



A „Magyar Művészet” melléklete

RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: A KUNFI-GYEREK

Az Atheneum Rt. nyomdás

Jánosfalvi Nemes Marcell ír tulajdona

ORSZ. M. KIR.
GÉPZŐMŰVESZKETI
FŐISKOLA

RIPPL-RÓNAI JÓZSEF

Festő számára a legolcsóbb emberi modell, ha önmagát rajzolja a kedélyállapot, a mozdulat, a fényt és színt változtató környezet sokféleségében. Amellett, hogy a legolcsóbb, egyszersmind a legtöbb művész szabadságot nyújtó, mert az ily kép minden porcikájában úgy készülhet, ahogyan a festő akarja, szíletésébe nem szól bele a szeszélyes megrendelő vagy az aggódó családtagok kifogása.

Rippl-Rónai József sok évtizedet elmorzsoló, művészi küzdelmekből viharzó, de eredményekben dúsan arató pályáján bőven élt ezzel az alkalommal. Sokszor nevezte ki modellnek önmagát, hogy azután a festőszerszámmal, amely a művész kezében mindig harcias eszköz a világ újratereztésére: képet adjon Rippl-Rónairól. Képet adjon a fölfogásnak, ízlésnek, a festői fogalmazásnak azon a nyelvén, amely egészen az ő — francia mesterekkel csak rokonságot tartó, de hangsúlyokban és fordulatokban tőlük különböző — egyéni képnyeve.

Nem hisszük azonban, hogy Rippl-Rónai oeuvre-jében az önarckép gyakorisága azon a praktikus körülményen fordulna, hogy a festőnek, saját személyét festve, a modellre nem kell várakoznia s azon a prózái tényen, hogy a modellt, amikor távozik, nem kell megfizetni. Nem lehet döntő összefüggése a sok Rippl-Rónai önportraitnak azzal sem, hogy az ily feladatoknál a művészi szabadság kénye-kedve szerint kitombolhatja magát, mert hisz Rippl-Rónai művészete kezdetül fogva, ennek a megrendelői szempontot nem ismerő szuverén szabadságnak jegyében áll. Az inaséveket leszámítva, amelyeket Munkácsy közelében töltött e magyar zseni komor alkonyának idején; egyetlen vonást sem ejtett vászonra vagy papírlapra, ami engedélyt jelentett volna arrafelé, ahol a képviselő polgár, a tárlatnéző közönség gyülekezik. Epater le bourgeois: ez a mondás Rimbaud költőgőglétől származik, de ez a mondás akkor jött divatba és lett jelszóvá, amikor Rippl-

Rónai tavasz ifjúságát fogyasztotta Párisban, mohón nézegetve, bámulva és tanulva a műtermekben, a Louvrebán, de talán még inkább a színes és látkiető boulevardon, a zúgó és kavargó életben.

Az önarckép tudvalevően tükörből készül, de a festő, amikor ily szándékkal gyakran áll a tükör elé, még nem okvetlen a tetszelgés rabja. Kétségkívül ott rejthet az ily képet festető különös kedv mögött a művész személyének, fizikai megjelenésének érdekessége. Van Dyck méltán festhette önmagát azért is, mert Van Dyck szép férfi volt, jól tette, ha festékebe mártott ecsettel helyezkedett szembe a tükörrel, mert a képről, amit így alkotott és a remekmű teljes ségével hátrahagyott, a világtí-geztus, a pompát viselni tudó férfigrandeza tekint reánk. Nincs okunk holmi kényesség miatt mellőzni, hogy az emberi külső, a megjelenés érdekessége Rippl-Rónai önkép-másainak szülőmotívumai közt is szerepet játszhatott. E sorok írója például Rippl-Rónai még személyesen nem ismerte, amikor művészfejét, sőt öltözködésének párisi dandyzmusát végérvényesen megjegyezte. Bizonyára sokan voltak így vele mások is, látva alakját az utcán, egy-egy kiállítás megnyitó napjának mondain-levegőjében, a Gellérthegy körül, ahol budapesti műterme van. Vagy abban a sokat emlegetett Japán-kávéházban, ahová a háború előtt, ha valaki betoppant, asztal mellé telepedve egy darab élő művészettörténettel találkozhatott, élén a pesti aszfalton is sárosi gentrynek maradt Szinyei-Mersevel és a két szemében gyönyörű magyar építődmoktat őrző Lechner Ödönnel.

Rippl-Rónai önarckép-termesénél azonban mégsem az efaíta külső okra helyezzk a súlyt, hanem arra, ami már Rippl-Rónai művésztlényének erős szubjektívtítségével függ össze. Másképpen azt akarjuk ezzel mondani, hogy akivel a világ sokat foglalkozik, annak önmagával is sokat kell foglalkoznia. A világ pedig arról beszél, azzal foglalkozik sokat, aki rögtön meghódítja,



RIPPL-RONAI JÓZSEF: A MI ANELLÁNK



RIPPL-RONAI JÓZSEF:
FELESÉGEM LAZARINE BARNÁ RUHÁBAN, SZÜRÖRKÖLTETBEN



RIPL-RONAI JÓZSEF : MÓRICZ ZSIGMOND



RIPL-RONAI JÓZSEF : BABITS NICHÁLY



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: NŐ MELLKÉPE. Barna pasztell
Szépművészeti Múzeum



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: TÁNCOSNŐ. Toll. Aquarell
Szépművészeti Múzeum, Petrovics Elek ár adóndéka



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: MANCI, FEKETE RIHÁBAN



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: ELMERÜLÉS A MULTBAN:
A HERMELINES HÖLGY



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: ÖREGEK. Pasztell
Bárá Halvány Ferenc úr tulajdona



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: PARASZTASSZONY. Pasztell
Dános Géza úr tulajdona



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: OSTENDEI PLAGE

Jánosfalvi Nemes Marcell ár tulajdona



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: KAPOSVÁRI BÚCSÚ

Jánosfalvi Nemes Marcell ár tulajdona

vagy akinél az ily irányú kísérlet, támadásnak minősítve ellenállásra talál. Ellenállásra azért, mert a művészi kifejezésnek egészen újszerű nyelven szólal meg, mert a szokottal szembeállítja a szokatlanságot, mert egyelőre probléma rejlik és vár benne megfektetésre s aki közeledni akar hozzá, hogy meglesse az új szépség kulcsát, annak az előítéletmentesség saruját kell fölvennie.

A magyar festészetben ez az ellenállás a meghódítandók részéről Rippl-Rónai esetében ugyancsak sokáig tartott, érve a meghódítandók alatt nemcsak a közönséget, hanem a kritikát és a festők táborát. (A festők és más művészek is szeretik hangoztatni, hogy a művészet megértésének és kritikájának főalapja: magának a művészetnek gyakorlása. Különös azonban, hogy amikor a művészetben merész kezdeményezések történnék, új lépésekről van szó, akkor nehéz eldönteni, vajjon az értékölismérés, a megértés szempontjából melyik a makacsabb elem: a céhbe tartozó művész, vagy az oda nem tartozó, a közönség. Puccini zenedrámáinak előadással már döntő sikerrel folytak le az Operaházban, amikor valaki hevesen vitázott velem, zenel tévelygésnek minősítve a nyitott kvintek használatát és sarlatánnak nevezve Puccini, holott az illető a zenének föltétlenül gyakorlati és kitűnő művelője volt: fogottista a zenekarban. A példázatot könnyű lenne folytatni, de csak Rippl-Rónainál maradunk, akinek már voltak hívei a „laikusok” közt, munkái egyre jobban bevonultak a műgyűjtő-hajlékokba, viszont a festők közt szép számmal akadtak, akik azt hitték és hirdették, hogy a művészetnek kvalifikálható festészet ott ér véget, ahol Rippl-Rónai piktúrája kezdődik.)

Csodálkozni azért nem lehet azon az ellenkezésen, amit Rippl-Rónai művészete keltett, nemcsak amikor képeinek különös podgyászával Párisból csupán hazalátogatót, hanem még azután is, amikor letelepedett szülőföldjén, az ősi Somogyországban. Egyidejűleg ugyanis a Hollósy-Perenczy kör természetfestésével, a nagybányai naturalizmussal, Rippl-Rónai azzal a stílussal köszöntött be, oly törekvésnek, oly művészi kultúrának embereként tünt fel, amely a francia művészetben akkor legújabb festői állásfoglalást képviselte. Míg azonban a

francia festészetben a naturalizmus frontjától a Monet—Renoir—Degas-féle impresszionizmusig megvolt az átmeneti időtartam, nálunk a pozitívabb természetfestés és a kifinomult impresszionizmus közt hiányzott, kimaradt a természetes fejlődés üteme, Benzur barokk virtuóztársa és a bécs-müncheni akadémia epigonjai által uralt ízlésre rázüdült a nagybányai festők színmámora. A közönségnek meg kellett birkóznia a részükről pedzett és kialakított problémákkal, valamint Rippl-Rónaival, akit a szellemi rokonság e festőcsoporthoz fűzött, de akinél a képalkotás a modern festészetnek további lépést jelentő átlomásról indult el. Az egyik héten itt voltak és kiállítottak Ferenczy és társai, festőelményeik újszerű ingerével, a természetfestés közvetlen, spekulációk nélkül ható frissességével s esetleg a rákövetkező héten itt volt és kiállított Rippl-Rónai, az előadásomdnak eddig nem ismert leegyszerűsítései és dekoratív célzataival. Megjelent a színek viselkedése a szétszóródó napfényben, a kék árnyék a zöld mezőn, felvonultak tájképek, amelyeken a verőfény felszippanított minden körvonal-élességet, semmi sem volt rajtuk a romantikus tájképhagyományok kellekéből, és megjelent az anyagszerűséget elejtő, a dolgokat légiesre áthangszerező, a valóságot benyomásszerűen és hangulategységben nyújtó impresszionista képporma.

