETLEN FESTŐ ÉS JEAN HAECK
I. Ferdinánd király és Anna királyné ablaka
a brüsszeli Ste. Gudule-templomban



MICHEL COXCIE ÉS JEAN HAECK
II. Lajos király és Mária királyné második
ablaka a brüsszeli Ste. Gudule-templomban

a nagyobb, életnagyságú képmásért 28 livrest kapott van Orley. A kisebb portrait-k közül egyet Mária királyné bajor Frigyes pfalzi grófnak ajándékozott.¹ Nem lehetetlen, hogy az Ernst-Múzeum festménye azon négy portrakit közül való, melyet Bernaert mester Mária özvegy királynénak 1555–1555-ig festett. II. Lajos e képen sokkal férfiasabb jelenség, ami minden bizonnyal az eszményitésnek tudható be. A kép jobb sarkában a következő fölírás olvasható: Ludovicus rex Hungariae et Bohemiae Anno aetatis XX. MDXXVI. A kerek, aranyos, zománcos kalapbogláron szintén egy latinnyelvű felmondatt vehető ki. Az öltözkész hasonló a brüsszeli képen látható öltözkészhez, csak hogy itt az aranygyapjának is hely jutott.

Bernaert nem volt a portrakitak igazi mestere. Életének utolsó évtizedében még kevésbé adózott a szigorú természetmegfigyelésnek és formamintázásnak, mint fiatal korában. Ekkor nagy dekoratív kompozíciók, faliszőnyegeknek és templomablakoknak kartonjai izgatták fantáziáját. Igen valószínű, hogy II. Lajos képmásai részben műterem-munkák voltak, annál is inkább, mert — mint említettük — nem természet után készültek és a mesternek többször kellett az arcképet ismételnie. Ezekkel a jogos föltevésekkel jól egyeznek az Ernst-Múzeumban lévő II. Lajos-portrait kvalitásai. Mélyebb lelki jellemzés épügy hiányzik a képből, mint az arc formáinak erősebb hangsúlyozása, viszont Bernaert körének manirizmusára igen jellemző a két kéz beszédes beállítása. Az uljak mozdulatával akarta a festő az arckifejezést klégészíteni, fokozni. A festés egyenletesen síma, lazúros, nagy gond fordítva az aranygyapjas lánc pontos megrajzolására. Művészi szempontból a kép kétségtelenül nem mestermű, de mint magyar történelmi portrakit számunkra elsőrangúan értékes, bár természetlenség szempontjából bizonyára

a brüsszeli festmény mögött áll. II. Lajos arcvonásai az előbbin a Coxcie-féle ablakon lévő képmásra emlékeztetnek.

Úgy hiszünk a brüsszeli festménynek, mint annak a két másik portrakitnak, melyek megegyezően II. Lajos sírig hű özvegyének, emléke ápolójának, Mária királynénak, később Németalföld helytartójának arcvonásait öröklők meg egyszerű fekete ruhában, fehér főkötővel. Az egyik egy németalföldi mester munkája² és a Szépművészeti Múzeumban látható, a másik Jacob Seisenegger (1505–1567) német festő alkotása 1550-ből (49 cm magas, 38 cm széles) és a párisi Musée Jacquemart-André tulajdona.³ A kép hátterére később nagy latin betűkkel a következő spanyol felírás került: LA REINA MARIA. Nyilvánvalóan Spanyolországba jutott a festmény a királynéval együtt, aki 1555. október 25-én a brüsszeli királyi palotában lemondott Németalföld kormányzóságáról és Spanyolországba költözött, miután néhány pillanattal előbb, világtörténelmi esemény gyanánt, bátyja, V. Károly, a mindenható császár is lemondott a trónról fla, II. Fülöp javára. (Lásd Louis Gallait-nak ezt ábrázoló nagy történelmi kompozícióját a brüsszeli modern képtárban.) Mária 1558. október 17-én halt meg, majdnem négy héttel császár-bátyja után és vele együtt az Escorialban nyugszik. Szerencsétlen férjének tetemét, miután a mohácsi csatátéren megtalálták, még 32 évvel ezelőtt Székesfehérváron temették el.

Hazánk akkori elbukásának négy száz éves fordulója alkalmából megilletődéssel emlékezünk meg a külföldi mesterek eme magyar történelmi vonatkozású alkotásairól, a gyászos mult és eleven emlékeiről.

¹ Jánoshalasi Nemes Marcell úr ajándéka.

² A spanyol fölírásnak kívül még a következő latin fölírás olvasható a képen: Anno 1530. etatis a. 25 és a mester monogramma JS. Seiseneggertől három másik Habsburg-képmás láthatunk ugyancsak 1506-ból a hágai Mauritshuisban (309, 270, 271), amelyek Erzsébetet, Miksaát, Annát — I. Ferdinánd magyar király gyermekeit — ábrázolják, lásd Holbein stílusára emlékeztető, Térdőpók aranydörgő tónusban, szírt áldásfeleké háttérrel, aranybőrű, latin fölírásokkal. A képeket Seisenegger Augsburgban festette.

³ A. Wauters: Op. cit. 22. l.



KORONÁZÁSI JELENET. Gobelin. Brüsszel, XVI. sz. é.

Baró Istvány Ferenc dr. tulajdona

OLCSÓ M. KÁR
KÉPZŐMŰVÉSZEK

GOBELIN-KIÁLLÍTÁS AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

Amikor a gobelin-kiállítás gondolata a Szőnyegkedvelők Egyesületének tagjai közt legelőször fölvetődött, előre is tisztában voltunk azzal, hogy a külföldi nagy gyűjteményekkel, különösen pedig a bécsi volt udvari gobelin-gyűjtemény több mint 900 darabjából 1920–1922-ben, a Belvedereben rendezett pompás kiállításokkal, nem tudunk versenyezni. Nálunk főuralnak és egy-két kiváló gyűjtőnk tulajdonában találunk néhány értékes faliszőnyeget. A kiállítás ezeket sem mutathatta be teljes számmal, mert a rendelkezésre álló hely — az Iparművészeti Múzeum üvegcsarnoka — már eleve korlátozta a kiállítás terjedelmét. Mégis a 17 kiállítótól átengedett 31 darab faliszőnyeg eléggé jól illusztrálta a gobelin-szövés főbb korszakait a XVI. század elejétől a XVIII. század közepéig. Ezek közt legnagyobb számmal a flamand faliszőnyegek voltak képviselve (23 darab). Kiegészítette ezt az anyagot a múzeum gyűjteményeiben látható nyolc gobelin, melyek közül kettő a kiállítás keretébe volt beillesztve.

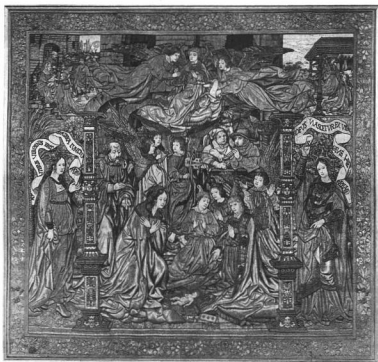
A faliszőnyeg eredetileg gyakorlati célra készült: az volt a feladata, hogy a középkori rideg helyiségek falait beborítván, azokat melegebbé, lakályosabbá tegye. Csak fokozatosan alakul át szövött képpé, amikor viszont a díszítő szerep jut túlsúlyra. Ez a magyarázata annak, hogy egyesek a faliszőnyegeket nem az iparművészet, hanem a szőpművészet körébe utallják. Technikájuk révén azonban mégis az iparművészet körébe tartoznak.

A faliszőnyeg-ábrázolások mindenkor szoros összefüggésben voltak a festészettel; minthogy a középkor festészete inkább díszítő jellegű, alkalmasabb volt szövött ábrázolásokra, míg a renaissance és még inkább a barokk festészet színgazdag és plasztikus jeleneteket ellentétben állottak a szövés technikájával megoldható ábrázolásokkal. Ezért kezdődik a gobelin-művészet hanyatlása a renaissance idejében és a barokk stílus korá-

ban még fokozódik a hanyatlás. A gobelin-technikának az a jellemző sajátága, hogy a különböző színárnyalatokat kisebb elhatárolt színterületekre bontja, vagyis mintegy mozaikszerűen rakja egymás mellé a színeket és ennek következtében nem kedveli a nagyobb egyszínű felületeket. Ez okból is alkalmasabb volt a középkori, díszítő felfogású, inkább stílizált festészet. A középkorban pl. a falnak szétszórt virágokkal élenkített ábrázolása ily jól feloldott felületeket nyújtott.

A faliszőnyegek anyaga a színes gyapjúfonál; a XV. századtól kezdve a fénylek és a szemek ábrázolására a selyemfonalat, majd a felületek élenkítésére az arany- és ezüsfonalat is használták. Technikája rokon a szövés technikájával, ugyanis fonalak kereszteződéséből áll ez is, amelynél a függőlegesen — *haute lisse* — vagy vízszintesen — *basse lisse* — kifeszített láncfonalak közé az orsóra csavart színes fonalat arra merőlegesen kézzel beszövik; de a szövettől eltérően nem egész szélességben, hanem csak akkora hosszban, amint azt az illető színes terület megkívánja. Így azután a különböző színek érintkező határainál nyitott rések keletkeznek (ez a gobelin ismertető jele), amit végül cérnával összevarrnak. A faliszőnyeg hátulján a letépett fonalvégek kiállanak. Ez is a gobelinszövés egyik jellemző sajátága.

Már eddig is felváltva hol a *gobelin*, hol a *faliszőnyeg* megnevezést használtam. Franciaországban, ahol általában a *tapisserie* névvel jelölik a faliszőnyegeket, *gobelin* szóval csakis azokat a szövött képeket jelölik, amelyek a párisi manufaktúrában készültek. Párisban a XV. században egy Gobelin nevű szövet- és fonalfestő-család ismeretes, ezek a párisi faliszőnyegszövő telep helyén működtek. Amikor 1667-ben az állami gobelinszövő telepet ide helyezték, megszerzték a Gobelin-család telkét is. Ez a véletlen körülmény okozta, hogy az itt készült alkotásokat „Tapisserie de Gobelins”,



JÉZUS SZÜLETÉSE. Gobelin, Brüsszel, 1520 tájáról
Iparművészeti Múzeum

ORR SZ. M. KIR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

majd pedig röviden *gobelin* névvel jelölték. A család tagjai később előkelő állami állásokban szerepelnek.

A gobelinszövő részére a mintát a festőművész szolgáltatja. Már a gót stílus korzakának végéről több kisebb, ilyen célra készült vázlatot ismerünk; a renaissance idejében, X. Leó rendelkezése, a Sixtus-kápolna gobelinjei részére Rafael készít kardonokat (jelenleg Londonban, az Albert- és Viktória-múzeumban); Barend van Orley (1492–1542) németalföldi festő több, ma is létező faliszőnyeget tervez; Rubensnek (1577–1640) a Decius Mus sorozathoz készült nagy festményeit a bécsi Lichtenstein-képtár őrzi; Charles Lebrun (1619–1690) festőművész XIV. Lajos rendelkezése a párisi manufaktúra részére dolgozik (Nagy Sándor sorozat); Boucher (1703–1770) pedig eleinte a párisi, majd később a beaumont-i telep részére készít tervek (a budai miniszterelnöki palota gobelinjei).

De a festmény és a szövött kép közt mégis lényeges különbség van, mert a technikájuk különböző. Amíg a festő lágy, szinte észrevétlenül átmeneteket festhet, a gobelin felületén minden színfokozatot külön el kell határolni, vagyis a színfelületet az árnyékfokozatoknak megfelelően részletekre kell bontani. A középkorban (pl. a halberstadti XII. századi Apostol-szőnyegen) a színek és a tónusok még mozaikszerűen vannak egymasmellé helyezve, a XVI. század elején pedig már, a finomabb átmenetek céljából, a fésűszerűen egymásba nyúló árnyalást alkalmazták. A festmény vagy vázlat után legtöbbször a műhely kantonrajzolója készítette el a részletes, természetes nagyságú rajzot, aki gyakran maga is tervezett, vagy egyes alakokat, sőt csoportokat innen is, onnan is felhasznál, beillesztvén őket az adott jelenetbe. Ilyen kiváló „*Cartonier*” volt a brüsszeli Maître Philippe a XVI. század elején. Ehhez járult végül a szövő munkája, akinek a fonalak összeválogatása és helyes alkalmazása volt a feladata.

A falakat már az ókorban szövött szőnyegekkel takarták el. A rómaiaknál és a bizanciaknál az oszlopcsarnokokat függönyökkel látták el. Tanulságos példa erre Teodorik palotájának mozaiképe a ravennai San Apollinare nuovo-ban a VI. századból. A késői középkorban azután a

szövött faliképeket általánosan használták templomokban, várakban, kastélyokban; a XIV. században a hímezett falkárpitokat teljesen háttérbe szorították a faliszőnyegek. Céljuk, mint már említettem, nemcsak az volt, hogy a falakat díszítsék, hanem egyúttal az is, hogy a helyiségeket melegebbé tegyék. Ez a feladatuk azonban idővel egyre jobban háttérbe szorult és a díszítő célzat jut túlsúlyra. Ebben a korban a faliszőnyegek keresett művészi alkotások és igen nagy értékűek. Éppen azért leginkább fejedelmek, főurak és egyházak tulajdonában találjuk. Uralkodók végrendeleteiben a legértékesebb kincsek közt vannak felsorolva. A fejedelmek, akiknek a palotáit díszítették, még az utazásaira is magukkal viszik legértékesebb gobelinjeiket és táborozásaik alkalmával sátraikat; lakóhelyükön kívül vagy tornaiünnepélyek alkalmával pedig azokat a helyiségeket díszítették velük, amelyben tartózkodtak. Nagy szerepük van koronázási és esküvői szertartások alkalmával; templomokban viszont arra szolgáltak, hogy nagy ünnepeken a szentély és a hajók falát díszítsék.