Mindez a tavaszi erjedésnek, az alkotó erőnek termékeny látást jelentette a festőműhelyekben, de másrészt egyszerre sok volt művészeti kultúránk oly szakában, amely a kemény rajzlátás, az agyonvasalt képek hívei még Székely Bertalant is zord magányba kényszerítették. Mindez az újnak és meglepőnek, a szokatlannak és különösnek oly poliőnijával érte az embereket, hogy nem csoda, ha zavar támadt, a jóindulatuk is meghökkentek, ádáz viták puskapora hirtődött el, a konvenciók mellett álló festőtáborból pedig megindult az ellen-támadás. Új orientációra volt szükség, átértékelésre a fogalmaknak, értékeknek, képélvező szempontoknak. Ebben az orientációban kritikai oldalról *Lyka Károly* tolla volt a közönség tanítómestere, viszont a festők közt, akik a megújítást szolgálták, Rippl-Rónainak kellett, parlamenti szólás-



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF : DR. ULLMANN

móddal élve, a szélsőbaloldalra kerülnie. Művészetének kifejezésbeli és technikai természeténél fogva, az ő munkái vártak legtovább a portraéérkezésre, arra, hogy az orientáció rátaláljon szépségükre, mert leginkább hívták ki botránkozását és éleit azoknak, akik az egész modern művészetet szerettek botránkozni és humorizálni.

Az önarcképekhez, amelyeket Rippl-Rónai tükröbepillantva festett, innen térhetünk ismét vissza. Az a szubjektívítés, amely Rippl-Rónai minden művének tévedhetetlenül egyéni profil ad, amelyen, mint valami sajtóságos szűrőn keresztül jelentek meg az élettől kapott benyomások: szükség-szerűen, belső parancstól hajtván fordult önmaga felé is. Még pedig annál jobban, minél inkább vetődött fel a rajta kívül állók közt, a művészeti fórumon, a közönségnél Rippl-Rónai festészetének, művészlényének problematikussága. Az a kérdés, hogy valaki mit akar és mit ér: ott is felhangzik, ahol ez a valaki egyedül van s miközben a magány órái erre a kérdésre választ érlelnek, megszületik az önarckép.

Rippl-Rónai olajjal, pasztellel, ceruzával és tuszal készült önarcképei közül sokat ismerünk. Kezdve azon, amelyet néhány éve budapesti műtermében lóttunk, de amely még

párisi műtermének levegőjében a kilencvenes évek idején mutatja a művészt, mellényén a vastag óralánc fityegésével és fején a nagykarimájú kalap fekete silhouette-jével. A testi megjelenés külső jegyein, a nyakkendő, a ruhaszabás csínján kívül mit árulnak el ezek a festői és emberi dokumentumnak vehető önarcképek? Jellemzőek arra az előadásra, színelrakásra, arra a technikai kezelésre, amely a dátumuk szerint való időben általánosan jellemezte Rippl-Rónai munkáit. Elárulják a finom ízlésnek azt a raffiniált szövődékét, amely Rippl-Rónai ízlése. De közölnék egyebet is. Azt a komolyságot, amelyet pedig egykor oly sokan klasszifikáltak komolytalannak. Azt a nyugalmat, amellyel Rippl-Rónai a tükrör elé állt akkor is, amikor körülötte izgultak a kedélyek. Azt a szívósságot, amellyel művészetének ügyét, művészetének eszközeivel megharcolta. Azt a magabizást, amelynek rendületlenségén fordult munkáinak sorsa a kételkedők, a félreismerők és bizalmatlanok közt, amikor még messze volt attól, hogy pasztelljeihez ilyfajta képcímekkel szolgáljon a katalógus: „Kaszálják a szénát nálam”, „Viszik be a széndámai”, vagy: „Bálc szobra a szőlőmben”.

Búcsút mondva a franciországi nomád tartózkodásnak, elhagyva Páris, a „ville lumière” roppant életpeszsgését, Rippl-Rónai a kilencszázás évek elején települt le végleg a dunántúli égbolt alatt. A férfikor nyarába lépve s művészetének oly stádiumában történt ez a hazatelepülés, amelynek bőven voltak problémái, de ezek nem a kibontakozás útját kereső festő válaszkéréseként merültek föl arra nézve, hogy merre tartson, miféle festőideálokat kövessen. Néhány esztendővel a harmincadik évén túl, Rippl-Rónaiban a festő ezt a kérdést döntően tisztázta s alaptermészetét, belső struktúráját tekintve művészetét azóta nem változott, vagy ha úgy tetszik: nem fejlődött. Ellenben változott előadásbeli árnyalatokban, bővült más és más témákban rejlő szépségek kibontásával. Gazdagodott a faktúra értékeiben, aszerint, hogy a szín, a folt, a vonal és a tónus kombinációi közül művein melyik elemre esik a hangsúly s közölnivalót miféle festőanyagra bizza.

Barna korszakból tartanak Rippl-Rónai képei a világosság felé s ezeken a világos képeken is eleinte diszkrétén hangoli, halvány tónusok gyöngéd szordínója ül. Kéthárom rokokoszín kerül egytűvé, amelyekbe kifinomult számítással csöppen valami kis hangosság, élénk ellentét. Az életjelenségeknek erre a redukált színátvételére, a kilencszázás évek elejével következik a telt, meleg és zengő szíkontrasztok. Lapidáris módon egymás mellé tett tiszta színekből alakítja képeit Rippl-Rónai s ebből a korszakból fejlenek ki már az egysíkúág értelmében és apró színrováikából szerkesztett képek. Ez már egészen a decoratív stílusa, bizonyos iparművészi mellékfízel, érdekes, de Rippl-Rónai nagy oeuvre-jében szerintünk inkább csak kísérleti értékű. Sokáig nem is időzik mellette s ebben része van a népeket felriasztó háborúnak is, amelynek kitörése francia földön éri. A nyári nap örömeit ment élvezni a francia vidékre, de a derék cítoyen-ek ehelyett az internálás savanyú levesét itallják eléje. Amikor hazajön, illetve hazaeresztik, egész kiállítást ióltének meg képei, rajzai, más híján írkalapra vetett grafikai jegyzetel, amelyeken az eléje vetődött sokféle alak, új arc és mozgás, a francia mozgósítás hullámszába verődik vissza. Az élmények,

amelyek egymásra torlódvá érték, újra felkeltik benne azt a vérbeli festőt, aki művészetével a valóságótt inspirálódvá, de nem csatlósszerűen hozzátapdvá, az élet variációinak lantosa.

Afóltöt nehéz lenne, sőt nem lehet dönteni, hogy a művészi nyelv annyiféle húrján játszan tudó Rippl-Rónaiban melyik az erősebb, a különb: a vonallal operáló rajz, vagy a szín embere. Annyi bizonyos, hogy grafikáiban is megcsillannak pítőreszk vonások, elárulódk a festői látásmód embere. Viszont az a rajz-kultúra, amely néhány vonalra való szorítókozással tud jellemezni: ez a sok türelmen, rengeteg tanulmányon át fejlesztett rajz-kultúra ott van a szín vezetőszólamára épülő képein, olaj- és pasztellfestményein. A pasztell: külön fejezet Rippl-Rónai művészetében. Ennek az anyagnak kultuszát ő hozta a magyar piktúrába s az a színikivirágzás, amit nyujtott vele, az a kezelésmód, ahogyan lágy modulációt megszólaltatja, az egész európai festészetben egyéni ízi.

Azokban a rövid sorokban, amelyeket olykor a kiállításhoz írt, vagy a nyilatkozatokban, amelyekkel kíváncsi riportereknek magyarázta képeit: Rippl-Rónai következetesen hangoztatta az „egyszerre festést”. Vagyis: a képet elkezdni és befejezni, az első ecsetnyomtól a végső vonásig vinni, egyszer ióbb, máskor kevesebb idő elfogyasztásával, de mindig ugyanazon munkafolyamatban. Ez kétségtelenül impresszionista elv, de ennek az elvnek követeése azért nem jelentheti azt, amivel némelyek az egész stílus és annak képviselőit régebben konzervatív, újabban „progresszív” oldalról megpróbálták levállveregeni. Nem jelentheti azt, hogy itt a festő a jegyzőkönyvvezető nyugalmával egyszerűen halomba gyújtja a kívülről kapott benyomásokat, hogy mint valami jelenségfelvevő automata odaáll a természet elé, hogy nem történiék egyébként, csak gyors reprodukciója azoknak a véletleneknek, amelyeket a folyvást változó valóság produkál. Bizonyos, hogy lehetnek, sőt vannak festők, akiknek képeire rá lehet húzni ezt az okoskodást. De nem azért, mert impresszionista festők, hanem egyszerűen azért, mert csak festők és nem művészek. A művésznél sohasem sikerülhet a kép merő reprodukciónak. A vil-



RIPL-RÓNAI JÓZSEF: GYERMEKTÁRSASÁG PIACSEK BÁCISIVAL
Jánosfalvi Nemes Marcell úr feladása



RIPL-RÓNAI JÓZSEF: A KÖVEZŐK
Jánosfalvi Nemes Marcell úr feladása



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: A TERMÉS AZ ENYÉM, A HÁZ A RAJCSI SZOMSZÉDÉ



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: JÖN A VIHAR, SCHLEZINGERÉKNÉL MÁR ESIK



RIPL-RÓNAI JÓZSEF: A GELLÉRT-HEGYEN. KILÁTÁS ABLAKBÓL



RIPL-RÓNAI JÓZSEF: NYÍRFÁK ÉS NYÁRFÁK ESTE, FÚJ A SZÉL



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: VITORLÁSOK VERSENYE A BALATONON

lámgyors mozdulat is, amelyet megrögzad, ábrázolja bár a leegyszerűsített folt vagy vonal szűkszavúságával: nála élettartalmot nyer, mert jelleméz, rávilágít valami belső emócióra. Monet a tűnő atmoszféra festője volt, de egyszersmind a tűnő atmoszféra költője. Rippl-Rónai is a valóságot festi, amely változik és elmúlik, de amíg az ily szándékú munkából kép lesz, addig a festésbe sok minden beleszól s az eredmény: oly valóság, amely megfürdött a dekoratív képzelet tavában. A képet ő addig munkálja, ameddig a benyomás frissége tart, de sohasem kezd el anélkül, hogy a jelenséget, ami előtte van, ne vizsgálná kutató és mérlegelve. Az ilyesmi persze műhelytitok, de rácsapódik a képekre az élménynek egyszer több, másszor kevesebb, a jellemvonásoknak egyszer teljesebb, másszor halványabb erejével. Monet mondta valami érdeklődő ismerősének: ha a közönség tudná, hogy neki egy-egy jó képe mennyi „fejtörésbe” kerül, másként látná az úgynevezett „impreszionista” fogalmat. Hasonlót árul el Rippl-Rónainak az a kijelentése is, amit nekünk tett egy ízben, amikor nyári időzésre valami oly helyre készült, ahol még nem járt. Arra a kérdésre, sokat fog-e dolgozni, a

válasz az volt, hogy az első hónapban valószínűleg semmit sem, mert ez arra kell, hogy „ismerkedjen a dolgokkal”.