Az ábrázolások tárgyköre meglehetősen gazdag. Már a XIV. század közepétől kezdve találunk mitológiai, történelmi (pl. a tróiai háború, Nagy Sándor tettei) és bibliai jeleneteket, majd a középkori hősmondákból és szerelmi történetekből, meséiből és egykorú éleiből merítik tárgyukat. Ezeket a témákat azután összefüggő sorozatokban öröklítették meg egy-egy szoba vagy terem részére és ezeket „*l'entures*” vagy „*chambres de tapis*” névvel jelölték; a magyarban pedig (pl. Bethlen István fejedelem 1646-iki, Huszton kelt végrendeletében) „háztüzek”-nek mondják. A jeleneteken kívül találunk állatalakkokkal, tájképekkel vagy egyszerűen nagy zöld levelekkel díszített faliszőnyeget is. Ez utóbbiakat *verdure*-öknek nevezik.

A gobelinszövés technikája már az ókorban ismeretes. Legrégibb példái Krisztus előtt 1400 tájáról maradtak fenn: vászonterítők ezek, gobelinmódra beleszőtt színes díszítményekkel, amelyek IV. Tutmozis király sírjából kerültek napfényre 1903-ban és jelenleg a cairói múzeumban láthatók. A legértékesebb darabon II. Amenhotep szíve olvasható.



GABEL JÖN TÓBIÁS MENNYEGŐZŐJÉRE. Gobelin, Brüsszel, XVII. sz. Van Orley kartonja után
 Urbán Anna ömő találdona

Az ókeresztény korszak legérdekesebb iparművészeti termékei közé tartoznak az ugyancsak egyiptomi sírokból kiásott gobelinszövésű, színes ruhadíszek az ú. n. kopt (egyiptomi ókeresztény) szöveteken. Mintegy negyven évvel ezelőtt nagy mennyiségben kerültek elő főleg Achnumban (az antik Panopolis), azután Antinoeóban, Fajumban és a bawiti kolostorromokban. Szép sorozatot mutatott be ezekből az Iparművészeti Múzeum a gobelin-kiállításon. Falke részletesen foglalkozik velük a „Kunstgeschichte der Seldenweberei” című munkájában. Keletkezési idejük a IV—VI. századra tehető. Gobelin technikával készülnek a nomád népek kilíntjei is. Ha még felsoroljuk Kínát, Perzsiát, Törökországot és Mexikót, úgy megemlégtünk az Európán kívül levő azokat a területeket, ahol a gobelinszövést alkalmazták.

Európában a legrégibb gobelinszövésű faliszőnyegek Németországban találhatók. A legkorábbi példa Kölnből, a St. Gereon-templomból származik; egyes részletet ma a londoni Viktória- és Albert-múzeumban, a lyoni szövetmúzeumban, a nürnbergi

Germanisches és a berlini iparművészeti múzeumban láthatók. Ez faliszőnyegül szolgál. Főműstrája közös keretekbe van foglalva és griff által megtámadott bikát ábrázol, amely motívum a IX—X. századi bizanci selyemszövetekről ismeretes. Az alakos díszű legrégibb faliszőnyeg szintén németországi eredetű; a halberstadti dóm szentélyének egykori díszei ezek; két gobelinszövésű faliszőnyeg (Rücklaken), 9 és 10 m hosszú és 1-12 m magasságú. Az egyiken Krisztus trónol arkangyalok és apostolok között, a másikon három jelenet van ábrázolva, köztük Izsák föláldozása. Ez utóbbi 1130 körül, az előbbi 1180 körül készült Quedlingburgban. Még egy harmadik, kisebb faliszőnyeg is van a halberstadti dómban, 1120—30 közti időből származó szász munka ez. Az ábrázolások rajza és színezése rokon az egykorú falfestményével.

Amint láttuk, a román korból inkább csak németországi emlékeket ismerünk. A gotikus korszakban e tekintetben a súlypont eltolódik; az iparművészetnek ezt az ágát inkább világiak művelik és pedig Észak-



ELIÓPÁ ELRABLÁSA. Gobelin. Brüsszel, XVI. sz. v.
Báró Nádaszy Ferenc ár másolata



VERDURE. ENGHEN. XVI. sz. v.
Portentűtér Áltéud úr tulajdona

Franciaországban, Flandriában és Brabantban. Páris a művészet központja. A „Hauteliciers”-k céhe itt már a XIV. század elején kimutatható, Brüsszelben pedig a „Tapitewevers”-k 1340-ben céhbe tömörülnek, 1352-ben Tournai-ban; majd Valenciennében, Lille-ben és Douai-ban is megtaláljuk őket. A XIV. század végén Párisban és Arras-ban (innen vitték az olaszok az „arrazzi” megnevezést) már virágzó műhelyek voltak. A XIV. század közepéig csak egyszerűbb, lilomos díszű faliszőnyegek készültek, amelyeket az egykorú miniatűr-festésű könyvek jelenetein is láthatunk. Az összefüggő fejlődés azonban csakis a XIV. század második felében kezdődik. A „haute lisse” kifejezést legelőször 1303-ban használták. A XIV–XV. században az ó- és újtestamentum, a lovagregények jelenetei, a 7 főbűn, a 9 nemes hős, nők vadászaton, vademberek, hónapok és címerek vannak ábrázolva. Nemcsak a király, hanem hercegek és más előkelőségek a megrendelők. Nicolas és Colin *Bataille*, vala-

mint Jacques *Dourdin* műhelye készíti a legszebb példányokat. Ebből az időből (a XIV. sz. végétől) való az angers-i székesegyháznak az Apokalipszt főlüktető nagy sorozata, mely Lajos anjoui herceg, V. Károly testvére rendeletére készült, 1376–81 közt, Nicolas Bataille párisi műhelyében.

A XIV. század elejéről nagy számban maradtak fenn délnémetországi és svájci eredetű faliszőnyegek. Anyaguk színes gyapjú és túlnyomórészt apácaolastokban készültek. Ezeket a kisebb méretű, néha azonban hosszú faliszőnyegeket templomokban a padok felett, a fal beborítására használták, innen nyerték a „Dorsale” és „Rücklaken” neveket. Németországban főleg Nürnberg és Svájcban Basel volt a készítésük helye. A korai német gobelinek eleinte bizonyos rokonságot tüntetnek fel az egykorú francia munkákkal. Tudjuk, hogy a burgund hercegek faliszőnyegeket küldtek ajándékba német fejedelmeknek. Később azonban a német faliszőnyegszöveget teljesen önálló utakon halad. Különösen



JASON KÜZDI AZ ARANYGYAPJÚÉRT. Gobelin, Brüsszel, XVI. sz. v.
 Magyarországi Múzeum tulajdona



LATONA. Gobelin, Brüsszel, XVII. sz.
Schönsky Tibor ár tulajdona

OROSZ M. KIH.
KÉPZŐMŰVÉSZETI



ALDOZATI JELENET. Gobelin. Brüsszel, XVIII. sz.
Geoff. Andrássy Géza ár. felvétele

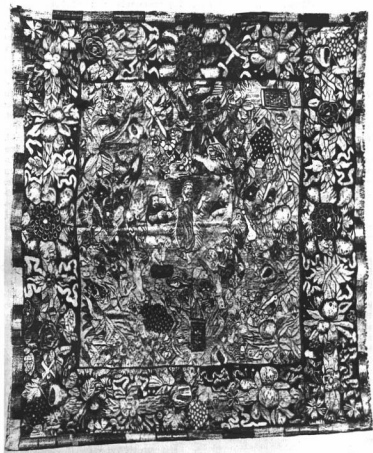


KIRÁLYI JELEKÉPES NŐALAKKAL. Gobelin. Francia, XVI. sz.
Baumgarten Nándor íze felújítása

jellemző rajtuk a díszítő hatásra való törekvés, a rajz erőteljes hangsúlyozása, ellenében a légyabb és egységesebb hatású francia alkotásokkal. Vagy szerelmi történeteket vagy vadembereket, lovagokat, az erény és bűn szimbolumait ábrázolják.

Régi írások tanuskodnak arról, hogy a faliszőnyegek nálunk is kedvelt díszek voltak a magyar kastélyoknak. Bizonyára Magyarországon is készültek régebben faliszőnyegek, de sajnos, ezidél egyet sem ismerünk. VI. Károly francia király Zsigmond magyar királyt — egyúttal német császárt — kérte fel közvetítőül az angol királlyal kötendő béke ügyében. Zsigmond elfogadta a meghívást és magyar főúri kíséretével 1416-ban Párisba utazott. Jean Juvenal des Ursins rheimsi érsek, a francia király bizalmasa, mint szemtanú, részletesen megemlékezik egykorú följegyzésében a király párisi tartózkodásáról. Közel kéthónapig időzött ott Zsigmond és kíséretével együtt a franciák lelkesen ünnepelték. A király mintegy hálából kétszáz francia mester-

embert fogadott fel, hogy azokat hazánkban leteleptse. Mademoiselle de Lussan egykorú feljegyzése mondja, hogy a 200 mesterember sorában: „orphèvres, brodeurs et écrivains”, vagyis ötvösök, szőnyegszövők és miniatörök is voltak. De a munkások jórésze, nem lévén nálunk elég munka, nemsokára másutt helyezkedett el, sőt egyesek visszatértek hazájukba. Bertrand de Broquier francia utazó 1432-ben járt Magyarországon s Budán és Pesten több napig időzött. Itt francia szőnyegszövő, Clay Davion kalauzolta, amiről ekképpen emlékezik meg: „merchant darras, que je trouvoy le nomme Clays Davion, lequel lempereur Sigmond avoit mene avecques plusieurs autres gens des metiers du Royaume de France; et est le dit Clays ouvrier de haute lice.” Ebből kiviláglik, hogy ez időben francia gobelinszövő dolgozott nálunk. (Erről a körülményről Jules Guiffrey is megemlékszik: Histoire de la Tapisserie en France [Paris, 1878–85] című nagy munkájában.)



ASZTALTERÍTŐ. Gobelin. Német, XVI. sz. v.
Magánmúzeum

ORSZ. M. KIB.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

Hogy a faliszőnyeget később is kedvelték hazánkban, arról főuraink nagyszámú végrendelete és egyéb okmányok többször tanuskodnak. Báró Radvánszky Béla „Magyar Családdélel és Háztartás” című művének első kötetében e tárgyról a következőképpen szól: „A szoba falát költséges és mesterségesen szőtt kárpitokkal vonták be, ezeket Bethlen István fejedelem igen találóan *házőltőzék*-nek nevezi el végrendeletében. Ezen házőltőző dívat a XV. században már honos volt hazánkban. II. Lajos király szobáinak falai is díszíték szőnyegek és kárpitok. 1525-iki udvari számadásában több tétel fordul elő, hogy ezek felvonásáért mit fizetett a kincstárnok. Ez utóbbi udvarában úgy látszik, hogy rendesen nem, csakis ünnepélyes alkalmakkor használták, például június 28-án felvonták, mert aznap fogadta a király a hatvani országgyűlés követeit. Téves lenne azonban azt hinni az előbb mondottak után, mintha a falak bevonása csak az udvarnál lett volna honos, ellenkezőleg az egész országban nagyon el volt terjedve. Máriássy István szepesi kapitány 1515-ben végrendeletileg rendelkezik kárpitjairól. Ugyanazon évben gróf Frangepán Beroald férjhez adván leányát Perényi Istvánhoz, vele adja Zólyom vármegyében levő Dobrona várát és ezzel házdíszítésre való kárpitjait. Maghy Pál ingóságai között is találunk négy nagy falra való szőnyeget 1529-ben. Thurzó György is hódol a közszokásnak, sőt egy 1596-ban kelt, nevéhez frott levele elárulja, hogy a magánosok követték II. Lajos király udvarának példáját és jórészt csak ünnepélyes alkalmakkor vonták fel a kárpitokat és szőnyegeteket házuk falaira.

A XVII. században mind sürűbben jönnek elő, majd minden nagyobb kastély és vagyonosabb család leányainak hozományai-ban szerepelnek. (Lehet, hogy néha hímzett, vagy szövet-kárpitra kell gondolnunk.) „A Thurzó-leányok mind részesítetnek szőnyeg- és kárpitokban, Bethlen Gábor négy házőltőzetet vagy testvérének, Bethlen Istvánnak, ugyancsak István nevű öccsének kettőt. Az előbb említett id. Bethlen István nemcsak örökölte testvérétől, hanem saját maga is rendelkezett ilyenekkel és Ecsed várában levő házőltőzetelt három részre osztja leányai közt, Küküllő és Huszt várá-

ban levőket pedig úgy, ahogy fel vannak vonva, egészen Druslanna nevű lányának hagyja. Lónyay Zsigmond végrendeletében (1648) kéri örököseit, hogy meggyesi kastélyát ne fosszák meg kárpitjaitól, de hagyják ott helyben. Az óvári, hédervári és tömördi kastélyok szobáinak falairól sem hiányoztak a szőnyegek és kárpitok, valamint az erdélyi úri lakokból sem.”

E tárgyról Radvánszky másutt így ír: „Falra való kárpitokkal Németalföld és Olaszország látott el. A bibliából és a történelemből vett eseményeket és egyéb más tárgyakat szöttek belé. Varkócz Miklósné ládjában volt 1584-ben egy kárpit, asszony-ember képek rajta, Dobó Ferenc 1602-ben rendelkezik képes kárpitjairól. Thurzó György kincstárában 1612-ben nyolc darab flandriai kárpit van *Judit története* rajta, más nyolc darabon *Zizara története*, ismét más nyolc darabon *Ábrahám története*.” (Ez a sorozat a bécsi volt császári gobelin-gyűjteményben ma is megvan!) „Bethlen Gábor fejedelem palotájában, velencei kárpitjain Julius Caesar és más római históriák voltak csodálatos szép mesterséggel szöttek, ezenkívül négy házőltőzetet hagyományoz el velencei tarka materálból és kettőt flandriait. Bethlen Istvánnak (amint fentebb láttuk) Ecsed várában három szobája volt flandriai kárpittal felvonva, ezeket három leányának három egyenlő részben hagyja, úgy azonban, hogy ölszámra megmérvén, a rajtok való históriákat ábrázoló állapot szerint osztozzanak meg vele. Az ebesfalvi kastély néhány szobáját 1647-ben bécsi kárpitok díszítették, ezek között egy „vadás forma”, vagyis vadászati jeleneteket ábrázoló.”