*

Az a festői klaviatura, amelyen Rippl-Rónai játszik, képeinek megjelenése, technikai fortélyja nem azért egyéni, hogy holmi erőszakolt spekuláció vívmányaként legyen egyénivé. Különbözött másoktól, a magyar festészetben mindenkítől, amikor párisi csomagolású képei hazaértek, de nem azért, mert okvetlen és mindenáron különbözni akart. (Az efféle erőlködés, amely a művészi impotencia kendőzése, vitt a különféle „izmusok” ideglázán át a gépcsavarokból szerkesztett szobrokig s a kör és háromszögvonalak rébuszjátékát festészetnek kinevező szomorú badarságokig.)

Munkáin az eszközök használatának módja elválaszthatatlan azzal, amit a képek kifejeznek, minden materiális elem, amit rajtuk az ecsethúzás vagy a grafikai szerző végigszántása hagyott, összefügg a hangulati tartalommal, az ízlés dekoratív latolgatásaival, s ha arcképről van szó: az ábrázolás lélektani elemével. Azt lehetne mondani, hogy ahonnan Rippl-Rónai nézte az életet s amit megmutatott belőle: pontosan, maradéktalanul nem is lehetett volna

másképpen kifejezni s fordítva, az előadásnak ez az orkesztruma nem is illik más szépségekhez. Lírai tartalmú festészet Rippl-Rónai festésze az a vásznai inkább csak érintő színkezelésével, folt- és tónushatásával, vonalfinomságaival ehhez van hangolva az az egész művészi fegyverzet, amely szolgálatában áll, amellyel egy epikai természetű festészet bajosan tudna boldogulni. Pirandellonak van egy darabja: Hat szerep keresi a szerzőt. Rippl-Rónai művészeténél ez a darab cím oly változtatással idézhető, hogy lit a szerző kereste és megtalálta az eszközöket s eszközök keresték és megtalálták szerzőjüket.

Mit fesielt Rippl-Rónai, mit közölnék a képei? Fesette a nyári délutánok érett nyugalmát, az interieurök beszédességét. Fesette a zsenge tavasz illanó párázatát, a balatoni ég végtelenbe vesző világosságát. De legfőképpen az embert, amint megjelenik a szürke hétköznapban s alakjának vonalaira, arcára, mozgására vagy a karoszekben való megpihenésére ráíródik karaktere, foglalkozása. Az embert természetesen ruhától is megszabadítja, hogy felfedje egy-egy női váll ingerlő hamvasságát, vagy az egész test élő szépségét, ami a festő szem számára mindenestre jóval érdekeltőbb, mint a legdivatosabb szalónok kreációi. Amikor arckép lesz belőle, hiányzik róla minden teatrális vonás, mert Rippl-Rónai az arckép passzív hőse, a modellt abban a pillanatban lesi meg, ami áruló pillanat. Az arckép kötöttsége, a hűség őt is köti, de abban azért nem zavarja, hogy olyasmil hangsúlyozzon rajta, amit más festő nem így hangsúlyozna, hogy átírva az ilyen témát is a maga nyelvére, az arckép egyszersmind képpé legyen, két irányban jellemezve: a modell és a festő felé.

Érdekös és különös, hogy fiatalon Rippl-Rónai öreg urat szeretett festeni, akik bölcs belenyugvással szemlélik a világot, valamint kedves főköltősen nénikéket, akiknek sápadt és fáradt arca bús emlékezés régi forró melódiáikra. Viszont amikor önarcképei sem csinálnak titkot abból, hogy haját egyre jobban kezd elborítani a hold ezüstje: egész galériát állít ki, amely úgy hat, mint a fiatal és megejtő női szépség trubadurkézzel pengetett ódája. Ezek a nénikék, akik csöndesen üldögélnék az interieur árva

sarkában s hallatlan távolságra vannak leányalk divatjától, ezek az öregurak, akiknek egyetlen örömiük a hosszúnakú pipa s a vörös borocska a pohárban: a kisváros emberei, ahol hosszú az éjszaka, kevés az esemény, de soká tart az emlékezés. Az ifjú nők azonban a pasztiellképmásokon annál inkább és egészen a nyüzsgő és idegeket hajszólo nagyváros gyermekei. Elsuhannak a boulevardokon, mindig velük van a rúzs és az illatszert, karcsúak és körekenyek s testüknek ez a könnyedsége csak még jobban fokozódik a pasztiell omlós anyaga révén, szinte áttevődik valami aetherikus súlytalanságba. Egyszer kacéran néznek ránk, máskor valahol messze kalandoz a tekintetük, mintha ébren is az álom viórlázna velük. Mire gondolhatnak? Bizonyos, hogy nem az emberiség súlyos talányaira, hanem arra, amire teremte vannak s ami lényükből tudatlanul is kiárad: a szerelemre. Nem szépek mindannyian, ha valaki a szépségfogalom abszolút kritériumait alkalmazza rájuk. De mindannyian megszépülnek, ahogyan egy-egy önfeléd gesztusukban, ajakvonaluk rezzenésében, pillantásaikban s elröppenő mosolyukban jelentkezik az ember, megvillan az élet.

Rippl-Rónai festészetének világa hasonlatos ahhoz a nagy kerthez, ahol legfőképpen csak gyöngéd alkotni árnyék vetődik a pásztira, de a sötéttitkú éjszaka hiányzik, ahol a tó vizét fodrozza a szellő, a vihar azonban elmarad. Optimista kedélyből fakadó festészet ez, derült akkordokkal, a jóleső érzések, a charme, a kellem harmóniával. Nem a szenvedély kirobbanó ereje, az emóciók lázadása élteti, hanem a meghittség, a halk játszadozások, az intím változatok. Jellemző terméke a háború előtti korszaknak is, amely lírai sípokon a „modern ember” legapróbb örömeit, vágyait és affektusait hozta felszínre, amely a színházakban nem a tragédiát szerette látni, noha ami felé rohant, önnön tragédiája volt.

A francia szellemnek az európai festészetet érintő hatása, a „francia iskola” nem Rippl-Rónaival kapcsolódik először a magyar piktúrába. Megjelenik jóval korábban már Madarász Viktor történeti vásznain, a „paysage intime” formáját hozó Mészöly-

nél, a Courbet-felzívódások révén Munkácsynál, Paál Lászlónál, közvetve, anélkül hogy járt volna Párisban, a Manet-val rokon-törékvest mutató Szinyei-Mersénél, Deák-Ébner fiatalkori dolgain s a nagybányai csoportbaverődéssel, amelyet Hollósy genáilis ösztönössége mellett a Bastien Lepage-féle materialista princípiumok indítanak el.

Rippl-Rónai csak legpregnansabb képviselője a francia festői kultúrának, amely előtt tudvalevően Bécs és München töltött be vezetőszerepet festészetünk sorsában. Ő a „legfranciásabb” magyar festő (ebből a szempontból vizsgálva, Csók és Vaszary is hamar említhető). Művészetének ez a franciás telítettsége kétségkívül következménye annak a hosszú időtartamnak, amely Rippl-Rónait Párishoz kötötte. De még inkább annak az egyéni simulékonyságnak, amellyel fogékonyan reagált a francia szellemi és ízlései kapott hatásokra, követőként szegődve ahhoz az áramlathoz, az impresszionista stíltörékvéshez, amely történeti elődei közt felmutat angol neveket (Constable, Bonington), de végső és döntő jellemét a gall génusztól kapja meg, egyszerre jelentve francia mesterek kezén nemzeti stílust s egyben festői világáramlatot.

Minden franciás volta mellett munkájának azonban egyéni bélyege van már akkor, amikor Párisban együtt él és fejlődik a nemzedékkel, amely Monet-Renoir-Degas után fellépve a modern francia festészetben újabb virágzást hozó nemzedék. Vuillard, Bonnard, Roussel, Lautrec, Vallotton jelentik ezt a nemzedéket, amely a realista természetű impresszionista festést dekoratív elemekkel is átszővi, részben némi keleti, japáni hatás alatt. Rippl-Rónai helyzete, a vele életkor dolgában is körülbelül azonos francia mesterek közt nem az alárendeltség viszonyán alapszik. A művészi rokonszálak mellett elválnak és különböznek tőlük. S ez a temperamentuma, egyéni érzései szerint való elhajlás még erősebben íródik képére, amikor újra állandó viszonyba jut annak a világnak színelével, levegőjével, dolgaival és embereivel, ahonnan való, ahová tartozik s amelynek európai rangját a festészetben képviseli. A franciás vonások mellé ezzel újabb vonások lopódnak piktúrájába. Valami dúsabb színteltség, valami tempósabb érzésritmus, önkéntelenül is ható és formálóereje annak, amit nehéz magyarázni, de egyetlen szóval könnyű kifejezni. Ez az egyetlen szó: Somogy.

DÖMÖTÖR ISTVÁN



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: EZ ÉN VAGYOK 24-25. TELÉN

AZ OSZTRÁK GOTIKA MŰVÉSZETE

A bécsi Österreichisches Museum kiállítási termelben muli év szeptember közepétől novemberig volt látható egy kiállítás, mely a „Gotik in Österreich“ név alatt azokat a festészeti és szobrászati alkotásokat mutatta be, melyek a XIII. század végétől a XVI. század elejéig az osztrák tartományokban keletkeztek. Az anyag semmiképpen sem lépett teljesség igényével a közönség elé, csupán kitűnően válogatott, reprezentáns alkotásokon keresztül mutatták be azokat a lokális és időbeli csoportokat, melyek az osztrák gotika elnevezés alá sorolhatók.

Területi provenienciája szempontjából az anyag két nagy csoportra osztható: tiroll és salzburgi eredetű munkák alkotják az egyiket és a Belső-Ausztriából (Bécs, Alsó és Felső Ausztria, Stájerország) származók a másikat. E tartományok a középkor folyamán a német birodalomnak voltak részei s így ez a kiállítás — mint Hans Tietze a kitűnő katalógus előszavában mondja¹ — német művészetet mutat be, német tartományok helyi és provinciális jellegű művészi termelését. Tegyük azonban mindjárt hozzá, hogy ez a provincializmus sokszor ért el olyan magas művészi szintet, amely még az anyaországét is fölülmúlja. Emellett szinte minden tartomány művészetének a fejlődés és változások összes fázisaiban megvannak a maga jellegzetes vonásai, melyek minden rokonság mellett is teljesen megkülönböztetik őket a német festészet iskoláitól. Közülük kétségtelenül a salzburgi és tirolli vidék művésze a sokkal ismertebb, — csak Pacher, Konrad Laib és Rueland Frueauf nevére kell utalnunk — a meglepetést, az új és jóformán ismeretlen értékeket és érdekességeket elsősorban Belső-Ausztria művésze hozta a szemléelő elé.

Az anyag időbeli eloszlását tekintve a festészeti rész természetesen elsősorban a

késő középkort képviselte, mert hiszen csupán függőképek és oltárszárnyak kerültek bemutatásra. A klasszikus gotikát csak egy alkotás képviseli, egy Krisztust Pilátus előtt ábrázoló kis oltárszárny (1. kép.), mely az egész oltárral együtt 1350 körül keletkezett. (A kép a müncheni Bajor Nemzeti Múzeumban, az oltár többi része a klosterneuburgi kolostor múzeumban van.) A XIV. század udvari művészetének jellemző példája, melynek formai kialakulásában a korbelti miniatürfestészetnek volt szerepe. Az oltár osztrák mester munkája és Belső-Ausztria művészi fejlődésében ugyanazt a stílusfázist képviseli, amit Csehországban a „Wittingauer mester“ néven ismert festő, kinek művésze avignoni és burgundi hatások alatt alakult ki. Az oltár az osztrák táblaképfestészet nagyon kis számú XIV. századi emléke közt a legfontosabb helyet foglalja el. Történeli elhelyezésénél fölvetődik az a probléma, vajlon Ausztria művészi törekvései, melyek e korban az avignon-burgundi művészi kultúrát tükröztetik, közvetlenül kapcsolódnak-e a nyugati centrumok stílustörekvéseibe, vagy pedig formakincsük már ekkor is a cseh kultúra közbelhatásával, a cseh formaalkotás szűrőjén át alakult-e ki. A történeli és stílusi összefüggések a nyugattal való közvetlen kapcsolatot teszik valószínűvé és végső probléma gyanánt azt a kérdést állíthatjuk fel, hogy helyese-e az a teória, mely szerint Csehország közvetítette a burgund-olasz formakincset a nyugatibb német tartományok felé s nem pedig az osztrák provinciáké volt-e ez a közvetítő s formadialkító szerep. Sajnos az e korból fennmaradt osztrák alkotások száma nagyon csekély s az emléktanyag mai ismerete mellett még erős cseh hatást kell elismernünk; különösen a század második felében, amelyet a kiállításban néhány gyengébb darab képviselt. A XV. század első fizedelében már gyengül ez a hatás s ekkor alakulnak ki az első olyan osztrák iskolák, melyekben megtaláljuk az idegen

¹ A kitűnő magas tudományon szorgalmasan áttörekvő szerkesztői L. Baldauf, W. Saldé, R. Ernst, K. Ráth és F. Kieslinger. A következő tárgyalás mindentől a katalógus megállapításait tettek alapul véve.



OSZTRÁK MESTER 1380 KÖRÜL: KRISZTUS PILÁTUS ELŐTT
München, Bajai Nemzeti Múzeum

hatásoknak önálló, helyi karakterisztikumokká való összeolvadását.

Ezek közül a kiállítás anyagából egy stájer képcsoport került időrendben az első helyre, melynek lokalizálása és részben összeállítása is W. Suida érdeme.¹ A lokalizálás az 1406-tól 1424-ig uralkodó Vas Ernő stájer hercegnek (Ernst der Eiserner) fogadalmi képe alapján vált lehetővé s így Suida az ismeretlen stájer festőnek a „Meister der Voifvtafel Ernst des Eisernen” nevet adta. Ez a kép szintén szerepelt ugyan a kiállításon, de annyi megoldatlan tárgyi problémát mutat, hogy helyette az ismeretlen mesternek egy másik alkotását mutatjuk itt be. Még kell azonban emlétenünk, hogy e fogadalmi képnek magyar vonatkozása is van, amennyiben Zsigmond magyar királyt látjuk rajta ábrázolva.² A fogadalmi kép mesterétől való Keresztrefeszítés (Bécs, Magántulajdon. 2. kép) fogal-

mat ad azonban az iskola jellegzetes vonásairól. A cseh befolyás elsősorban a gesztusok nagy kifejező erejében, az alakok és arcok, a fény és szín kezelésében érezhető. De emellett olasz hatások is mutatkoznak, különösen a kompozícióban s a képstruktúra konzervatívizmusa mellett a naturalista megfigyelések finom és nem túlzott alkalmazásában. Még erősebben mutatja az olasz befolyást képzünk párdarabja, egy Keresztvitel (Bécs, Kunsthst. Mus.), melynek kompozíciója Simone Martini hasonló tárgyú képére vezethető vissza. Ugyanezen csoportból még egy szt. Krisztof kép szerepelt a kiállításon és egy másik Keresztrefeszítés, mely az előbbi mester stílusának közvetlen leszármazottja. Mind-egyiknek közös vonása a lelkiségnek erős, néhol patetikus kifejezése, amely egy olaszosan elegáns formarendszert keres a megjelenítésére.

Még erősebben vonzódik a formális tökéletesség felé Bécs, ahová ezidőben a művészeti produkció súlypontja esett. Ernő herceg

¹ V. G. Wilhelm Suida: Österreichische Malerei in der Zeit Herzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II., Wien, 1926 és az III. citált irodalom.

² V. G. Suida: id. mű. 30. l.



STÄJER MESTER 1480 KÖRÜL: KERESZTFELFESZÍTÉS
Bécs, magánbirtokán



BÉCSI MESTER 1480 KÖRÜL: BEMUTATÁS A TEMPLOMBAN
Bécs-Umjetz, Stift Neukloster



OSZTRÁK MESTER, AZ ALBERT-OLTÁR FESTŐJE: KÖPENYES MÁRIA (1437–1440 körül)
Klosterneuburg

OSZTRÁK MESTER
KÖPENYES MÁRIA
FŐMŰVÉSKÉNT



OSZTRÁK MESTER 1440 UTÁN: ANGYALI ÜDVÖZLET JOACHIMNAK
Bécs, Kunsthistorisches Museum



BÉCSI MESTER 1490 KÖRÜL: KERESZTREFESZÍTÉS

Szt. Flórián kolostor, Felső-Ausztria



BÉCSI FESZŐ, A SCHOTTENSTIFT MESTERE:

MÁRIA HALÁLA (1480 körül)

Bécs-Übely, Neukloster



STÁIER MESTER 1500 KÖRÜL:
JÓKOG VON ROTAL FOGADALMI KÉPE
Graz, Múzeum Joanneum



SALZBURGH (?) FÉSTÓ 1480 KÖRÜL: SZT. HERMES
Salzburg, Múzeum

fogadalmi képének festőjével egyidőben dolgozhatott az a névtelen bécsi festő, kinek művészeti profilját ugyancsak Suida igyekezett megrajzolni¹ s aki két legkarakterisztikusabb képe alapján „A Bemutatás bécsi mestere” (Wiener Meister der Darbringung) nevet kapta. A két Bemutatás közül csak egyik szerepelt a kiállításon (5. kép), de ezen kívül még egy sorozat munkája a festőnek, aki a XV. század osztrák festészetének egyik legérdekesebb egyénisége. Cseh formai befolyás és olasz formaérzék egyenlő felvételét látjuk itt, de egyben a formális problémák háttérbe szorulását egy mély, érző és költői elképzelés mellett. Nem az olasz késő trecento akadémikus formalizmusa, nem a Hohenfurihi mester expresszív pátozása és nem a nyugati német művészet kínzó tér- és test-problémái állnak előttünk, hanem a kor képkonstrukciójának minden elemével biztosan dolgozó festő, aki mégsem ezzel, hanem mély líraiságával ér el hatásokat. A bécsi iskola legkiemelkedőbb mestere nyilatkozik meg képeiben (melyek közül még különösen egy Mária halálát és koronázását kell kiemelni) és egy másik nagyszabású alkotásban, Albert német és magyar király Mária oltárában.

E hatalmas, 24 képből álló oltár 8 tábláján Mária életéből mutat be jeleneteket, a többi 16 kép pedig a kilenc angyalkórus, a patriarchák, próféták, apostolok, szent mártírok és szent hitvallók, szent szűzek és szent asszonyok és özvegyek királynőjeként állítja elénk a Madonnát a loretoi litánia alapján.² Az oltár keletkezését Suida 1457 és 1440, Albert magyar király koronázásának és flának, V. László megszületésének időpontja közé teszi, amely meghatározás elsősorban az oltáron alkalmazott magyar címerek által vált lehetségessé. Időbelileg tehát mesterünk nem áll messze a „Bemutatások” festőjétől s művészete is organikus folytatása előzőjének. Itt is ugyanaz a közvetlensége és vér-hús egyszerűsége az isteni alakoknak (4. kép), ugyanazon felhasználni tudása formai értékcknek. (Például a mondatszalogok dekoratív és kompozíciós szerepe.) Talán csak a szelíd lírai hang helyét foglalja el kissé komolyabb

gesztus és ennek megfelelően a kompozíció szigorúbb, zártabb egységgé húzódik. A 24 oltárszárny közül csak három került bemutatásra, közülük az itt reprodukált Védő Mária is, melynek elől térdelő koronás alakjában Albertet látjuk ábrázolva.³

Az autochton osztrák iskola fejlődésében a következő a „Meister von Liechtenstein”-nek elnevezett ismeretlen, kinek képei nagyrészt a württembergi Liechtensteinkastélyból kerültek elő s most legtöbbször a donauschingeni képtárban van.⁴ A bécsi képtárból került a kiállításra az itt bemutatott oltárszárny (5. kép), melyet néhány év választ el az Albert oltártól.