Ezek a leírások nem hagynak kétséget az iránt, hogy lit legtöbbször gobelinekről van szó.

A XVI. századi *brüsszeli faliszőnyegek* gazdag sorát őrzi a brüsszeli Cinquantenaire-múzeum. (Ismeretive „Tapisseries des Musées Royaux du Cinquantenaire à Bruxelles, par Joseph Destree et Paul van den Ven” című katalógusban.) Ezekkel rokon az a nagyméretű 5-25–3-24 cm pompás faliszőnyeg (1. kép), mely a kiállítás legkorábbi és egyben legértékesebb darabja volt.

A XVI. század első tizedével kezdődik a brüsszeli gobelin-művészet igazi virág-

kora, amely egyúttal összeesik a brüsszeli udvar fénykorával, Margit helytartósága idejében. Ebben az időben a késő gót művészet helyét fokozatosan a kora renaissance foglalja el. Azt a csodás termékenységet, amit a brüsszeli szőnyegszövők ebben az időben kifejtettek, sehol másutt nem találjuk. Nagyméretű, sokalakos gobelin készülnek, mozgalmas jelenetekkel. Az alakok a kor pompás ruházatában ékeskednek, rajtuk a változatos rajzú brokátkok nehéz redőkre törnek. Vezérlő alakja e kor gobelin művészetének Maître Philipp kartonrajzoló, — cartonnier — akinek működési ideje 1500—1530 közé esik. Az ő műveivel való rokonságot konstatálhatunk Hatvany Ferenc báró nagy, koronázási jelenetét ábrázoló, faliszőnyegén, ahol a jelenet a szárnycsapatok mintájára négy karcsú, gótikus stílusú, leveles oszlopfő és gyűrűs tagozású, lapos bolttal hordó oszloppal három csoportra van osztva. Korban megelőzi ez a gobelin a nevezett mester egyik Herkenbald halálát ábrázoló (a brüsszeli Cinquantenaire-múzeumban levő) művét, melynek kartonját Maître Philipp egykorú okmányok szerint 1513-ban készítette el. Ez utóbbin már a renaissance formák érvényesülnek. Azért a koronázást ábrázoló gobelint az 1500—1510 közti időre tehetjük. Jellegzetes keretében sötét alapon virágos és leveles indák futnak körül.

Ugyanebbe a csoportba tartozik az Iparművészeti Múzeum csodás kora-renaissance faliszőnyege (2. kép), melyről dr. Hoffmann Edith beható tanulmányt írt „Az Iparművészeti Múzeum brüsszeli kárpitja”¹ címen. E tanulmányában kimutatja, hogy a Jézus születését ábrázoló főjelenet Mária-alakja egy 1518—1520 körüli németalföldi mester alakja nyomán, a felső bal sarokban levő Három királyok imádása Dürer (1471—1528) nyomán és a jobb sarokban látható Angyal üdvözlét jelenete Rogier van der Weyden (†1464) műhelyképe után készült. A Jézus születését ábrázoló faliszőnyeg Naprági Demeter győri püspök hagyatékából 1619-ben került az ottani székesegyház tulajdonába, ahonnan Ferenc József király engedélye alapján megvásároltatott, majd pedig a Múzeumbarátok

Egyesületének örök letétjeképpen az Iparművészeti Múzeum gyűjteményébe került. Anyaga túlnyomórészt selyem- és aranyfonál. Ezzel a gobelinnel részletesebben nem foglalkozom, hanem utalok a fent idézett tanulmányra.

1515-től 1519-ig terjedő időben készültek Brüsszelben X. Leó pápa rendelkezése, Rafael és tanítványainak kartonjai nyomán (jelenleg Londonban a Victoria and Albert Museum-ban), a Sixtus-kápolna hatalmas Apostol-szőnyegei, Pieter van Aelst műhelyében, akit érdemeiért a pápa „Tapicieri della Sanità di Nostre Signore”-nak, vagyis pápai gobelinszővőnek nevezett ki és más munkával is megbízott. Barend van Orley 1514-ben Rómában tartózkodott és 1516-ban visszatért Brüsszelbe azzal a megbízással, hogy a Rafael-kartonok nyomán készülő gobelinkeket művészi szempontból ellenőrizze. A régi stílustól teljesen eltérő kartonok alapján készült 11 gobelin nagy hatással volt a faliszőnyeg további fejlődésére. Ugyanis az olasz befolyás lép a brüsszeli stílus helyébe, amely halás 1530 körül juturalomra. Erős perspektivikus ábrázolás lép az eddigi, inkább díszítő jellegű felfogás helyébe. Ennek az iránynak hódol a már említett Barend van Orley is, aki nem egy faliszőnyeg-sorozat kartonját rajzolta meg a brüsszeli gobelinszővők részére.

Az ő kartonjai alapján készült a XVI. században az a bécsi sorozat is, melyen Tóbiás könyvéből örökölt meg jeleneteket. Ezek egyikén „Gábel angyal kíséretében jön Tóbiás menyegzőjére”. Ezt a kartont, más kedvelt sorozatok példájára, ugyancsak Brüsszelben, a XVII. században újra megszőtötték, de a kor ízlésének megfelelő szélesebb kerettel (3. kép), ahol a vázából kinövő dús virágdísz, az erőteljes puttók, a kartus gazdag rajzú alakja, de különösen a kagyló alkalmazása már a kezdődő barokk formák térfigyelését jelzik. Iparművészeti szempontból figyelemre méltó a jelenet háttérében álló pohárszéken feltüntetett renaissance ötvösművek ábrázolása. A nagy alakokból álló jelenet van Orley stílusának jellemző példája. Urbán Anna úrnő pompás faliszőnyegén megtaláljuk a brüsszeli szőnyegszövők jellegzetes mesterjegyét, a szövés helyét jelző B B betű pedig a hiányzó alsó keretrész szélén volt beszöve.

¹ Különlenyomat a „Magyarország Műemlékei” negyedik kötetéből, 1910.



KIRÁLYOK IMÁDÁSA. Gobelin, Német, 1580
Iparművészeti Múzeum tulajdonság

A brüsszeli szőnyegszövők mesteri megoldásokat nyújtanak a gobelinek változatos keretrajzában. Szép példája ennek a Hatvány Ferenc báró tulajdonában lévő és Európa elrablását ábrázoló szép brüsszeli faliszőnyeg (4. kép). Keletkezési idejét a XVI. század második felébe tehetjük. Keretében a látképes medallionok jelképes nőalakokkal váltakoznak. A főjelenei hátterül a mitológiai jelenettel vonatkozásban nem álló kastély és annak szép kertje látható a XVI. századi gobelinek jellemző színezésében. A brüsszeli szővőmester jelzésének csak a nyomait láthatjuk a gobelin jobb szélén (520×545 m). Teljesen rokon felfogású az Iparművészeti Múzeum hasonló nagyságú és az argonauta-monda egyik sajtóságos jelenetét – Jázon küzdelmét az aranygyapjúért – feltüntető faliszőnyege (6. kép), amely báró Lipthay Béla hagyatékából került a múzeum gyűjteményébe. A keret beosztása is arról tanuskodik, hogy e két gobelin egy sorozat két rokon darabját alkotta.

A díszítő célzat különösen azokon a faliszőnyegeken érvényesül, amelyeket *verdure*-öknek nevezünk. Egyik csoportján a faliszőnyeg középészeti nagy hajlott levelek és körbe elhelyezett kisebb virágok és madarak töltik ki. Keletkezési helyük az újabb megállapítások szerint Enghien, ahol Clevei Pülp uralma alatt 1513-tól kezdve a szőnyegszövés virágzott. Jellemző példája ennek a ritka típusnak Perlmutter Alfréd úr kékeszöld himzésű *verdure*-je (5. kép). (580×270 m). Hasonló darabokat őriz a bécsi volt császári gyűjtemény is.

Állatalakkal élénkített tájképet tüntet fel a kiállítás másik *verdure*-je. A németek ezt a típust „Wildgarten” névvel is jelölik. Jelenleg Káldi Jenő úr tulajdonában lévő németalföldi faliszőnyeg egykor a Giergl-gyűjtemény egyik kiváló darabja volt. (Képét I. a Magyar Iparművészet 1907. évfolyamának 114. lapján.) Hermás, gyümölcs- és virágköteges kerete a XVI. századi németalföldi gobelinkeretek jellemző képviselője.



ÉVA TEREMTÉSE. Gobelin. Róma, XVIII. sz. Rafael kartonja után P. Ferloni műve, 1754
 Belatini Braun Rudolf úr tulajdona

ORosz M. KIR.
 KÉPZŐMŰVESZETI
 FŐISKOLA

A XVII. század finoman részletező és a régi hagyományokon nyugvó példája az a két brüsszeli keret nélküli faliszőnyeg, melyeket Schiotszky Tibor úr engedett át a kiállításra (7. kép). Bájos tájkép keretében mitológiai jelenetet ábrázol az itt közlő: az előtérben *Latona* ül két gyermekével, *Dianával* és *Apollóval*. Juno féltékenysége kergette őt a Chimerák országába, ahol szomjúságtól gyötörve vizet akar meríteni, de a parasztok kigúnyolják és a kis folyó vizét felzavarják, úgyhogy az ihatatlanná válik. *Latona* feldőleg emeli fel kezét és a parasztok bűnhődésül békává változnak át. A gobelin szelén beszött két-tós B a brüsszeli eredetet mutatja, a F. V. H. betűk pedig *François van den Hecke* szőnyegszövő nevét jelzik, aki 1630–1665 közti időben működött.

A gobelinek rendszeres jelzése a XVI. század első felében kezdődik. Brüsszel város tanácsa 1528. május 16-án kelt rendelete szerint minden gobelint, ami a városban készül, a várost jelző B-B betűk által közrefogott vörös pajzzsal és a szővőmester vagy a tappissier-marchand jegyével kellett ellátni. Ennek nyomán másutt is bevezetik a faliszőnyegek jelzését.

A XVIII. században egyik legkiválóbb gobelinszövő műhely Brüsszelben a *Leyniers*-családé volt. Egyik tagja már a XVI. században működött. A XVIII. században *Daniel Leyniers* (1720–67) és *Urban Leyniers* († 1747) nevével találkozzunk. Lendületes mozdulatú, karcú arányú alakokból álló élénk csoportok jellemzik alkotásaikat. Ebbe a csoportba sorozhatjuk azt a szép színezésű, áldozati jelenetet feltűntető, jelzés nélküli faliszőnyeget, amely gróf *Andrássy Géza* úr tulajdona (8. kép). A színek közt az élénk piros alkalmazása a francia hatás eredménye. Az épületek és a környező kertek mély távlati hatása a képszerűsége való törekvés eredménye, máltal tulajdonképpen a gobelinszövő átlépte azt a határt, amelyet a technika eléje szab.

Franciaország a gobelinszövést terén a XVI. században Németalföld hatása alatt áll. I. Ferenc király 1539-ben flandriai szőnyegszövőket telepít le Fontainebleauban. Itt *Primaticcio* vezetése alatt készülnek nagy faliszőnyegek. (Legszébb példái a bécsi gyűjteményben.) Ez a telep még II. Henrik alatt

is működött. Ide sorozható egy kisméretű (265×194 m) groteszkes keretű, középmezőjében álló királyt és jelképes nőalakot ábrázoló faliszőnyeg (9. kép), melyen az énekek énekeiből mondatsszalagon francián nyelvű vers olvasható.

A német gobelinek keletkezési helye szerint még nem eléggé tisztázott egyik csoportjának képviselője egy asztalterítő, rajta középen rusztikus ábrázolásban *Krisztus* mennybemenetele látható; a középfelület többi részét pedig levelek, gyümölcsök, könyvek és közbe elhelyezett kések töltik ki. Jellemző barnás-sárga színezése nyomán az északnémet gobelinek közé sorozhatjuk. (10. kép.)

Az Iparművészeti Múzeum 1580-ban készült német eredetű kis gobelinjének (65×58 cm, 11. kép) keletkezési helye talán Szászország területén keresendő. A három királyok imádását feltűntető jelenet bizonyára valamelyik XVI. századi német vagy esetleg olasz festő műve után készülhetett.

Rafael kartonjai nyomán az Apostolgobelinekből nemcsak egy sorozat faliszőnyeg készült. Az ő nagy művészetének késői hatásáról tanuskodik kiállításunkban két élénk színezésű, nagyalakos XVIII. századi faliszőnyeg. Eredetüket és készítőjüket pontosan megmondja az egyik – *Éva teremtését ábrázoló* – darabon (12. kép) olvasható felirat és pedig balról: *RAPH. URB. PINX. IN. VATC.*, jobbról pedig: *P. FERLONI. F. ROMÆ. IN. HOSP. AP. A. D. MDCCXXXIV.*, amely szerint a gobelinek *Rafael* festményei nyomán, Rómában készültek 1734-ben és mesterük *P. Ferloni* volt. Tudjuk, hogy már korábban is volt egy pápai gobelinszövő műhely Rómában. Ezt XI. Kelemen pápa 1710-ben alapította és első igazgatója *Jean Simonet* párisi szőnyegszövő volt, a kartonokat pedig *Andrea Procacini* készítette.

A *Ferloni*-féle gobelinek keretrajza a XVIII. századi barokkművészet jellemző példája. A négy darabból álló gobelincsoport egykor *Rudolf trónörökös* tulajdona volt, kető közülük a bécsi Iparművészeti Múzeumba került, kettő pedig budapesti gyűjtemények – *Belatini Braun Rudolf* és *Bayer-Krucsay Dezső* urak – tulajdonába.