Az előzőkkel való kapcsolatot itt is megtaláljuk, csak az angyal alakját és ruhájának formálását kell összehasonlítaniunk az Albert oltár köpenyes Máriája körül éneklő angyalokkal, vagy az arctípusokat és a hajkezelést a Bemutatások mestere képén látható fejekkel. De emellett a fejlődés is elvitázhatalan, csak a tájképre vagy az angyal szárnyának már nem csupán dekoratív, hanem teret kereső plaszticitására kell utalnunk s talán még nyilvánvalóbb volt ez a mester többi kiállított képein: egy Olajfák hegyét és egy Krisztus siratását ábrázoló jeleneten. Ezekben is a lírai kontempláció adja meg az alaphangulatoit.

A XV. század hatvanas éveiben megszakad az osztrák festészet itt vázolt egyenes vonalú fejlődése. Az eklektikus befogadott, de vérré vált cseh és olasz formák kiélik magukat s az északi és déli hatást felváltja a nyugat: Németalföld, melynek formai kultúrája úgy látszik német közvetítés útján kerül át az osztrák tartományokba. Az úgynevezett „Meister des Schottensiftes” művészet és iskolája képviselték a kiállításon ezt az irányt. A mester egy 19 képből álló nagy oltártól kapta nevét, mely a bécsi Skót-kolostorban van ma is, s melynek egyik képe — Krisztus bevonulása Jeruzsálembe — az 1469-es évszámot viseli; az Egyiptomba való mene-

¹ Suida id. mű 21. s. köv. 1.

² V. S.: Suida id. mű. 29. s. köv. 1.

³ Az oltár egyik képén (Mária a szent asszonyok és özvegyek közt) még egy magyar vonatkozású alakot látunk Suida véleménye szerint u. l. az itt szereplő sz. Helene Köfener Bona arcvonású várait, kinek neve az 1441-iki visegrádi koronázásból is ismert.

⁴ V. S.: Münchner Jahrbuch 1908. 171. l. referátum E. Buchnernek a müncheni művészettörténelmi társaságban tartott felolvasásáról.



MARX REICHLICH: MÁRIA ÉS ERZSÉBET TALÁLKOZÁSA
Bécs, Karpács-Schenker gyűjtemény



MICHAEL PACHER: CANTERBURY SZT. TAMÁS TEMETÉSE
Graz, Házeum

külést ábrázoló jeleneten a háttérben Bécs vedutája képez, míg a Mária és Erzsébet találkozásán a Szent István-templom tornyait láthatjuk. Az oltárnak, melyről a mester nevéet kapta, csak egy képe szerepelt a kiállításon: Krisztus az írástudók között — művészetéről azonban jobban fogalmat ad az itt bemutatott Mária halála (6. kép), mely körülbelül tíz évvel készülhetett későbbben főművénel. Az eddig látott bécsi mesterek nyugodt, egyszerűen és világosan megélt képei helyett itt megtaláljuk a német képzőművészet minden izgatottságát és atekezését, az alakok zsúfoltságát, a tér- és testprobléma mindenekelőtt elhelyezését. De azért az alakokban megvan ugyanaz a lírai mag, ugyanaz a csendes egyszerűség, mint az első évtizedek képein, az új (németalföldi) típusok s az izgatott mozgású expresszív kezek dacára is. A „Schottensilfmeister“ Michael Wohlge-mut követője és több képéről lehet ki-mutatni a kapcsolatot Wohlge-mutnak 1406-ban keletkezett hóli oltárával.¹

A további fejlődésben azonban vannak pontok, amelyeken az osztrák festészet közvetlen kapcsolatokat is talál Németalföld-del. A „Schottensilf“ mesterének iskolájából került ki az a Keresztrefeszítés, mely szellemben, formában egyaránt a legerősebb németalföldi befolyást mutatja, (7. kép), úgy, hogy a kép bécsi eredete is kétsé-gessé válnék, ha a háttér itt is nem Bécs város karakterisztikus épületeit mutatná.

A Németalfölddel való ilyen intenzív és közvetlen kapcsolatnak csak ez az egy példája volt bemutatva és az anyag mai ismerete mellett még az sem állapítható meg, vajon sporadikus jelenséggel állunk-e itt szemben, vagy pedig volt-e állandóbb köz-veitlen kapcsolat a két ország művészei között német közvetítés nélkül is?

A többi Alsó-Ausztriára, Bécésre, Stájer-oroszra lokalizálható képek, melyek a kiállításon szerepeltek, már más stílus és más szellemet revelálnak s a kutatás mai állása mellett még nem helyezhetők el olyan organikus fejlődési vonalba, mint a bécsi iskola eddig látott képei. Ezek közül kiemelkedik a Klosterneuburg építé-

sét ábrázoló kis függő kép (Bécs, Figdor-gyűjtemény), melynek mesterét Baldass „Meister der Heiligenmartyrien“-nek nevezi és három 1500 körül keletkezett oltárszárny, melyek a Transfigurációt, Mária templomba-menetelét és halálát ábrázolják. (Bécsi magángyűjt. és Kunsthst. Mus.) Az első Salzburggal mutat kapcsolatokat, míg a három összetartozó oltárszárny még inkább nyugatra, talán sváb centrumok felé utal.

A belső-osztrálai festészet kollekciónak lezárja egy fogadalmi kép, mely a „Herr lörg von Rottal Freyherr zu Talberg 1505“ felírást viseli. (8. kép.) A térfelfogásban, az alakok beállításában itt is nyugati hatás érezhető, de azért mindegyik alakban megvan ugyanaz a lírizáló vonás, ami az osztrák festészetet jellemzi. Itt azonban már nem az a friss bensőséges hangulat uralkodik, mint a korábbi alkotásokon, képünk már a dekadencia hajtása, amely új formai és tartalmi problémákat sem felvetni, sem befogadni nem tud s amely az elődöktől átvett tradíciókat már a modorosság felé viszi.

Bécs és Belső-Ausztria művészetének bemutatása mellett a kiállítás kevésbé részletes képet ad a salzburgi és tiroli iskolák fejlődésének. A XV. század első felét mindössze két mű képviseli: egy nem nagyon jelentékeny salzburgi Keresztrefeszítés az 1430 körül időből és a Salzburg környékéről származó halleini szárnyasoltár, mely 1440-re tehető.

A század második felének művészetét két ma sem egészen lokalizálható orgona-szekerény-szárny nyitja meg. Mindegyik egy-egy kevésbé ismert római férfiszent, szt. Primus és szt. Hermes egész alakos képét láthatjuk. Időben az 1450-es évekre tehető, keletkezési helyük Salzburg, de a mesterben a kutatás máig sem tudott még megegyezni. Minden valószínűség szerint Konrad Lalibai vagy az u. n. Pfennig mesterrel hozhatók kapcsolatba, sőt a köztük levő nagy kvalitáskülönbség miatt már két különböző iskola alkotásának is tartották őket.² Az itt bemutatott szt. Hermes (9. kép) a kiválóbb köztük s valószínűnek látszik, hogy e monumentá-

¹ V. G.: Betty Karth: Über den Einfluss der Wohlge-mut-Werkstatt im östlichen Süddeutschland. Kunsthst. Jahrb. der k. k. Zentralkommission, X, 1916.

² V. G. R. Süssmayr: Die Pacher-Schule. Repertorium f. Kunstwiss., XXXI, 1908. Studien zur altsalzburger Malerei: Repertorium, XXXIV, 1911. O. Fischer: Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig, 1908, p. 66.



MÁRIA GYERMEKSEL. 66.
Műs. Fényes Miklós. A Szt. István-templomban



FRANCISZKÓ FÜZELÉK; SIKOTÉNYERŐS
ALAPÍTÁSA I. KIVONULÁS A VADSZÁTRA
Műs. Károlyi György

lisan pasztilikus és hallatlan energiát kifejező alak Michael Pacher szülőföldjével, Tirolral hozható valamilyen kapcsolatba. Azonban még így is gyönyörű példáját adja képünk annak, hogy a dél-ausztriai művészetet már a Pacher által felvett Mantegna hatás előtt is foglalkoztatta az emberi test pasztilikai problémája.

Magát Michael Pachert két kis kép mutatja be, Canterbury szent. Tamás mártírsága és A szent temetése (10. kép), mindkettő a grazi múzeumból. Pacher még sem tisztázott egyénisége miatt az utóbbi időben általában nagy szkepszissel szokták fogadni a nevére írt képeket, de ez a két kis kép oly nagy kvalitást mutat, a tér, test és kifejezés probléma megoldására szolgáló eszközök kezelésének oly nagy biztonságát, hogy Suida attribúciója helyesnek látszik.¹ Különbösen fölűnk e képek nagy kvalitása, ha összevetjük őket a szent. Lőrinc oltár két Bécsben levő szárnyával, amelyek szintén ki voltak állítva. (Az oltár másik két szárnya Münchenben, Alte Pinakothek.) Ezek a képek, ha tükrözitek is a mester szellemét, kivitelben kétségtelenül csak a műhelymunkák közé sorolhatók.

Michael Pacher környezetét fivére, Friedrich Pacher és egy ismeretlen festő képviselik, kit Suida az „Uitenheimi oltár mesterének“ (Meister der Uitenheimer Tafel) nevezett el.² A mesterhez az ismeretlen festő áll közelebb, két képe (Mária születése; Nürnberg, Germanisches Mus. és Krisztus az Olajfák hegyén; Kreuzenstein, Wilczek gyűjt.) ugyanazt a kissé feszes kompozíciót mutatja. A tájképes Olajfák hegye különösen szép.

Friedrich Pachertól egy szárnyasoltár három, két oldali festett szárnya volt kiállítva a Madonna életéből vett jelenetekkel, melyek közt egy Mária halála volt a legkiemelkedőbb. Idősebb fivérének jellegzetes kemény formaadása helyett puhább vonalvezetést és a szigorian zárt és koncentrált kompozíció helyett nagyobb zsúfoltságot, a képfelület erősebb kitöltését találjuk. A formák megpuhulásával pedig együtt jár a Michael Pachernél látható hatalmas lelki feszültség csökkenése is.

Ugyancsak Pacher hatása mutatkozik a tirol, de Salzburgban működött Marx Reichlich képein, amelyek már a XVI. század első tízedeire vezetnek át. De a tirol mester befolyása itt már csak formai: a téralakításban és a határozottan megformált alakoknak a térbe való beállításában érezhető. Reichlich egészen más temperamentum, nagyvonalúság helyett intim hatásokra törekszik, amelyben a hazai táj motívumait is fölhasználja. Ez egy kissé a majdani „Donauschule“ problematikája felé való közeledést jelent, de persze lelkiileg egészen más: a salzburgi és tirol kispolgárság átlítódjének szép kifejezője, mint azt egy tipikus tirol kisvárosban lejátszódó Visitatioja (11. kép) mutatja.

A salzburgi művész-import azonban nemcsak a déli vidékek felé fordult. Nyugatról került ide az osztrák festészet egyik legérdekesebb egyénisége, a passzai idősebb Rueland Frueauf, kinek két legnagyobb műve közül az egyik Salzburg (ma Bécs, Kunsthist. Mus.), a másik pedig a szomszédos Grossgmain számára készült. Működésének súlypontja a XV. század végére és a XVI. első éveire esik, de nemcsak időben, hanem felfogásban és formaadásban is fordulóponton áll. A budapesti Szépművészeti Múzeumban levő s itt is kiállított Angyal üdvözléte Konrad Laibbal, egy Madonnája (Prága, Rudolfinum) és szent. Jeromos (Bécs, Figdor gyűjt.) Németalfölddel mutat kapcsolatokat, a Figdor gyűjteményben levő gyönyörű férfiarcképe pedig Velencére utal. Nagy alkotásai nem szerepeltek a kiállításon, pedig a bécsi múzeumban levő oltárszárnyak meglint más oldaláról, a késő gotikus festészet barokk fázisának képviselője gyanánt mutatják be.

Nem a szorosan vett salzburgi iskolához tartozik — hiszen nagyjából Passauban működött — az ifjabb Rueland Frueauf, kinek a klostereuburgi múzeumból idekerült képei a kiállítás nagy meglepetéséül közé tartoztak. (12. kép.) — Ezek is a századforduló körül keletkeztek (datálások a XV. század utolsó tízéből és 1507-ből) és ezért szinte rejtélyszerűen hatnak világos színelkkel, a tájkép csodálatos frissességével és az egész képzőművészet lehelletserű könnyedségével. Mindaz amit a Dunai iskola nagy vívmányként szoktak

¹ W. Suida: Aus dem Kreise des Michael Pacher. Belvedere I. 1922.

² Suida: M. c.ilk. Belvedere. 1922.

emlegetni: a tájkép meghódítását és hangulati felfhasználását, az élettel és természettel szemben való romantikus állásfoglalást — megtaláljuk itt, ha csak gyökereiben és más szellemi és formai elemekkel áttatva is. A dunaiak nagy pátosza és temperamentuma hiányzik még, Frueauf romantizmusa szinte félénk, a „megtévedt polgár” kísérletezése gyanánt hat s ennél fogva formaadása sem oly lendületes — inkább száraz és tapogatózó. De viszont színkezelése a legmerészebb és emellett nagy finomságokat produkáló — az északi táj első nagy poétája. Hogy melyek voltak azok a külső és belső erők, amik ezt az érdekes művészegyéniséget létrehozták, azt ma még nem tudjuk megmondani. Valószínű azonban, hogy a németalföldi festészet valamilyen befolyása¹ és természetesen a Duna vidék Altdorfereket teremtő romantikája hatottak kialakulására.

A salzburgiak csoportjában is, mint a Belső-Ausztraliakéban, több olyan kép szerepelt, melyek nem illeszthetők be — legalább egyelőre — a történeti fejlődésbe. Ilyen egy 1475 körül keletkezett Utolsó Ítélet, mely németalföldi hatásokat mutat, egy S—h. 1485 jelzésű szép szárnyas-oltár stb. Valószínűleg Karintiaira lokalizálható egy nagyon szép, szt. Oszvaldot ábrázoló oltárkép, (München, Bajor Nemzeti Múzeum) melyet eddig salzburgiak tartottak. A karintiai helyi iskolának későbbi fázisát pedig V. Görschacher villachi festő képei mutatják, melyek közül kettő az 1508-as évszámot viseli. Az érdekesebb közülük a bécsi múzeum tulajdonában lévő Ecce Homo, amely mantegnesk problémákat mutat, azonban az olasz művész hatása nem Pocheeren keresztül juthatott el a villachi festőhöz, itt már a renaissance problémáknak bár nagyon tapogatózó, de közvetlen fölvetélével állunk szemközt.

Az osztrák iskolák alkotásain kívül szerepelt a kiállításon néhány osztrák tulajdonban levő és nehezen hozzáférhető német festmény is. Ezek közül messzire kiemelkedett az Ober-St.-Veit-i oltár (középrészén Keresztrefeszítés, a szárnyakon: Keresztvitel, Noli me tangere, Szt. Sebestyén, Szt. Rókus), melynek gazdag, sőt talán kissé zsúfolt kompozíciója Dürerre megy vissza,

¹ V. ö. Fischer id. mű.

a kivétel azonban tanítványok munkája. Kétségtelen azonban, hogy a kivitelező festő is nagy kvalitású mester volt a valószínűleg helyes Suida véleménye, aki Kulmbach és Schäuuffelein közül az utóbbinak kezét véli a képeken fölismerni.

Mint láttuk a kiállítás festészeti anyagának összeállításánál tekintettel voltak arra, hogy a szemlélő tiszta, világos képet kapjon az osztrák festészet történeti fejlődéséről. A szobrászati rész összeállításánál ugyanez volt a tendencia, a megoldás azonban távolról sem sikerült olyan jól. Ennek oka az, hogy a középkori szobrászat alkotásai nem önálló és független művek, hanem mindig valamely nagyobb művészi organizmus részét. Így a XIII.—XIV. században a szobordísz az architektúrának képezi elválaszthatatlan dekoráló elemét, később, a XV. század folyamán pedig a nagy szárnyasoltárok díszítésére szolgál.

A jellemző alkotásoknak eredeti helyükről való el nem mozdíthatósága vagy legalább is nehezen szállítható volta okozta tehát, hogy a szobrászati gyűjteményben aránylag kevés darab szerepelt s hogy ezek nem voltak elegendők nagyobb történeti összefüggések és fejlődések rekonstrukciójára. Az anyaghoz alkalmazkodva a rendezés és katalógus nem iskolák, hanem csupán kor szerinti csoportosította a tárgyakat.

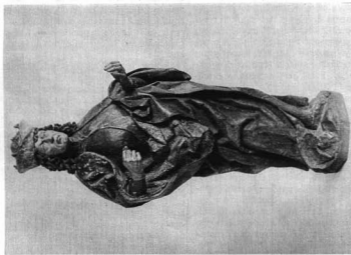
Időben legelől állt egy szt. Flóriánt ábrázoló falfura és egy, a bécsi Szent István dómból származó szt. Anna csoport. Első a XIII. század utolsó éveiben keletkezett, a második már a XIV. század első éveiben, de mindkettő a francia szobrászatnak az osztrák plasztikára gyakorolt óriási hatását tükrözte vissza, éppúgy, mint e stílerődusnak legeszebb és legértékesebb képviselői: az ú. n. Klosterneuburgi Madonna és a „Dienstboten Madonna”, melyeknek faragása Amiens, Reims, Páris közreműködése nélkül elképzelhetetlen.¹ E csoport keletkezési helye Bécs és a bécsi környék, emellett szól az alakok nyugodt, lírázó és kicsit passzív beállítottsága is.

A délnyugati vidékek (Salzburg, Tirol) egész ellentétes stílusstörkevéseiről egy kis,

¹ V. ö.: Richard Erast: Die Klosterneuburger Madonna. Belvedere V. 1924.



SALZBURGI MESTER: DÁVID KIRÁLY. Fa. XV. sz. vége
Bécs, Augustín gyűjtemény



NIKLAS VON LEYEN BÉCSI ISKOLÁJA: SZENT KIRÁLY. 1480 körül
Bécs, Werner gyűjtemény

Madonnát gyermekkel ábrázoló falcsoport ad fogalmat izgalmas kontrasztjával, de azért a román kötöttség emlékével. (XIV. század közepe. Salzburg, Múzeum.)

A XIV. század közepének bécsi szobrászatát két női szent csúnyán átfestett homokkő figurája képviseli, melyek egykor az István-dóm szt. Eligius kápolnáját díszítették. Arcfűpusban még a klosterneuburgi Madonna reprezentatív típusához kapcsolódnak, de a test megformálásában már kezd érvényre jutni a XIV. századi „gotikus lendület”.

Intímebb hatásokra törekszik és mélyebb, líraibb bensőséget mutat két kis — már a század végén keletkezett — Madonna. Egyik az alsó-ausztriai Laaból, a másik Maria-Zellből származik a különösen az utóbbi már a XV. század elsőfeltehetően realizmusát jelzi. (Az első bécsi magántulajdonban van, a második a nürnbergi Germanisches Museum tulajdona.)

De kor és vidék törekvéseit legszebben fejezik ki egy női szent kis kő-mellszobra (általólag a bécsi István-dómból, ma Linz, Múzeum) és egy Madonna-csoport. (Az István-templomból; Bécs, Városi Múzeum. 15. kép.) Monumentális egyszerűségükben és nyugalmukban kitűnő példái a mély lelki különbségnek, mely előződen Bécszet Németországtól elválasztja s a rokonságnak, mely viszont a francia művészettel összeköti. Különösen jellemző erre a Madonna, mely a Burgundiából származó és különösen Németországban nagyon elterjedt „Szép Madonnák” típusához tartozik. A mozgalmatlan, tele kontraszttal fogalmazott német példákkal szemben a bécsi szobor sokkal közelebb áll a burgundi típus komoly nyugalmához. Meleg lírai hangulattal pedig a bécsi művészetnek már a festészetben is látott jellemvonásait példázta.¹

A XIV. század utolsó negyedére tehető még a Figdor-gyűjtemény szép szent Györgye (faszobor), melynek határozott, sőt kissé kemény formakezelése Tirolra utal.