A kiállítás többi anyagának ismerettségét más alkalomra tartjuk fenn.

CSÁNYI KÁROLY

HAUSZMANN ALAJOS

1847—1926

Július utolsó napján elhunyt mai építészünknek egyik repraesentatív mestere, Hauszmann Alajos. Ybl után ő az, akinek művei Budapest sok részének leginkább megadóják jellemző arculatát. Budapest városképével elválaszthatatlanul összeforrt az a silhouette, amellyel Hauszmann a Várhegyet koronázta; a Kúria, a Technológia, a New-York palota emlékezetében marad mindenkinek, aki Budapest utcáit végigjárta.

De Hauszmannt repraesentatív mesternek ősmerte el a magyar közvélemény is. A király elhalmozta kitüntetésekkel a magyar nemességet adományozott neki. A József-műegyetem tiszteletbeli doktorrá avatta. Ő volt az egyetlen építész, akit a Tudományos Akadémia tagjává választott. Egy sor művészeti egyesületnek lett tiszteletbeli elnöke. Még életében nagy ünnepély keretében helyezték el (1914 május 3.) emléktábláját egyik legszebb műve, a Kúria főhomlokzatára. Minden formában elismeréssel halmozták el és művelődésünk munkásainak elit-sorába iktatták.

Régen, harvan évvel ezelőtt, két ifjú pest-budai ember, mind a kettő régi patricius-család ivadéka, utazott Berlinbe, hogy „magasabb építészeti” tanuljon a Bauakademie mestereinél, miután az alapokat már megszerezték Budán. A két pajtás sokat tanult, világot is látott s építővágyakkal teltlen telepedett le Budapesten. Utjaik itt kettéváltak: az egyikből Hauszmann Alajos lett, a másikkól Lechner Ödön. A közös tanulmányok közös tövéből, a magyar építőművészetnek két szélső ága sarjadzott ki. Az egyiké volt a történelmi stílusok birodalma, a másiknak ideálja egy stílus amely, mint ő mondta, még nem volt, hanem lesz. A tudós tudománya s a költő intuíciója azóta külön-külön járta a maga útját.

Hauszmann szinte arra teremt, hogy építészeti működésén kívül a kathedráról is hirdesse azokat az ismereteket, amelyeket szorgalmas bűvárkóddal megszerzett. Korán is szokta meg a polytechnikum levegőjét, hisz alig volt huszonegy éves,

amikor — előbb Skalnitzky oldalán, utóbb önállóan — építészeket nevelt a jövő számára. És folytatta ezt negyvennégy éven át, 1912-ig. E működésének programja végig egyenes vonalú volt: az ifjabb nemzedéket nem szünt meg az építészetnek alapfundamentumára, a szerkezet fontosságára figyelmeztetni, azonfelül végig hű maradt egyszer elfogadott elvéhez: az építészeti múlt formáinak kultuszához. Képviselőjévé lett annak a stílusnak, amelyet nálunk Ybl hirdetett műveivel s amelyet neorenaissance néven könyvel el a művészet-történet.

Hauszmann Alajos művei túnyomórész — ha nem is kizárólag — e stílusnak keretébe illeszthetők. Jelenlény kivétel e tekintetben a királyi vár, ahol régi Habsburg-hagyományhoz illeszkedve, szóhoz kellett juttatni a barokk hangját, eszejárást is.

Azonban művészeti stílusának elemzése és méltatása nem tartozik ide. E munkában, érdemben és elismerésben gazdag művészi pályát szeretnők vázolni, legalább főbb állomásainak ismertetésével.

Velencei dr. Hauszmann Alajos Budán született 1847. június 9-ikén. Ott járta az elemi és reáliskolát. S már mint realista rajzolónak állt be Skalnitzky irodájába, aki akkor volt tanáranak, Stülernernek, építésvezetője volt a Magyar Tudományos Akadémia palotájának építkezésénél. 1864-ben kezdte meg tanulmányait a budai műegyetemen s ugyanekkor az Akadémia palotájának építő-vállalkozója, Diescher mester ünnepélyesen fölavatta kőműveslegénnyé, ami alatt persze a régi céhrendszerből fennmaradt, de már szimbolummá vékonyodott ceremóniát kell érteni.

A polytechnikumot 1866-ig járta, azután pajtásaival, Lechner Ödönnel és Pártos Gyulával Berlinbe utazott s beiratkozott az akkor nagy hírű Bauakademiébe, ahol két évet töltött, egyben dolgoztatott Lucea és Orth hírneves építőcégnél. 1868-ban meghívta őt régi irodafőnöke, Skalnitzky, a műegyetemnek akkor rendkívüli tanára, asszisztensnek s itt kezdődik Hauszmann

hosszú polytechnikumi pályafutása, amelynek során 1870-ben helyettes tanár, 1872-ben pedig nyilvános rendes tanár lett. Eleinte az építési szerkezetek tanára, utóbb az ókori és renaissance építészettől, majd csupán a renaissance-ot, azután a köz- és magánépületek tervezését.

Közben, 1870-ig, vezetőállást foglalt el a Skalnitzky & Koch építőcég irodájában, amelyből akkor a jelentékeny épületek egész sorának tervét kerültek ki. Ismételt nagy utakat tett külföldön: bejárta Angliát, Francia- és Olaszországot, Svájcot és Hollandiát s midőn Ybl után folytatnia kellett a királyi vár építkezését, 1903-ban megtekintette a legtöbb európai fejedelem lakosztályait. Később kirándult a Keletre is.

Első önálló műve a budapesti Tükörbérbház volt, amelyet 1871-ben épített s amely leginkább magán viseli a berlini tanulmányok hatását. Utána az Erzsébet-tér kioszkja következett (1872–73.), amelynek nagy részét később átépítették a Nemzeti Szalon helyiségeivé. Erre az évre esik első nagy pályadíja, amelyet az új József-műegyetem számára készített tervével nyert el (nem került kivételre). Ezt az első díjat utóbb sok más követte. Munkásságát igénybe veszik egy sor középület létesítésénél: a nyolcvanas évek elejétől fogva több nagy budapesti kórház, iskola, egyetemi épület készült tervel szerint, a legjelentősebb megbízások azonban a kilencvenes években érték: 1891-ben a New-York palota, 1892-ben a budai királyi vár továbbépítése, a Kúria, amely építőművészetének legbecsebb terméke. Munkálkodása kiterjedt a vidékre is, nagyobb-szabású feladatokhoz jutott Kolozsvárról és Szombathelyen, ezenfelül egy sor urasági kastélyt is épített.

Fáradhatatlan munkásságát a megismerés minden formájával honorálták. 1914-ben nagy dísszel ülték meg félévszázados művészi jubileumát s ekkor mintáztatták meg Pásztor Jánossal emléklapját. 1918-ban a Középítési Tanácsban kifejtett kiváló munkásságáért magyar nemességet kapott „velencei” előnévvel. Nyugalomba vonulása után a nyarat többnyire a neki oly kedves fehérmezei Velencében töltötte. Az idén már betegeskedve került oda s ott hunyt el július 31-én.

Holttestét a műegyetemen ravatalozták fel s onnan kísérték végső pihenőre.

A gyászszertartáson képviselve volt a magyar építészeti minden hivatalos szerve, a testvérművészeket a Képzőművészeti Társulat küldöttsége képviselte, amelynek nevében Wertheimer Adolf, a Társulat igazgatója rámutatott Hauszmannnak abbéli érdemére is, hogy a Társulat kiállítástervezetébe beleillesztette az építőművészetet is, másrészt saját alkotásainak koncepciójánál mindig azon volt, hogy a festészeti- és szobrászatnak megfelelő szerepet juttasson épületeinek ékesítésében. Hauszmann egyébként 44 éven át választmányi tagja, 21 éven át alelnöke, 11 év óta tiszteletbeli tagja volt a Képzőművészeti Társulatnak.

Főbb művei:

1. Középületek: Budapesten a Törvényszéki palota az Alkotmány-utcában, a Kúria az Országház-téren. Szombathelyen a városháza és a vele egybeépített színház, a megyeház (átalakítás). Fiumében a kormányzósági palota.

2. Templomok: róm. kath. templom Gyomán és Nádasdladányon.

3. Kórházak: Budapesten a Szent István-kórház, a Vörös Kereszt Egyetemen kórháza, Nyírában a megyei kózkórház.

4. Egyetemi építkezések: Budapesten a Törvényszéki orvostani intézet, a József-műegyetem központi épülete. Kolozsváron a bontani és élettani intézet öt épülete.

5. Iskolák: Budapesten az V. kerületi áll. reáliskola, a Technológiai múzeum és iskola, az I. kerületi tanárképzőintézet, a felsőbb leányiskola az Andrássy-úton. Sopronban a felsőbb leányiskola. Zomborban a gimnázium.

6. Paloták: Budapesten a királyi várpalota (Ybl művének folytatása és befejezése), a Tükörbérbház, a New-York palota, gr. Batthyány Géza palotája, az Észak-keleti vasúti palotája a Fő-utcán, a Kégl-féle bérházak, Kóburg Fülöp hg. palotája.

7. Kastélyok: gr. Nádasdy kastélya Ladányban, gróf Pejacevics-kastély Podgoricán, Vécsey-kastély Szécsényben, Kégl-kastély Csalán, Széll Kálmán kastélya Rátóton, a szentantali Kóburg-kastély (átalakítás).

8. Egyebek: Budapesten az Erzsébet-téri kioszk, a Leszámláló-Bank épülete a Dorottya-utcában, az Osztrák-Magyar Bank háza Szombathelyen.

MŰVÉSZETI ÉLET

SAJTÓVÉLEMÉNYEK A VELENCEI MAGYAR KIÁLLÍTÁSRÓL. A velencei *Biennale* magyar pavillónjáról megjelent külföldi bírálatokat a következőkben ismertetjük:

Előre kell bocsátanunk, hogy a nevesebb olasz művészt kritikusok tudósításai ugyanazzal a szöveggel egyidejűleg vagy utóbb számos távolabb eső vidéki város lapjában is megjelennek. Arturo Lancellottiét például, ki két cikkben is foglalkozott a velencei kiállítással és annak körében a mi művészeinkkel, három lap is közölte változatlan szöveggel, még pedig a *Corriere d'Italia* (Róma), az *Il Telegrafo* (Livorno) és a *La Gazzetta di Puglia* (Bari). Első tanulmányában csupán a festőkre terjeszkedik ki és a magyar pavillón festőiről egybe-kötött ezeket mondja: „A magyar pavillón az egyetlen, melynek anyaga szigorú válogatás eredménye. Terméiben semmi szertelenkedő megrágyolás, de szinte semmi selejtes sincs a számos festmény és szobor között, melyek termet megelégnitk. A festők közül leginkább Katona Nándor emelkedik ki. Végtelen gyönyörűségű művész, ki kevés igen finom színlíttal vissza tudja adni egy bizonyos percben megátott tájéknak eltorlított betelken benyomását. Mint vérmérsékletnél fogva lírikus, hazája tájai nagy költőjének mondható, mert finomsággal úgy tudja kifejezni, ahogyan kevés más festő, sőt néha mint senki más.” Katona egyes képeit sorolja el ezután Lancellotti, megleve-nitő jelzők kíséretében, majd Karlovskyra tér át. „Karlovsky, kit viszont az emberi alak foglalkoztat, rajznak biztosságával, színé-nek tideségével és jellemalkításával tünik ki.” Karlovsky művei közül szintén számosat el-sorol rövid leírás kíséretében. A többi magyar festő közül méltatóan emlékezik meg Frank Frigyes arcképeiről és szép pusztai tájáról, Batthyány Gyula gróf fantasztikus rajzairól, Szilányi Lajos téli piacáról, Pentelei Molnár János csendéleteiről, Burghardt Rezső, Czencz János, Glatz Oszkár, Hatvany Ferenc, Knopp Imre, Gy. Sándor József, Náray Aurél olaj-festményeiről és Halpdy Ede, Csánky Dénes finom vízfestményeiről.

Ugyancsak Lancellotti egy későbbben kelt cikkében (július 6.) ezeket írja szobrászaink-ról. „A magyar pavillónban Lux Elek táncos-nőinek fába faragott igen finom alakjait láttam; ez a művész számomra izléssel hajlítja a vonalat és meg tudja ragadni és visszaadni a mozdula-tot, mint például szépséges Vénuszában vagy aranyos táncosnőjében, amely üvegúra alá került, mint ahogy a drága holmival szokás, továbbá mértékelt tartóan megmintázott fészl-köd nőjében. Lányiban jó állatszobrászra bukkantam a munkából hazatérő paraszt lovasalakjában, továbbá fókával birkózó jeges-medvéjében. Ligetinek is szép a nyertő lóva.”

Pásztor János Primaveráját és Berán plakett-eit említi még meg dícsérő szóval Lancellotti.

Két helyen jelent meg Piero Scarpa-nak velünk foglalkozó cikke is: a római *Messaggero*-ban (április 30.) és a genovai *Il Secolo XIX*-ben (június 19.). Az előbbi Czencz János „Fűr-dés után” című képének mrsékeltén sikerült reprodukcióját is közli. „A magyar művészek mint mindig, — írja Scarpa — ezúttal is veris-musukkal, derűjükkal és nemességükkel válnak ki. Pavillónjukban a néző fényben és szín-ben gyönyörködik s nem kénytelen ahhoz a műveltségi tartalékához nyúlni, melyre mindig szükség van, valahányszor egy bizonyos is-köldt vagy valamely különleges irányt kell meghatározni. Minthogy ez a művészet őszinte, megvan az a tulajdonsága, hogy közlekeny, ennélfogva mindenki megéri, főként azonban megéri, már csak azért is, mert legközelebb van a mi érzelmiségünkhez. Ime Katona Nándor gyönyörűséges tájkép. Semmi emberi alak nem élénkíti őket, mégis élet van ben-nök; Ime Burghardt Rezső gyöngéd impressz-sziói és Czencz János verista képei, melyekben Favretto zamata és Stuck tudása van meg. Frank Frigyes sűrű festékkel tisztán és erő-vel teljesen fest; Glatz Oszkár az ó hang-súlyozott verismusában egyben szilárdnak és kifejezőnek mutatkozik. Nem hiányoznak az impresszionisták sem, de Náray nemességével és Szilányi erőteljességével fejezik ki magukat. Karlovsky nagyrétű arcképeket, Lászlóhoz fogható, de hatásosabb és kifejezőbb nála; Knopp Imre nagy energiával műveli művészetét, melynek anyaga a fény és a levegő, Pentelei Molnár János pedig őt jellemző festői virtuozitásával plasztikus és igazságot éreztető tud lenni, amiként plasztikusan fejezi ki magát fekvő női alján és női arcképén Hatvany Ferenc is, nem úgy mint Dudits és Batthyány, kik festésüknek tányomóan dekoratív jelleget adnak. Egyensúlyos és érzékeny rajzolónak bizonyul Csánky Dénes, ki körülbelül húsz apró vízfestményét állítja ki s nagy tudású, festői és plasztikus rézkarcolóknak Sándor József. A szobrászok közül a tömegeket össze-foglaló plasztikai érzésével Lányi Dezső, finom dekoratív érzésével Lux Elek és virtuozitásá-val Pásztor János válik ki.”

Elio Zorzi beszámolója két újságban, a nápolyi *Mezzogiorno*-ban (április 27—28.) és a torinói *Gazzetta del Popolo*-ban (április 25.) jelent meg. A magyar pavillónnal elég röviden végez. Ezt írja róla: „Magyarország pavillón-jában Karlovsky Bertalan nagyszabású arc-képgyűjteménnyel szerepel; rajta kívül Glatz Oszkár-nak függenek képei, Katona Nándor-nak levegős hegyi tájai, továbbá Burghardt Rezső, Dudits Andor, Frank Frigyes, Hatvany Ferenc báró, Knopp Imre s.b. munkái; Batthyány Gyula

gróf néhány érdekes levegős vízfestménye, Csánky Dénes és Halpáry József készített ki a képiálítás anyagát. A szobrászokat Berán plaketijei, Lányi márványai, Ligeti, Telcs és Pásztor bronzai s Lux fa- meg bronz-figurínái képviselik.

Vittorio Pastori a Nápolyban megjelenő *Roma* című napilapban (május 27.) igen részletesen foglalkozik a magyar kiállítással. „A középső teremben — írja — a kiváló Karlovcsynak, a hatalmas arcképfestőnek művei ragyognak. József főherceg és Klotild főhercegnő arcképe igazi csodája a művészetnek. Más kedves ismerőseink is hozzájárultak a magyar pavillon fényéhez és díszéhez, köztük Katona Nándor huszonöt kis impressziójával. Knoppnak öt képe van, melyekben egy sokoldalú művész temperamentuma tárul föl, Szép számmal vannak a kiállításon az illusztrációk, dekoratív és színpadművészeti jellegű vázsnak és nem hiányzik az összefoglaló vagy szellemes impresszionizmus sem. Náray Aurél technikájánál és felfogásánál fogva dekoratív jelenetből igen jó falfestmények valnának. Bathiány gróf vízfestményei az illusztráló művészetnek kiváló próbái. A szobrok száma tizenöt és kiváló, köztük a „Primavera“ mesterien megmínezott és megöntött szépséges bronzszobra. Bájos leányalak ez a szobor, melyet az ismert nevű Pásztor életnagyságban mintázott meg.

Eugenio Bertucci a torinói *Gazzetta del Popolo*-ban (május 8.) Zorzi említett cikke után ismételen foglalkozik a magyar kiállítással. „Magyarország pavilonjában — úgy mond — Czencz János kivált „Fürdő után“ című képén a finom és bágyadt érzékiséget lehelő és gyengédséggel teli aktok igen finom koloristájának mutatkozik. Glatz Oszkár „Magyar paraszasszonya“ eleven és plasztikus munka. Igen elegánsak Lux Elek márvány-, bronz- és faszobrocskái; a bájosságuk netovábbjai ugyane művész táncosnői s „Venusza“ olyan, mint egy cigányzenekar elragadó ultramodern zengése.

A már szintén idézett Piero Scarpa a „Rivista d'Italia e d'America“ című képesfolyóirat májusi számában harmadszor is megemlékezik a magyar kiállításról. A néhány sor, amit neki szentel, inkább csak névsor, de jóindulattal összeállított.

Más olasz napilapok is írtak a velencei magyar pavillonról, de annyira nem érdemlegesen, hogy nem akad belőlük idézni való. Inkább figyelmet érdemel, amit a *Neue Zürcher Zeitung* (július 1.) névtelen tárcáírója ír a velencei magyar kiállításról: „Aranyosan fénylő kapuján ismételen is élvezettel léptem a magyar művészeti templomba, melyben a mintaszerű elrendezés és a finom ízlés előre hirdeti, hogy ott komoly munka folyt és hogy a legjobbat akarták és győzték meg. Merészség, melyet azonban sikere igazol, a főterem

kék festése: patinás meleg kék szín, mely Karlovcsy, magyar, arcképfestőmester tizenegy képéhez kedvező háttérrel szolgálhat. Ebben a festőben akkora a rajzoló készség és olyan biztos a fejlett festői technikájával kapcsolatos formaalkító tehetség, hogy az ember elámul a keze alól kikertült arcképek láttára és megéri, hogy a magyar főnemesség és az ország szellemi életének képviselői festőjüknek választották. Klotild főhercegnő profilképe például oly kifejezően adja vissza az idős hölgy jellemző vonásait, hogy láttára a legjava Lenbach jut az ember eszébe. Mesterségükben nagyon otthon vannak mindezek a temperamentumos magyarok és teljesen egyenlő alkotnak. Hatványan egy türkszkék alapon nyugvó fekvő női aktja van, mesterműve a pasztózus festésnek. Udvardy Géza egy aratóünnep bájosan színes vázlatát állítja ki. Szilágyi egy kisvárosi piacot, Knopp Imre egy finomná összehozott weimari tájat. Pentelei Molnár „Sárga körtek“ című kitűnő csendéletét egy ausztráliai múzeum számára megvették. További nevek elsorolása nélkül legyen elég annak megemlézése, hogy a fekete-fehér és a vízfestmény művészeti ágában is jeles alkotások szereznek örömet a nézőnek. Aszbraszok közül Luxról essék szó, kinek körtefából faragott finom két szobrocskáját — egy táncosnőt meg egy Venuszt — mindjárt az első napokban megvásárolták. (e. a.)

EGY RÉGI PESTI HÁZ FELTÁMADÁSA.
Közel száz év előtt, 1832-ben az előkelő Uri-utca elején, a Párisi-ház előkelő bazárjával szemközt való hatalmas belvárosi telken nagyszabású bérház felépíttetéséhez fogott Károlyi István nyomdász. Építész az akkor már nagy-névű Hild József volt. Először csak a mai Petőfi Sándor-utcai udvar körül fekvő szárnyak épültek fel, ezt a részt követte 1837-ben a vármegyeház felőli rész és végül 1846-ban a Petőfi-utcai harmadik emelet. A ház a harmincas évek egyik elegáns bérháza volt, melyen szinte átlengett a közeli, a hátsó kapualból látható vármegyeház táblabíráinak széles, jól megalapozott életfelfogásának derüje. A nyomda a középső traktusban volt, ahol ma a vívókardok csatognak. Körülötte felnövekedett a kiegészítés utáni Pestnek vaníty fairja, a pompázatos — pompásnak látszani akaró talmi paloták: az egyik palota hazug barokkjával, a másik „palota“ a maga építészeti karnevállal, a Belvárosi takarékpénztár sokezernyi vibráló díszítményével s majd megfolytatták a puritán egyszerűségű házat, amely lassanként a lenézés tárgyává lett. A pesti ember úgyszólván csak megtörte ezt a házat, amely szerinte udvar-túlengésben szenvedett. Az utolsó régi jó szomszédja, az idősebbik testvére, a biedermeier-illatú Párisi ház is tagló alá került s napjainkat mint utolsó életben maradtot érte meg a Károlyi-ház.

melyet Trattner-udvar néven ismerünk. Még a házat teljesen kitartozták, kitisztították, az udvart, amennyire lehetett, megszabadították a pesti házak rákfenéjétől: a portáloktól. Sőt szerelvényekkel kézzel fel is ékesítették: az előcsarnokok boltozatába szép kovacsoltvaslámpákat akasztottak, a klasszicizáló felkőríves fülkékbe tetszetős kovácsokat állítottak. Az újra megnyugvó izlésű pesti ember felfedezte Károlyi nyomdász házának biedermeier szépségeit. A terjedelmes lakások némi átalakítás után alsó szőlőig élvezett ajtóikkal egyszerre vonzókká váltak.

S ekkor következett be az újabb meglepetés! Az addig sivár kőköcsa burkolatos udvarban architektónikusan szegett gypágyak jelentek meg, néhány tő pellergonóival, a felfüggesztett ládákkal petunák erős színei virultak fel és a falak alján megjelentek a Vitis velich smaragd zöld leveles indái. S mindez nem elég, az udvar közpésző útja mentén kedves kőpadokat állított fel a ház ura: megpihenésre szólítva fel a benzogözös, őskori szörnyetegnek hangját utánozó autotülköktől zajos, belvárosi utcák tikkadt vándorát.

Úgy érezzük, kulturális cselekedetről számolunk be: valaki tapintatos kézzel, kedves mozdulattal sok mindenre reámutatott. Reámutatott egy ódon házra: felhívta a szemlélőni hajlamosok figyelmét a néhány még megmaradt régi szép pesti házra: a magóéra és a gyér számban még meglevőkre. És történt még valami: a városi ház udvarának rehabilitálása. Építészeink 30—40 éve — az építető telek spekuláns urak óhajára — az udvart sajnos elkerülhetetlen, rosszának minősítették. Az építési szabályrendelet előírja az udvar legkisebb területét: az építész igyekezett ezt négyzetcentiméter töredékig megközelíteni! De kérdőztük: valóban olyan átkos és hasznavehetetlen valami egy ilyen udvar? Valóban rosszabb és értéktelemben mint a háború előtt genálsan felfedezett u. n. magánutca? (Piltax-köz és Haris-köz.) Megfelelő kapukiképzés mellett az udvarban elhelyezhető boltok különösen használhatók, mint a Károlyi-Trattner-ház udvara fényesen bizonyítja! Az itt sok évtized előtt letelepedett régi kereskedő cégek emellett szólnak!

S megfelelő, a mai igényeknek megfelelő alaprajzi elrendezés mellett az ilyen tágas udvarra nyíló lakások véleményünk szerint kellemesebbek, csendesebbek, kevésbé porosak mint a szűk, a megengedett legkisebb szélességű, magánutcnak csúfolt sikkátor mentén elhelyezettek.

Van még egy-néhány ilyen szép udvar Pesten — mentseik meg azokat tulajdonosaik! Legyenek büszkéik rájuk és tanítsák meg a pesti embert az udvar megbecsülésére! Az építésznek pedig gondolják meg, hogy a „magánutca” nem lenne helyettesíthető lakóudvarral?

Dr. Blerbauer Virgil.

A békéscsabai Lórántffy Zsuzsánna leánygimnázium tervpályázatának kiállítása a Magyar Mérnök és Építész Egyletben. Kielesberg Kunó gr. kultuszminiszter iskolaépítő akcióinak haladai az építészet terén is kezdenek kibontakozni. Egymást követik a polgári és közép-fokú iskolák terveire kiírt pályázatok (Kaposvár, Pestszentlőrinc, Rákospalota). Építészeink egész serege foglalkozik az iskolaépítés problémájával és Békéscsaba városa nem kevesebb mint 64 tervet kapott felhívására. A kiállított tervek átanulmányozása igen tanulságos, sőt bizonyos szempontból igen örömdet. Építészeink közül ugyanis mindtöbben kezdik felismerni az iskolaépítés problémáit, kezdenek a feladat izére jönni, — csak az a szomorú, hogy az útnak ma még csak a kezdetén állunk és a múlt század sivár, szellemetlen megoldásai nemcsak hogy versenyezni kívánnak, hanem lehetőségek, — még ma is kivételre alkalmasnak minősülhetnek.