A XV. század első évtől kezdve ide: Tirolba és Salzburgba kerül át a szobrászati produkció túlsúlya. A század naturalisztikus törekvései, a test-problémák iránt

való érdeklődése és a lelki differenciálódás kifejezése felé törekvése itt találhat talajra. A plasztika funkciója is megváltozik, a szobor elszakad az architektúrától és e kor termékei legnagyobb részét az oltárplasztika, tehát a faragás körébe tartoznak.

A legkiemelkedőbbek közülük a frígyiláda előtt táncoló Dávid király 1460 körül Salzburgban keletkezett figurája, amely a mozgás és statika problémájának érdekes megoldásával kísérletezik, de a részletformák kezelésében még nagy félénkséget árul el. Kapcsolatban áll vele, de néhány évtizeddel későbbi és sokkal biztosabb, határozottabb megoldás az Atyaisten egy figurája.

Ugyancsak salzburgi lehet Dávid király egy másik szobra a XV. század végéről (14. kép. Bécs, Auspitz gyűjtemény), melynek kezeibe a hiányzó hárfát kell kiegészíteni. Az egész test* mozgalmassága, a labilis állás, a gazdag redővetés és a patetikusan fájdalmas arc bajor befolyásra utal.

Nagyon érdekesekek a rendkívül biztos statikájú és határozott megformálású tiroll eredetű darabok. Egy királyok imádása csoportból származó szt. Király lépő alakja (Bécs, Figdor-gyűjt.) a kor hanyatló udvari kultúrájának minden manierizmusát kifejezi, vele szemben pedig szinte robusztus helyi erőt képvisel egy gyermekét imádó Mária, mely egykor szintén nagyobb csoportnak volt része. A déli vidék naturalista törekvéseiről szt. Leonhardnak és szt. Cosmasnak a század végén keletkezett szobor adnak szép példát.

A késő-gotikus belső-ausztriai plasztikát nagyon kevés alkotás képviseli. Egy szent Király fafigurája (15. kép) a Strassburgból Bécsbe került Niklas von Leyen-nel hozható kapcsolatba. Valószínűleg egyik bécsi tanítványának kezétől való, amit a formai zártságra való törekvés és a síma felületekhez való vonzódás is igazol.

Későbbi ennél és egészen más jelentőségű három etettet és színezett agyag figura: a térdeplő Jézus, az illó szt. János evangélista és szt. Jakab — egy nagyobb „Olaflák hegye” csoport főmaradék részét. (Bécs, Osztrák Iparművészeti Múzeum.) Az előbbi szt. Király polgári jelentéktelenségével szemben ezekben még a föld szaga érzik, valami őseréjű monumentalitás az

¹ E típusra vonatkozólag v. ö.: Wilhelm Pinder: Zum Problem der Schönen Madonnen um 1400. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1925. XLIV.



SZT. SEBESTYÉN. Bélső-Ausztria, Pa, 1600 után
Bécs-Übely

alakok masszív zártságában, kifejezésében, anyagában egyaránt. A Leyen-iskola szent Királyával egymás mellé állítva, a kor egész komplexségét jelképezik.

Az osztrák művészet örökvéseit és jelentőségét azonban talán az összes kiállított darabok közt legtökéletesebben jelenti meg a bécsűjhelyi Boldogasszony-templom szent Sebestyénje, mely 1600 körül keletkezett (16. kép.) Ez a szobor már magában álló kerek figura, ami nagyságát tekintve (magassága 180 cm) ezidőben még ritkaság és sajnós, csúnya barokk átfestés

borítja. Stílusosan — legalább ma még — nem kapcsolható semmiféle korabeli alkotáshoz. Nincsenek előfutárai és nincsenek közvetlen rokonai és mégis egyesít magában két különböző művészi látást. Csodálatosan megolázkodó áhítatával és realsztikus testformálásával kifejezi az északi ember világlátásának egész komplex voltát. De a részletformáknak az egész alá való rendelésében, a részek és egész viszonyának összhangjában, a kontúrnak hol tisztán melódiaszerű, hol monumentálisan kontrasztos vezetésében s az egész forma-

alakítás eleganciájában az Alpokon túli vidékek szelleme szólal meg. Ez az itt nyilatkozó szintézis, mely egyedül állva magába gyűjti múltnak és jelennek, távoli vidékeknek és a keletkezési helynek minden értékét: szimbóluma minden Dél és Észak közt álló művészetnek és szimbóluma egyben minden eklekticizmus szintézissé válásának.

Az osztrák tartományokból származó plasztikai alkotások mellett a német iskolák gotikus szobral is szerepeltek a kiállításon — a plasztikai anyag kisméretűsége miatt sokkal nagyobb számban, mint a festészeti alkotásoknál. Különösen késő gotikus szoborművek voltak kiállítva, melyek közt szinte minden német iskola képviselve volt. Mint legérdekesebbet megemlíthetünk egy sváb iskolához tartozó szent Györgyöt a XV. század végéről (Bécs, Magántulajdon); Veit Stossnak a bécsi Anna-templomban őrzött szép szent Anna csoportját; a gyászoló Mária és szent János figuráit, melyek a bajor Hans Leinbergerrel hozhatók kapcsolatba.

A plasztikai és szorosan veit festészeti anyagot kiegészítik még egy sorozat ornamentális és figurális üvegfestmény az 1320-tól 1450-ig terjedő időből, melyek Bécsnek, a bécsi környéknek és Stájerországnak üvegfestészetét képviselik.

Időszaki és külföldi kiállításról lévén szó, talán túlságos hosszúnak tűnik az osztrák középkori művészet anyagának ez az ismertetése. De a magyar közönség számára két szempontból is fontos lehet ez a szokottnál nagyobb részletesség. A régi magyar művészet virágkorában ugyanis Magyarország kulturális és művészeti helyzete hasonló az osztrák tartományokéhoz. Nyugat és Kelet között, német, francia és olasz befolyás alatt nálunk is a belső-osztráchihoz hasonló eklektikus művészet alakult ki, mely egyes alkotásaiban, — mint pl. Kolozsvári Tamás szárnyas oltára, a Kolozsvári fivérek szent Györgyre vagy a szentantali oltár — az organikus műelkötásokat létrehozó szintézisig tudott emelkedni.¹

Másrészt viszont fölmerülhet az a kérdés, hogy nem volt-e, nem lehetett-e művészi kapcsolat Magyarország és a Belső-Osztrák tartományok között, nem szerepelt-e valaha Ausztria közvetítő gyanánt Magyarország és a Nyugat művészi kapcsolatában. Ezt a problémát azonban csak mint igen föltételes lehetőséget vehetjük fel, — a megoldás felé e kérdésben csak a magyar gotika anyagának összegyűjtése vezethet.

¹ V. ö.: Gerevich Tibor: A régi magyar művészet európai helyzete. Miskolc, 1904.

PÉTER ANDRÁS



SCHIMON FERDINAND (szül. Pesten 1797. — megh. 1857):
LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770—1827)

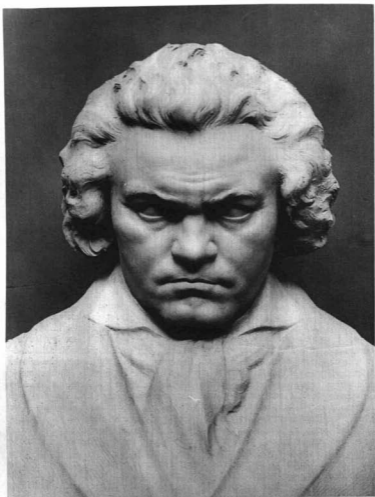
Beethoven-Museum, Bonn

ORSE M KIR.
KÉPZŐMŰV. ISKOLA
FŐISKOLA

BEETHOVEN

Már csak Beethoven halotti maszkja néz reánk titokzatosan. A mester maga száz évvel halála után nem rejtély többé. A homály eloszlott, a régi Beethoven-misztériumból egy tisztán látható költő és ember éles körvonalal emelkednek ki; fölöttük erős világlítás, sugárzó fény. Miért nem láttuk sokáig ezt a monumentális jelenséget oly pontosan, mint ma? Talán éppen azért, mert túlzott pontossággal akarták kontúrját meghatározni. Osztályozták, besorozták. Először jelképe volt a zenei klasszicizmusnak. Tehát szimbóluma a tartalom és forma egyensúlyának, a témák szerves fejlesztésének, az általános emberi érzésekkel való közösségnek. Csakugyan ezek a klasszicizmus ismertetői. De nagyon keveset mondanak, amikor Beethovenről van szó. Mert ha csak arra mutatunk rá, hogy Beethoven se nem szüksézáru, se nem bőbeszédű, hogy éppen olyan művésze a formának, mint az érzésnek, hogy inkább konstruktív, mint dekoratív akart lenni, hogy az emberiség állandó örömei és fájdalmai jobban izgatták, mint az egyén kivételes ötlete, hőbortja, szeszélye: ezzel alig járultunk hozzá egy-két vonással Beethoven jellemrajzához. Sőt inkább ködbe vontuk. Mert kiderült, hogy Beethoven — főként utolsó műveiben — sokkal közelebb áll a *romantikához*, mint egyik-másik korai romantikus és közelebb, mint a tizennyolcadik század klasszicizmusához. Ő is lazítja, néhol színie megbontja a formákat; a széles architektúrárt elmés rögtönzések szakítják meg; nemcsak az általános és örök emberi motívumok, hanem a végsőig kifinomított és megfeszített idegek is megszólalnak. Az a modern zenei irány, melyet „neoklasszicizmusnak” nevezünk és melynek legfőbb képviselője Stravinsky, egyenesen szemére veti Beethovennek, hogy műveiben csak úgy áramlik az egyéni izgalom, hogy túlsók bennük a személyes élmény s ezért a neo-klasszikusok inkább Bachhoz és Mozarthoz vonzódnak. Szóval Beethoven mai arcképe nem fér el a régi keretben.