Pedig az idők nagyon megváltoztak! A húsz-harminc év előtt épült iskolák sívársága, kegyetlen szűrkésége már régen túlhaladott. Milyen óriási távolság választja el pl. Budapesten a régi éra szörnyű iskoláit azoktól az épületektől, melyeket Kós Károly, Zrumezky, Reichl Kálmán és néhány társuk teremtett. Törekvéseiket, hogy az iskola, mely tartalmában és szellemében megváltozott, ne legyen többé megjelenésében se fejejtézt, nem lehet eléggé dicsérni és elősegíteni. A nagy város tűzcsúfolt lakásaiban és bérkaszárnyaiban tengődő gyermekhadnak legyen *napos tágas otthona az iskola, ahol fixa tágas termekben mozogtathatja zsiabadt tagjait.* Az iskola könyvűszerrrel megadhatja mindezt, mert hisz egy bérház tömegének megfelelő egyetlen iskola-építtel egy városnegyed gyermekeinek lehet második otthona. A vidéki iskola pedig legyen a primitívebb kultúrájú falusi és tanyai lakosság kulturális haladásának otthona és iskolája a megjelenésében is. Ez okból az építés ezen a téren sohasem dolgozhatik eleget, nem állhat meg, mert sohasem formálhat eléggé kökéleteset, — a legjobb is éppen csak hogy jó! Viszont nem lehet eléggé hibáztatni azt az építész, aki ha iskolát épít, megelégszik a múlt századbeli kézikönyvek papírszagú szűrkéségéből klímáolt sémával. A népiszkoláknál Apponyi Albert gr. már 15 év előtt szétérté a „szabvány-tervek”, ekkor épült fel Sváb Gyula számos festői iskolaterve. De hogy ez az irány ma is él, azt bizonyítja a jelen pályázat, ahol a tervek nagy része hűségesen kitart a sémánál, nevezetesen a díjazottak összessége. Viszont a 64 terv között egész sorát találunk olyan poetikus megoldásoknak, amelyeknek szellemével nem győztünk betelni s amelyek mindegyike visszatér felhasználatlannal a szerzőhöz, sőt a bírálati jegyzőkönyv elutasító szavait is magán hordozza. Azokra a tervekre gondolunk, amelyek ellentétben a

tanönyvek kérdemesült szerzői által javasolt módoszatokkal, a kijelölt feladat tanulmányozva olyan megoldást mutatnak, amely a régi kedves iskolákra emlékeztet, amely tervekben száz év előtti hangulatok élednek fel, magyar viszonylatban pl. a régi székiudvarhelyi kollégiumra gondolunk. E csoport legkitűnőbb darabja a Scola Regia jellegű, barátságos, régies formájú, kitűnő általános elrendezésével a beérkezett legjobb tervek egyike. Ugyancsak figyelemreméltó az Aurora jellegű terv, melynek szerzője hasonló törekvéseket modern formákkal old meg, fölépítésében par excellence architektúra s nem részletek halmozása. Az épületnek a református templom felőli sarokmegoldása az egész pályázaton egyedülálló. Sokban rokon a Punctum saliens jellegű, mint a Sic volo is. Nem vagyunk képesek megírni, hogy mikép voltak éppen ezek a tervek kiselővezetői, „foghatóak” homlokzataik” miatt. Éppen így megfoghatatlan a roppantul eredeti barokkos, „Főtengelyek” jellegű terv jellemzése a „kiforlatlan” jelzővel. Az egész csoportból egyedül a „Pro Scientia” emelkedhetett egy negyedik hely megvételig.

Néhány szóval ismertetnünk kell e csoport felfogását. Ezek az építések a rendelkezésre álló, három utca szegte felket nem vették egy l vagy L alakú házszorral körül, hogy azután e primitív udvarba sematikus gondolatmélkülséggel anorganikusan egy ormótlan tornatermet állítsanak, hanem tekintettel a helyi viszonyokra, a később felépitendő internátusra és a szomszédos megvárlandó, több hoidas kertre az iskolaépület tömegét több kisebb-nagyobb, festői, zárt vagy részben nyitott udvar körültelelésére használták fel, — a kereszt-folyosók poézise, az angol college-ek festői-sége jut eszünkbe s benépesítjük e tán virágokkal is ékes udvarokat fiatal leányok csoportjaival s szívünkbe zárjuk e terveket, bármily észszerűnek és jutányosoknak is mondassanak az elismerést nyert megoldások. Érezzük fiatal, melegszerű művészek kezemunkáját, akik tán egy közeli jövő nyafasabb és napfényesebb iskolának lesznek építései.

— Jelenlegi el nem ismertetésüknek sokféle oka lehet. Néhányan közülük újszerű, kissé németes előadásmódjukkal riasztatták el a bírálókat. Mi, akik belemélyedtünk tervük stúdiumába, elmondhatjuk, hogy művészeknek ez csak külsősége. Legyen szabad azt a tanácsot adni: mondjanak le a manirizmusról, hogy alkalmuk legyen a kivitelre. Ne riasszák el a bírálókat e külsőségekkel. Balsikerük egy másik oka, hogy ez összetettebb elgondolású tervek talán költségesebbeknek is látszanak. A magunk részéről nem vagyunk erről meggyőződve — de ha valamivel nagyobb beruházást is jelentenek, miért takarékoskodunk az ifjúságon, a felnövekvő jövőn, ma, mikor a nemzetnek nincsen mása csak a jövője. És ha a laikus bírálóknak művészetünkkel szem-

ben ez a szűkmarkúság úrrá lesz: épp az Építész- és Mérnökegyelet által kiküldött szakbírálóknak kellene őket meggyőzni téves felfogásukról, éppen ő nekik lenne feladatuk a gazdagabb tervekkel előtérbe állítani s az unalomig ismert sémákat kiselővezetni. Éppen nekik, akik maguk is alkotó építésszek, kellene reámutatni az elméleti sémák sivárságára és arra, hogy ilyen pályázat elbírálásánál a városkép legalább száz évre vonatkozó elvagy javítható meg, tehát mondjuk, 20%-os többletköltség nem jöhet számba. S ha előzőleg a pályázóknak tanácsal mertünk szolgálni, a bírálótól építész felfogást szeretnénk kérni a tervpályázatok számára, legyenek az architektúra szószólói a laikus építetők mellett. „B”

A KÉVE MŰVÉSZEGYESÜLET a nyári szünet megkezdése előtt évadáról rendes gyűlést tartott, amelyen Szablya-Frischnauf Ferenc elnök bejelentette, hogy miként az előző években, úgy az egyesület az idén is három nagyobb ösztöndíjat bocsát a Képzőművészeti Főiskola miskolci telephéne a rendelkezésére, amelyeket a rektori tanáccsal karöltve az egyesület vezetősége az idén Benkhard Ágost festőművész-tanárnak, a művésztelvezetőnek a javaslatára Friml Géza, Schwerdt József és Döbröczeni Kálmán festőművészeknek ítélte oda. Az egyesület ezenkívül a művésztelvező kiállítására egy egymillió koronás díjat tűzött ki. Az első meleg szavakkal üdvözlötte Haranghy Jenő festőművész-tanár egyesületi tagot, mivel a Magyar Cementgyárak és Mészégetők Országos Szövetsége plakátpályázatán az első díjat nyerte és Rozgonyi László festőművész egyesületi tagot, mivel a Szinyei Merse Pál Társaság tavaszi Szalonjában a Jánosalmi Nemes Marcell utazási ösztöndíjat nyerte el. A rendes gyűlés egyhangúlag fogadta el a jövő évről szóló művészeti programot, amelynek legkiemelkedőbb pontja: az Egyházművészeti kiállításon való részvétel, a Kéve XVIII-ik kiállítása a Nemzeti Szalonban és a Múcsarnokban való csoportos szereplés. A rendes gyűlés végül jegyzőkönyvben mondott köszönetet Conrad Gyula festőművésznek magas szintű művének, a „Tivoli” című rész-karnak tagiletményképpen való átszándékaért.

ESSEŐ ERZSÉBET KIÁLLÍTÁSA RÓMÁBAN. Esső Erzsébet Münchenben élő magyar szobrász és grafikus májusban gyűjteményes kiállítást rendezett műveiből Rómában, a Libreria Wilson szalonjában. A római Messaggero a művésznő hat emlékérmének képét reprodukálja május 5-iki számában s egyebek közt a következőket írja: „Elég megtekinteni a Mussolini-érmet, hogy meggyőződjünk arról, hogy a tárgy realitás előadása mellett nem élt el az ábrázolt belső jellemét sem. Az első miniszter képét velős

erővel adja elő, ezzel együtt az ő élénk és spirituális jellemét is. Ermeinek dekoratív része is jelentős értéket mutatja a kompozíciónak, úgy a vonal vezetésében, mint a plasztikai elem kifejlesztésében." Dicséri ezenkívül Essee Erzsébet szobrait is, bennük az architektonikus rendezettséget, a széles és erőteljes mintázást. Rézkarcain kiemeli az egyszerű, sommázó, de kifejező kontúrvonalakat, amelyekkel különösen mindenféle állatot mutat be kifejező mozdulatokkal.

KIÁLLÍTÁSOK

Augusztus 1-én nyílt meg *Tipary Dezső* festőművész műteremkiállítása:

Augusztus 5-én *Gödöllőn a Falu Országos Földműves Szövetség és a Gödöllői Járási Közművelődési Egyesület által Nagy Sándor* festőművész elnöksége mellett rendezett nagy kiállítás, amelynek kulturális főosztálya gazdag egyház-, képző- és iparművészeti gyűjteményt, továbbá hadtörténelmi osztálya keretében igen értékes Hósi emlékmű pályázati anyagot foglalt magában.

Szeptember 5-én nyílt meg a Nemzeti Szalon L. csoportkiállítása, melyen Brailovskii Leonidas és Brailovska Rimma orosz festőművészek, valamint Bizony Ákosné, Gyenes Gitta, Leidenfrost Pál és Lingauer István festőművészek vettek részt.

MŰVÉSZETI IRODALOM

PANNONHALMI SZEMLE. Új évnegyedes folyóirat indult meg ezen a címen Pannonnalmán, dr. *Strommer Viktorin* és dr. *Kühár Flóris* szerkesztésében, általános érdekű tartalommal. Történeti, művelődéstudományi, bölcsészeti, teológiai vonatkozású tanulmányokat tartalmaz az első két füzet, ezenkívül könyvismertetések, bírálatok sorát is mindezt bencés írók tollából. A bencések hazánk legértékesebb, legnépszerűbb szerzetesrendjén sorában is kiváló helyet foglalnak el, tudományos munkásságukat régtől fogva becsülik, az új folyóirat mintegy gyűjtőmedencéje ily irányú működésüknek. Minket ezen a helyen azért is érdekel, mert a bencések sohasem voltak közönyösek a művészettel szemben, nemcsak hogy régtől fogva ösmerik a művészetnek az egyház céljaira is felhasználható hatóerejét, de valóban melegszerű a megértő patrónusai is voltak építésznek, szobrászának, festészettnek. Ennek a lelkiütemek mintegy szimbóluma a pannonnalmi templom, amely számos részleteiben, építéstörténetében mintegy dióhéjba foglalt sommája a régibb magyar művészeti történetének. Nem véletlen tehát, hogy az új folyóiratnak első száma dr. *Mihályi Ernő* avatott tollából cikket közöl erről a templomról s hogy a folyóirat egyikként is ad művészeti vonatkozású közleményeket. Így például a második szám egyebek közt reprodukcióban közli a jubiláló székesegyház műkincseinek néhány darabját. Szívesen vennők, ha az ily közlések folytatódának s a pannonnalmi kis magyar bencésvilág művészeti kincstárának minden értékes vagy érdekes darabja — a legújabbakat sem véve ki — sorban helyet kapnának a szépen megindult folyóiratban. (I. K.)

ADATOK A MAGYAR KERTI KULTÚRA TÖRTÉNETÉHEZ FŐTEKINTETTEL SZENCZY HERBÁRIUMÁRA. Írta *Pauer Arnold*. Különlenyomat a csornai premontrei

kanonokrend szombathelyi gimnáziumának 1925–26-ik évi Értesítőjéből. Szombathely, 1926. 80. l. — A szerző jó szolgálatot tett ezzel a szorgalmas tanulmánnyal mindazoknak, akik a magyar kertművészet múltja iránt érdeklődnek. Erről a múltból sokfelé elszórt adatok maradtak ránk, összefoglaló képet nem adott róla senki, mert br. Prónaynak akadémiai felolvasása (1862) nagyon is szűkre van fogva. A szerző összeírta az irodalomban fellelhető szétszórt adatokat s miután röviden képet ad az európai kerti kultúra főbb korszakairól, tüzetesebben foglalkozik a haziekkel s főképp a díszkerttel, ahogy az az idők folyamán hazánkban kialakult. Századok s megyék szerint sorolja fel az idevágó adatokat. Értekezésének második részében tüzetesen foglalkozik Szenczy herbáriumának anyagával (ez most egyik kincse a szombathelyi gimnáziumnak). Ez egyként érdekli a botanikust és a kertművészt. A botanikailag érdekes anyagot már elemezte Gáyer Gyula dr., a kertművészet szempontjából érdekes anyagot most publikálja a szerző s ebből körülbelül látnivaló, hogy milyé anyag volt a múlt század közepe táján a magyar kertalakító számára hozzáférhető. Ezen a helyen minket inkább az első rész érdekel s kíváncsiaknak tartjuk, hogy amit a szerző ebben nagy körültekintéssel megállapított, azt folytassa s egészítse ki a jövőben, hogy végre megközelítő képet kaphassuk kertművészetünk múltjának. A jelen dolgozat nagyon derekas alap ehhez a szép célhoz. (L. K.)

A STUDIO A MAGYAR SZOBRASZAT-RÓL. A londoni Studio júniusi számában Kinton *Parkes* cikket ír Közép-Európa fiatal szobrászairól. Minekutána a német és osztrák szobrászatot jellemezte, a magyarokról így ír: „Magyarország külön áll. Mióta elszakadt a monarchiától, nemzeti büszkeségét és önfutatót, főleg a művészetben, megőrizni

törökszik. A germán és szláv népek között áll és azok szomszédja. Több emlékművet leromboltak a háború alatt. Igen fájlalja azt, de azon van, hogy újakat emeljen. Magyarországon nagy az emlékmű kultusza s művészi igyekeznék azt kielégíteni. A fiatalok a görög és renaissance stílusra építik a magukét. Általában naturalizmusra törekcsenek és nem állanak hátrább, mint szláv szomszédai, kiknek naturalizmusra nem okoz nekik gondot. Főleg négyen felelnek meg e jellemzésnek: *Pásztor, Sídó, Lux és Kisfaludi-Strobl*, mind budapesti születésű, (?) itt is kapták első kiművelésüket, hogy aztán Párisban, Münchenben és Bécsben fejlessék azt tovább. Jelenleg nem mutatnak továbbhaladást, kivéve *Sídlót*, aki azonban egyben-másban a szerb Mestrovics modorát vette át.* A cikkhez *Kisfaludi-Strobl* egy szoborművét, „A reggel”-t, igen szép, egész oldalnyi reprodukcióban közli.

PEIRCE HAYFORD and TYLER ROYALL. BYZANTINE ART. Kal Khosrou Monographs on Eastern Art. General editor: Arthur Waley. London, 1926. Ernest Benn limited. — 8-r. 56 l. + 100 tábla.

Ainalov D., Dalton O. M., Diehl Ch., Kondakov N., Rostovtzeff M., Schlumberger G., Strzygowski J., Wulff O. és még más néhány jeles byzantinológus neve mellé két újabb név került. Két szerző, akik oly eszmélet egyöntetűséggel dolgozták fel témájukat, hogy fölösleges munka lenne külön-külön szerepüket kutatnunk. A fenti névsor egyesével egészében felülve Byzánc művészetének történetét, mások csupán egyes korszakok, vagy műfajok elemzése mentén világítottak bele ebbe az egyfölte udvarian és szertartásosan exclusív, másfelől oly komplikáltan sokszerű, synthetikus művészeti világba. A köztudatban élő, mondhatnók, népszerű esztétikai kitévője a „byzánci”-nak: a „murev”, a „stilizált”, — legjobban esetben, a „szertartásos”. E madártávlati jelzők problémák gazdagságává nőttek azok számára, akik beállítottak marokszedőnek, hogy ezt a széthullott termést kivebbe kössék. Vajlon a számos historiai, elemző és összehasonlító stílikritikai munka mellett, összefoglaló, avagy speciális forma- és technikatörténeli taglalások után, mely nézőpontról vet világot tárgyára ez az újabb monographia és mi a mondanivalója?

Már a bevezető sorok megismeretnek az alaptónussal, amely a historiai előszót és a képmagyarázatot a képekkel egybefogja. Ez az alaphangnem: a történelmi tárgyalásosság behelyezkedés az adothba. Az optikai, értelmi és érzelmi igények olyan beállítása, amelyből eredőképen a byzánci művészet tárgyalásosság mérlegelésére megfelelő historiai nézőpont adódik, csak olyannak sikerülhet, akinek anyaga fölött összehasonlító áttekin-

tése van. Pedig, épen e tárgy áttekinthetősége, már az emlékek szétszórtságánál fogva is, az anyag egybehordásának feladatával azonos. E munka anyagát nem robotba hordták össze. Sokféle szóródott emlékek eredetiben való komoly autopsiája s a mérlegelő kritikai selectio egy határozott cél szolgálataba állították a táblák anyagát. A szerzők nem merev tételekkel szolgálnak, hanem szemléltre és impressziókra fogékonyra tevő vadamecumot adnak. A kézenfogott olvasót, helyesebben szemlélőt, a különféle materia- és technikai alkotások mentén megkapja a byzánci művészet *hangulata*. Túláságosan szűkszavú a szöveg ahoz, hogy iskoláskönyv legyen a kezdőnek s eléggé elkerül minden általánost, hogy a szakembert csupa ötlettel, látszólag odavetett megjegyzéssel, lényegében pedig stílikritikai kérdéssel végig lekösse.

A beelés relativitásával témája mélyéről a könyv, mindjárt a legjellemzőbb sajátóságot hozza felszínre: a byzánci művészet anyag-szerűségét, a materia érvényrehozatalát a megmunkálás stílusában. A zománc és miniatúra, a szövetek különösen hivatottak az anyag-szerűség és színhatások kiaknáására, de ép így dominál az anyag sajátossága a kő- és csontfaragásban s a fémművészetben.

Az emlékek műfajra nézve vegyesen, lehetőleg művészettörténeli fázisok megfoghatóvá tételét célzó sorrendben vonulnak fel. A római-tól elszakadó s a hellenizmusból a Kelet fermentumával édesen kiérett művészetet tagolni már csak azért is nehéz, meri művészettörténete sincs és formavilágának orientális hagyományosságát csak nagyobb időtávolságok mozgatták meg. A külső történetnek még oly nagy eseménye, mint a képrombolás (726—842), sem jelentett akkora megszakítást, vagy épenséggel pusztulást, amelyet a ragyogás szerete, — hacsak lappangóan is, — de át ne hidalj volna a IX—XI. századok folytatódó virágzásába. (12. lap.)

Az udvari légkör, a földi hierarchia teremtetie meg azt a pompahordozó ünnepélyességet, amely alkalmassá vált a mennyvel, időn kívüli, örök hatalomnak ábrázolásaira. A szerző ki is emeli, hogy a keresztény vallás nemcsak hogy nem teremtetie ezt az új formavilágot, hanem ez, inkább annak ellenére született meg („in spite of rather, than because of the new religion”). Ebben találkozik Strzygowskival és Wulffal, akik már az ókeresztény művészet genesisében a formaöröklés tényének primár jelentőségét hangsúlyozzák az új tartalom módosító követelésének secundár súlyával szemben. A régibb, az V—VI. századi Byzáncból oly kevés emlék maradt fenn, hogy pl. az eredeti, byzánci Krisztus-típust a szerző s művészet gyökereinek talaján kénytelen megkeresni és megállni, nem pedig az új hajtások területén, Ravennában vagy Rómában. Egy syriai püs-

pők sírjából, az orontesmentli Rihából származik egy veri művi ezüst patena, amelyen szikár, szakállas, férfi-Krisztus áldoztatja az apostolokat, a római sarcophagok és elefántcsontfaragásoknak jóteremtő, inkább csak szimbolizmus és cselekménytelen pásztoriai szemben (26. lap és 19., 20. tábla).

Az arcképszoberaszt gyér emlékegyagát is igyekszik a könyv időrendi sorba állítani, különös jellemzőit emelve ki a par excellence bizánci portraít-n: a formamérsékletet és a tégirény nélküli frontális szimmetriát. Históriai személyeknek, mint korhatározó támasztékoknak identifikálása itt nagy nehézségekbe ütközik. Épen ezért, valamely emlékek stíluskritikai alapon való datálása minden segédesszköz igénybevételét, többi közt az éremtörténet, a szokás- és viseletörténet szem előtti tartását követeli meg.

Egy. Romanus névhez kötött elefántcsontfaragvány, a párisi Cabinet des Médailles-ban, alkalmas ad a szerzőnek egy datálási helyesbítésre. A IV. Romanus és Eudoxia császári párral kapcsolata hozott ábrázolás, amint Krisztus megkoronázza őket, önégyed századdal korábbra datálja, vagyis II. Romanus és neje Eudoxia képmását látja benne. (49. tábla.) A XI. század harmadik negyede helyett a X. század második negyedére datálás alátámasztását formaegybevetéssel szolgálja egy negatív példa, a német II. Ottó és Theophania megkoronázását hasonlóan ábrázoló, szerényebb kivitelű faragvány (50. tábla), amelynek 927-es dátumával szemben igen jól elképzelhető a II. Romanus portraít 945-ös dátuma, de nehezen a IV. Romanus-szal kapcsolatos 1067—1071-es évek. A perzsa háborúk óta dívó szakállviselő döntően jellemző az uralkodóra, míg fia, ha társuralkodó is, szakálltalan ifjúként szerepel az ábrázolásokon. Ez is döntő ez esetben, mert II. Romanust atyja, VII. Constantinos, a Bórbanszületett életében, 945-ben koronázták meg. Egy könnyed megjegyzés jellemzően fogja össze a skiba komponálás sajátos bizánci képességét, „amely úgy tölti be az adott teret, hogy az egyszer eltölti elrendezés oly odatermett, mint az ágak a fán.” („A power of filling a given space with a composition which once found, seems to grow there as naturally as the branches on a tree.”)

A ravennai Sani' Apollinare Nuovo Justinianus mozaikját, igen tudatos össze-hasonlításra, kétszer közli a könyv. (21. és 22. tábla.) Mindkettő restauráció: az utolsó előtti s az utolsó állapot; mindkettő más. A sokat látott utazó tapasztalatait regisztrálja velük kapcsolatban, kissé elégikusan, a szerző. Constantinopolis elpusztult mozaikjainak visszafényét, aki Ravennában akarja föllelni, vajjon mit talál, „ha maguk, a restaurálók nem tudják megkülönböztetni utólag (és büszkéek reá!) az újat a régiót?”

A világi tárgy, harci és vadászati jelene-tek példái a troyes-i kathedrális egy elefántcsont ládikájának faragott lapjain, részben még az udvari légköré magasságában mozognak. Idővel azonban a repraesentációs művészetbe is belopódzik az élet s vele együtt az epizód. Egy. XII. század eleji kézirat illusztráció, Theophylactus patriarcha abban-hagyja a misét, hogy kedvecn kancájának újszülött csikáját megnézendő, ellovagoljon.

A kicsinyes tárgy s a valószínű után való törekvés nem jelentenek új fázist Byzáncria nézve. Legalább is jelentős művészetet nem. A könyv a keleti latin uralom beköszöntő-jének évével, 1204-gyel végződik, amely év-szám, ha politikailag csak átmeneti korszakot jelöl is, művészetiileg bezárónak kell tekintenünk.

A könyv külseje és nyomása az angol kiadásokban megszokott, csaknem bibliophil. A táblák, kevés kivétellel, élesen megérzé-klik az anyagot, követve a tárgyalás inten-cióját.

A könyv szerzői nem egyszer fordultak meg a M. Nemzeti Múzeum Régiség-tárában, Aki látta, hány-szor és mennyi odaadással járták körül a Constantinos Monomachos-díadéma zománcos lemezeit, az megéri, hogy ez a könyv belső szükség-szerűségéből született. V. V.

LIGETI PÁL: ÚJ PANTHEON FELÉ.
Érdekes gondolkodó és írói egyéniséget ismerünk meg a könyvből, amely a magyar művészet-filozófiailag irodalomnak értékes terméke és joggal kellett széles körben érdeklődést.

A marx-i és spengler-i tételekből indul ki. Az első határozottan elveti, a másodiknak egyoldalúnak találja, szembeszáll pesszimis-musával és a művészettörténelemből veri példák és analógiák hosszú sorával bizonyítja, hogy kultúránk kiéltése csak látszat, mely nem a megsemmisülésbe vezet, mint Spengler állítja, hanem ellenkezőleg: bevezetője egy újabb nagy fejlődési korszaknak.

Ligeti könyvének alapvető gondolata, hogy a képművészetek hármas kifejezési formája: az építéset, festéset és szobrászat, lényegükben annyira eltérőek, bizonyos fokig egymásnak ellenmondóak, hogy nem virágozhatnak egyszerre, mint eddig sokan hitték és tanították, hanem csak egymásután, nagy időközökben. A művészeteknek úgynevezett „aranykorszaka” tehát, amikor mindhárom művészet egymással teljes egységben hoz létre egyformán nagy alkotásokat, a művészet-történet-sz-filozófus szemüvegén át nézve nem egyéb, mint: legenda. E felismerése tagad-hatatlanul eredeti, újszerű és érdekes. A közép-kort Ligeti építészetiinek mondja, a renaiss-sance szobrászati, míg az újabb kor napjainkig festészeti. E korszakokon belül ugyanazon sorrendben ismét hármias tagozódást mutat

ki (sőt e felosztást folytatni is lehet). Nem érdektelen, hogy ez az elmélet egy építész elméjéből pattant ki. A tagozódásnak e törvényét az épület aszimbolizálja. Minden épületnek van alapja, középrésze, párkányzata és e hármas vonás az épület minden részleténél újra ismétlődik. Ezt a törvényt látja Ligeti a művészetek fejlődésében is, amely nem lehet ületszerű. Önkényes — ezt eddig is tudtuk, de így szabatosággal nem formuláztuk, — hanem nagy szerves folyamatot alkot, amelynek útja és elágazásai adva vannak. Ime a művészeti *determinizmus*.

Szerző nagy készültséggel, széles látókörrrel és sok igyekezettel főrekszik elméleti alátámasztani és elfogadhatóvá tenni, ami nagyjából sikerül is. Különböző korszakok, világrészek, nemzetek művészetéből a változatos példák egész sorát vonultatja föl. A részletekbe mertülve talán helyell-közzel elkalandozik, a mindent rendszerbe foglalás, a „skatulyázás” végá elragadja, ami nem is csoda. Nagy feladatot vállalt, aminek megfellelni nem könnyű.

Ha művének esetleges új kiadásában több oeconomiával jár el, adatait nem halmozza, hanem nagyobb rendszerességgel szigorúbb vizsgálatnak veti alá, úgy ez csak hasznára lehet. Kíváncsok lennének az is, hogy a könyvnek ne legyen spengler-i aktualitás jellege, hanem rendszeres történet-filozófiailag mű legyen. Megérdemli, hogy azá váljék. *Rózsaffy Dezső*.

LIGETI PÁL KÖNYVE ÉS — ÚTI BENYOMÁSOK

Triest, ... 24.

Közvetlenül elutazásom előtt kaptam Ligeti könyvét, — útközben fogtam az olvasásához, oly érdekesítőnek találtam, hogy az olasz határig jó részét el is olvastam. Világos okfejtése, áttekintő logikája éles ellentétben áll Spengler gondolkodásának stílusával, akinek sötét pesszimizmusa ellen minden sora harcol. Dacára, hogy meglehetősen súlyos és nagy horderejű kérdéseket feszeget minden fejezetében, mégsem nehéz olvasható. A vasúti szakasz derengő félhomályában, meleg nyári napsugárként száródték lendületes gondolatai, amelyek férfias hűvel utasítják vissza a múlt század sötét árnyait, nevezetesen Marxot és az ébredő XX. század egyszerre híressé vált kultúr-pesszimizmáját, Spenglert. Az élni és alkotni vágyástól sugárzik a könyv. A fiatalok lesz, akik túlélték a háborút a fegyörgyultak annak lelki válságaiból és szinte lihegve várják, mikor lesz módjukban alkotni, a maguk világát megteremténi.

És jól esik olvasni ezt a könyvet azért, mert a szerző nem vész el — mint mondani szokás — a korán elagott tudományok, a művészettörténetek ezer részlete között, annak dacára, hogy mindenütt érezzük, hogy a lényeg-

ges tényeket jól ismeri és biztosan tekintti át. Bár bevallom, van néhány pontja könyvének, amelynek ellentmondok. Nehöl, mintha a tényeket szabályos rendszere kedvéért kissé eltolta.

Nobile és Persch klassziciztikus Triestie a barokk és rokokó után újjáébredő architektúrának kitűnő jellemzője. E két építész oszlopos homlokzatai pompásan megvilágítják Triest történelmi helyzetét. Triestnek szabad kikötővé való alakítása és gazdasági föllendülése pontosan összeesik az építészek működésével. És az újonnan berendezkedő városnak, mondhatnók egy új életet kezdő kultúrának kitűnő megjelenítője ez a szabatos architektúra. És Ligeti beállításában körülbelül ez a szerepe az empire stílusnak.

Venecia, ... 25.

A lagunák királynője a maga egész megjelenésében, fejlődésében, művészettörténetében Ligetinek ad igazat. Egyik tetszetős alappondolatát, hogy a festői kultúra azonos a kereskedő civilizációval, pompásan igazolja. Venecia a pikturát virágoztatta föl, akár csak Hollandia. Persze e gondolatban azonoságot találunk Talne millió-elméletével. De mintha bizonyos értelemben annak továbbfejlesztését jelentené. Talne föllállításában a millió-elmélet úgyszólván elsőfokú egyenlet. A millió fogalma egyetlen constans faktor. Ligetinel a millión belül a fejlődés elvének, a fejlődésbeli körforgásnak is igen nagy a szerepe. Viszont a geográfiai környezeti szerepéről pedig mintha még is feledkezett volna. Venecia kitűnően megfigyelhetjük, hogy itt a festői kultúra városában, az építészeti fejlet koncipiált architektúra is festőivé válik. A Márkus-templom, — ha pld. csak egy vonalas terv alapján ismerjük meg térbeli mivoltát, — festvére a híres pèrigueux-i Saint Frontnak, de ha belépünk a velenceiek híres sanctuáriumába, a legfantasztikusabb festői álom öle körül. És ugyanezt állapíthatjuk meg a későbbi emlékekben. A San Salvatore, a San Chrisosthomo templomok renaissance ízü, éles metszésű, sokszorosan öszezelt rendszer, oszlopok és kupolák szeszélyes játéka a szobrászati korban, ahogy Ligeti nevezi, ugyancsak festői tereket ad. S végül még egy jelenség! A művészet ciklikus életének utolsó fejezetét Ligeti az empirában látja, egy bizonyos visszatérésben egy par excellence építészhez. Nem jellegzetes tünel-e már most az, hogy a Procuraciák által körülzárt Piazza hátsó felét csak Napoleon építette föl, hogy ez az empire érzés szerint építészig befeljezeten teret lezárja.

Elméltem-e még, hogy a Giardino Publicoan a XV. nemzetközi kiállítás ugyancsak Ligeti igazolja? A festői naturalizmus és az impresszionizmus késői epigonjai, kik tömegben vonultak föl, csak unalmat váltanak ki. Viszont ami érdekel, ami fontosnak tűnik a kiállításban, az a szigorúan komoly, a térbe

sínté architektonikusan építő piktúra. Sajnos, a mai Itália legjobb piktoral, az új irányok legnemesebb lovagjai, a torinolak; Casorati, Oppl és Puni a kiállításól ezúttal távol maradtak. A néhány retrospektív gyűjtemény, Segantini, Minne és Van Gogh, az új, a kiforró Európa első útítörő, ma is élő művészetet adnak.

Itt is észre venni, hogy helyes Ligeti diagnózisa: túl vagyunk a festői korszakon, az lezáródott és valami teljesen új kezdődik, új ciklus, amelynek első korszakába, az építészbe belépünk.

Bologna, ... 28.

A San Stefano templomcsopott! Micsoda vallásos mélység árad felénk meg ma is ezekből a szerény — egy barokk mesternek bizonyra gyermekesen szegényes — épületsopottból. Itt mintha hallanók a gregorlános melódiákat, azoknak mély zengését. De eltekintve attól, amit e templomok élményben, hangulatban adnak, roppant nagy a művészettörténelmi tanulságuk. Középkütt a San Sepolcro rómaiak rotundája — mellette a San Stefano népvándorlás korbéli barbáru! nyomott boltozatot és megint pár száz év után, a román kor kibontakozása idejéből a San Stefano végtelenül egyszerű, arányokban felejtethetetlenül bájos, kiképzésében egész fiatalos egyházi tere, amelynek egyetlen díszé az oldalfalak téglából rakott álaréksora. A legfistább csengésű, a legegértelműbb, a legfistérthetetlenebb architektúra. Milyen végtelen közel érezzük magunkat ehhez a térképzéshez, milyen távolinak tűnik az alttemplom fölét épített barokk szentély emfázisa.

Firenze, ... 1.

Ligeti könyvének egyetlen nagy hiányát mind erősebben érzem. Már Velencében fíljegyeztem, hogy az egyes kultúrák geográfiai meghatározottságát nem veszi számba. Ezt a faktort nem állítja bele az egyenletekbe. Pedig ez sokat megmagyarázna. — Ismételen beszél arról, hogy az egyes kultúrák miként veszik át egymástól a főszerepet, hogy az egyes népek, városok kultúrájának nem minden periódusa érdekes és fontos az egész kultúr-kör szempontjából. Ez egyrészt az illető kisebb kultúr-kör általános diszpozíciótól függ, másrészt pedig — s éppen erre akarunk rámutatni — attól a földtől, amelyből ez a kultúra táplálkozik. Egyfelől, teljesen materialisztikusan tekintve, attól függ, hogy mit lehet ott azon a földön tenni és alkotni — Egyiptom kőország. Asszíría és Babilon agyagország — s ki tagadhatná, hogy művészeik ennek jegyében áll. Másfelől, ezen a materialista szemponton túl, amelyet ma túlhaladottnak ítélnék, de amelyben sok igazság van, ezen túl a vidék, a föld adta millió, szellemi hatásokat is ki-vált, amelyek a kultúrát lényegesen befolyá-

solják. Azt hiszem, aki Firenzét látó szemmel nézte, aki e csodálatos városnak művészetét, nevezetesen e művészet fénykorát, a quattrocentót megismerte s egyúttal megismerte a közelebbi és távolabbi környéket, barangolt a San Miniato dombján s azontól járt Torre al Gallo felé és innen még tovább a Vald'Ema dombjain, onnan pedig a hegyeken és völgyeken át Siena felé haladó országutakon, aki látta miként tűnnek fel az ormokon a festői falvak, villák és kastélyok, ciprusok közé rejtett templomok, az meg fogja érteni a quattrocento firenzei piktúráját s meg fogja érteni, hogy az csak úgy fejlődhetett, amint fejlődött. Ennek a földnek a levegőjét, plasztikáját, ritmusát foglalták kébbe Benozzo Gozzoli, Filippino Lippi, Botticelli. Toscanától távol, ahol mindennek az atmoszférikus világának csak halvány fényképeztet mása visszhangzik, ott naivoknak és meseszerűnek, gyermekesen fantasztikusoknak tűnnek ezek a mesterek, különösen ha tájat is festenek. Itt a Chianti halmain mindez valóság, itt ez az átitésző atmoszférájú festés a legjobb értelemben vett naturalizmus. Mert itt a dolgok az éles kék égbe vágódnak bele. A fekete ciprusok és az árnyékukban meghúzódó roppant egyszerű térfarmájú házak, villák, városok körvonalai, kolostorok egyszerű tömegei, egyértelmű, élesen körülhatárolt, plasztikusan egészen világos testekké rajzolódnak az égbe. A római Szent Péter-templom gazdag, részleteiben festőien feloldott kupolája itt nem lenne otthon, viszont a Baptisterium és a Santa Maria del Fiore sínté a földből nőttek. Donatello művészete Firenzében természetes, Pádúában az idegenszerűség varázssá válna. A testszínekkel való festés és modellálás itt természetes, a színek roppant távolságokra is megtartják eredeti mivoltukat s az atmoszférikus hatás csak ritkán válik erőteljesebbé. De tovább megyek: az olasz nyelv sehol sem olyan csengő, mint itt: a velenceiek az olasz festőien meglágyítják. És az emberek is plasztikusan formásabbak, mint Velencében. A falusi lakosság éppúgy, mint meg a városi is. Az 1926-os divat szerint öblözött hölgyek eláru!ják, hogy olyan race leszármozottjai, amelynek fénykora szobrászi volt. Itt a plasztikus hatásra törekvő piktúra éles naturalizmusa felfokozott valóság. Ennek a földnek és az ezen a földön élő embereknek a művészete is. Itt a kolorizmus, a festői feloldás, játék és szeszély képtelenség és mikor a cinquecento festőivé vált kultúrája ideérkezik: a művészetük is elhanyaglik és elfakul, viszont a festői földön fölvirágzik. Minden filozófia legfőbb kategóriái: a tér és idő, ezek érvényesülnek a kultúrában és művészetben is. Sajnálatos, hogy Ligeti az embernek a földhöz kötöttségéről megfeledkezett. E tényező számbavételével a könyve talán még egyszerűbb konstrukciójú lehetett volna.

Tegnap este Poggibonsiból nézve San Gimignano 14 tornya mesekönyvek illusztrációjának hatását keltette. A lenyugvó nap vörösarany kévéiben tűndököltek a tornyok s semmiféle valóságosságuk nem volt. Ma reggel pedig, mikor acélos napfényben a városba értünk, kitűnt, hogy formájukban, valós létezésükben a legpusztább, mondhatnám, a legsivárabb szükségzerűségnek megfelelő a formájuk. Egyszerű, igen nyúlók formásak ezek, amelyeken nincsen egyetlenegy díszítő forma sem, a házak homlokzatai közé illesztett csupasz kötések. Pompásan jellemzik a Ligeti által építési kornak nevezett kultúrperiódust. Csak azt adják, ami szükséges a védelemhez és a tekintély megszerzéséhez, ennek eszközei, nem pedig a reprezentációnak. S ez a merev stereometrikus forma a város egész karakterének jellemzője. És érdekes, hogy ez a város a szobrászi korból már meg sem érte, mert akkor feltétel nélkül behódolt Firenzének. Talán itt kell megemlíteni Ligetnek egy kis tévedését: a homlokzatokról. A renaissance nem épített homlokzatokat, a legnagyobb templomainak homlokzatai ma is csupaszok. A renaissance építőmesterek „a tértest” megkomponálása sokszorota fontosabb feladat, mint a faadeképzés. Ne felejtjük el, hogy a firenzei Dom, a S. Spirito, a S. Croce, S. Lorenzo homlokzatai nem készültek el, vagy csak a XIX. század művel!

Újra a Karstban. ... 10.

Csodálatos, hogy ez utazáson hányszor kellett a dolgokat Ligeti könyvének nézőpontjából megítélni! S nem sokatmondó-e az, hogy Olaszország egy jó részének tapasztalatai a könyv absztrakta következtetéseit igazolják? Hogy az a sok műalkotás, melyet viszontláttam, szinte illusztrálta a fiatal magyar művészeti író tetteit? De úgy találom, hogy ugyanolyan érdeme e könyvnek az, hogy a szerző sehol nem veszti el a művészettörténet adatainak, az immáron fölmutatott és rendszerezett tényeknek tengerében, hanem azok fölött biztonsággal, az impassibilité egy nemével tekintett végig, hogy a művészet egészenek, emberi jelentőségének világos képét adja. O nem a művészettörténeti anyag földolgozásával foglalkozott, hanem a művészettel, az kívánta fejlődéstörténeti szempontból megismerni. Könyve a sovány művészettörténelmi irodalom kereitelben esemény. Kora gondolkodásának kifejezője. S azt hiszem, elsőrangú, megleghangú út a művészethez sokak, de különösen azok számára, akik nem mint szakemberek közelnek a művészethez hivatásszerű néző-

pontokkal, hanem a passzióknak, a nagy és a szép után való szomjúságnak érzésével. Számukra az új Pantheon köteke a művészet útmutatója lesz.

Dr. Bierbauer Virgil.

UFERBACH JENŐ. Július 28-án meghalt Budapesten Uferbach Jenő, a Műcsarnok kiállításairól ismert grafikus és rajztanár.

Uferbach Jenő Gyulán született 1874. nov. 16-án. Középiskolai tanulmányainak elvégzése után a Képzőművészeti Főiskolát látogatta, ahol megszerezte a rajztanári oklevelet. További önképzés céljából járt Münchenben, Aába iskolájába, fölkereste a dachau művésztelepet, látogatta a párisi Julian-iskolát. 1905-ben lépett először a nyilvánosság elé a Nemzeti Szalonban s azóta leginkább a Műcsarnok kiállításait kereste fel képeivel. Ily művei: Ingerkedés, Egy kis kóstitól, Vallatás, Fűrődő, Bírói ítélet, Madonna. Arcképeket is festett, így egyebek közt dr. Gopcsa Lászlót.

Uferbach eleinte Aradon működött mint rajztanár, utóbb 1912-től holtáig Budapesten, a Barcsay-utcai Madách Imre főgimnáziumban. Ezenkívül is nagy buzgalommal érdeklődött a rajzkutatás ügyei iránt s élénk részt vett a rajztanárok egyesületének munkálataiban.

Az elhunyt művészt augusztus 3-án helyezték örök nyugalomra szülővárosában.

SAJTÓHIBA. Folyóiratunk ez évi 5. számának 283. lapján, Kugler Ferenc „Síremlék”-ének alóírásába sajtóhiba csúszott be. A művész születésének éve nem 1831, hanem 1836.

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

A BELVÁROSI (képzőművészeti) SZABADISKOLA, Ferenc József rakpart 27. sz., második tanéve Marosovszky Miklósné vezetése alatt szeptember 15-én kezdődött. Az iskola az idén a fej- és akftésten kívül a rézkarcot is felvette programjába. Művészeti irányítását és a korrigálást Szönyei István festőművész végzi.

Felelős szerkesztő: Dr. Majovszky Pál.

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla.

Kiadó: Ormos György.

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

Magyar Művészet. 1926. 7. szám.