Beethoven lelkében fűrkészve, egyre élesebben hallotta meg fülünk az ott forrongó *szubjektív* elemeket. Haydn és Mozart is csak azt írták le, amit igazán éreztek. De Beethovenben megvolt az a fokozott őszinteség, az a vakmerő nyíltság, hogy az igazmondáson felül el sem hallgatott semmit. Megvallja minden küzdelmét, érezteti a ragyogó és ékesszóló formák mögötti lázadó természetét, keményen összeszorított ajkát. Az a duzzogó és zendülő hang, melyet műveiben néha megüt, a világgal való harca és fölényes vitája, a százele tépelődésből és válságból született nagy rámondulása az emberre, akiket pedig annyira szeretteit: teljesen új beszéd a zenében. És új az, hogy Beethoven nem a kész, a kialakult érzést adja, nem a végleges eseményt, hanem a kibontakozást. Érezzük, hogy az indulat miképp nő vagy sorvad el lassú emésztődésben, érezzük, hogy a lélekből miképp sűrűsödik a ború és oszlik a felhő. Gyönyörű a kohónak ez a feltárása, mikor benne minden zűg és sietereg. Így lett Beethoven nyelvének drámai lüktetése az élet valódi ritmusának mása, így lett természetes, emberi. A kilencedik szimfóniában a hangszerek oly emberileg beszélnek, hogy akkor, amikor az énekszólamok belépnek, már nem érezzük a távolságot hangszer és ember közt. De mit érne Beethoven titáni bátorsága, mellyel én-jének belső komplexumát, idegeinek minden cikázását közli velünk s mely bátor hangon az utolsó zongoraszonátikában és quartettekben metafizikai kérdésekkel ostromolja az eget, mit érne ez a hősi erő a megoldás titáni művészete nélkül, mit érne elsőszőségének és képzelmenek egész vulkánja, ha nem a szépség tűzét hányná! Nincs olyan bizalmas nyilatkozata, mely csak a pikantéria opalizáló csillámlásával hatna. Minden zengése mélyen megragad. Azért állunk különös varázs által megfeszített figyelemmel Beethoven végalkata, létharca és még apró, átfutó hangulata előtt is,



PÁSZTÓR JÁNOS: BEETHOVEN

A martonvásári emlékmű

ÖBSE M. KIR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

mert szívünkbe nyíllal a tudat, hogy itt egy teremtő géniuszt vetett lobot és hogy itt egy percnyi fellobbanás is örök melösszá szellemült át.

Mint mondtuk, nyílt színen bírkózik a sorssal. Ez a tusa 1800 után legtöbb művének tartalma. Szonátái újra, meg újra mesélnék arról, hogy egyensúlyát miképp veszítette el és miképp akarta ismét megtalálni. A szonáta-tételek rendje: érzelmeinek csatarendje. Még a hithez, a mennyei igazsághoz is kemény viadal után jut el. De hite akkor hatalmas gyökeret ver. Bach koráiban és Mozart requiemében az áhitat kristálytisztá, anyagi szépségű, teli finom és édes borzongásokkal. De Beethovennek prometheusi vergődésből született nagyszerű vallása lényegben más.

Beethoven döntő jelentősége, mely az előtte és utána járt mesterektől megkülönbözteti, két tünetben nyilvánul meg. Abban, hogy ő az első zeneköltő, aki a *tizenkilencedik század* szellemét képviseli,

amennyiben Mozart fesztelenségén is túlmenő szabadsággal alkotja meg és saját képére teremti műveit, s abban, hogy az egyéniségnek ilyen fölzsabadítása mellett el tud jutni egy *kozmikus* gondolathoz. Az ötödik és a kilencedik szimfóniában az egész világot szemléli. Imádja a felsőbbrendűt és maga is az emberiség egyik orma. Rajong Leonora fanatikus hűségeért, a vitéz Egmontiért, az A-moll-quartett során a sínlődő testbe új erőt ömlesztő isteni jószágért, és rajong a nyugtalan elméért, hiszen arról álmodik, hogy megkomponálja „Faust”-ot. Átfogó fantáziája sokat jelentett már Goethe korában, még többet jelent nekünk ma, mikor a világháború után halljuk utolsó szimfóniáját, ahol szerietét fölajánlja az emberek millióinak. És nem tudni, hogy milyen új krízis leselkedik a világra a jövőben és hogy akkor mit fog jelenteni Beethoven: ez a hatalmas kúsgárgás. Miként nem tudjuk, hogy milyen újabb csodát fog még hozni az emberiségnek a radioaktív anyagok kúsgárgása.

MOLNÁR GÉZA



REMÉNYI JÓZSEF: BEETHOVEN-EMLEKÉREM

MAGYAR VONATKOZÁSÚ RÉGISÉGEK ADMONTBAN

Stájerország északnyugati részében, a zuhogó Enns-pataknak égbé meredő csücsoktól övezett, de tágas völgyében fekszik Admont mezővároska. Apátságát 1074-ben Gebhard salzburgi érsek alapította Hemmának, Friesach és Zelischach szerencsétlen sorsú grófnőjének, a gurkli kolostor alapítójának gazdag adományból. A rendház hamarosan virágzásnak indult, a VII. Gergely pápa és IV. Henrik császár között dúló investitúra-háborúban már élénk szerepet játszott mindenkor a pápa oldalán. Azóta a rendház átélte a történelem zivatarait és szerencsésen kiheverte hitéleti és gazdasági bajait is. Megszakítás nélkül áll fenn napjainkig. Még II. József idejében sem zártak be ajtai. A legnagyobb csapás 1865-ben érte, mikor a városkában bosszúból keletkezett tűzvész folytán a rendház majdnem teljesen leégett. Elhamvad a templom is, a nagyszerű könyvtártermet, az admonti bencések főbúszke-ségét azonban nagy nehezen sikerült megmenteni. A templomot goffikus ízlésben azóta teljesen újonnan építették, de a rendház nemcsak ízlésű barokk homlokzatát szerencsére meghagyták.

A délnémetek és osztrákok XVIII. századi architektúrájában a kolostorépítkezések tudvalevően nagy szerepet játszanak. Terjedelmükkel, elgondolásuk nagyszerűségével e rendházak szinte fölülmüljék a kastélyokat. Elég, ha Melkre, St. Flóriánra, Stamsra, vagy akár a Bécs melletti Klosterneuburgra gondolunk. Bár ez utóbbiakkal az admonti kolostor architektúrája nem versenyezhetik, a nemes eleganciájú ablakkeretek azonban itt is a virágját élő osztrák barokk építészet akkori szerencsés idejére vallanak.

A már említett három osztású *könyvtár* a maga nemében igazl remeke a barokk építő- és díszítőművészetnek. Alig kisebb a bécsi volt császári palota híres könyvtár-csarnokánál. Egy félszázadon át dolgoztak rajta és építészeti kiképzése Gotthart Hay-

berger, steyri építészről, az egész kolostor diéptől származik. Oldalait aranydíszekkel ékesített, rokokó ízlésű fehér könyvespolcok és előreugró galériák ékesítik, melyeknek hullámzó és játékosan szökölő vonalai a XVIII. századi osztrák művészet fantáziadús szelleméről és számító tudatosságáról tanuskodnak. A kerek középrész rózsaszínű monolith-márványoszlopaival hatásosan tagolja a nagyszerű csarnokot. Az egyházi méltóság udvari előkelőséggel ölelkezik itten: templomnak és trónteremnek szerencsés vegyüléke ez az építészeti remekmű. Mintha a Galli-Bibienák egyik építészeti költeménye tárulna itt megvalósulva elibenk. Emellett a teremnek úgy festőművészi, mint szobrászi díszítése is elsőrangú kezektől való. Az előbbi, a csarnok hét boltozott menyezetének képeit *Bartholomäus Altomonte* festette. Az isteni könylatkoztatást és a tudományokat allegorizáló terjedelmes freskókkal a híres mester 1776-ban, 76 éves korában, két nyár alatt készült el. Bár Altomonte nem egy helyen régebbi művelből merített, mégis csodálatraméltó az agg mesternek műfiumgazdagsága, fejlett technikai tudása.

A stájer *Josef Thaddäus Stammel*, a könyvtárterem szobrászi díszének alkotója szintén a barokk-művészet nagy formalelendületét képviseli. Stammel a XVIII. századi osztrák szobrászok egyik legkiválóbbika, akir azonban hazáján kívül alig ismernek. Ez annak tudható be, hogy életét Stammel, kevés megszakításokkal, mindvégig Admontban élte le és itt alkotta 1726-tól 1765-ben bekövetkezett haláláig legjelentékenyebb műveinek nagyrészét a rendház, valamint az ehhez tartozó templomok és egyéb épületek számára. Munkáiból osztrák múzeumokban is alig láthatunk valamit. Stammel a márványban, stuccóban és ércben gondolkodó olasz-barokk szobrászi stílust a fagaragáshoz idomította. Ezt az ősi német technikát, melyet a zúgó germán erdők tápláltak és a melynek igazató



AZ ADMONTI APÁTSÁG KÖNYVTÁRTERME

művészi lehetőségeit már a gotika is kiaknázta, Stammel a patetikus barokk-stílussal egyeztetve össze. Egyik nagyobb *domborművén*, melyen Stammel Salamon király ítéletét és Sába királynője érkezését ábrázolja, a királynő kíséretében levő előkelőségeket részben magyar és lengyel díszruhákban vonultatja föl. Így akarta Stammel a barokk szellemnek megfelelő, exotikus pompát kifejezni.

Stammel iskolájával hozta közvetlen kapcsolatba Baldass¹ a Szépművészeti Múzeumnak két gyönyörű, színezett *faszobrot*, melyek a Szombathely melletti egervári templom főoltáráról származnak. A Szt. Sebestyént és Szt. Rókuszt ábrázoló két alkotás (1755 körül) azonban Stammel vésőjének finomabb, érzékenyebb jellegű művére vall. Teljesen a rokokó szelleme él a két szoborban. Stílusok tekintetében talán legközelebb állanak a bécsi Kunsthistorisches Staatsmuseum egy kisméretű csoportjához, — Dávid lefejezi Góliátot, — melyet régebben szintén Stammelnek tulajdonítottak. Szinte egy kézre vall a Szt. Sebestyén és a Dávid-csoport mozgalmas körvonala, a ruharedők alakítása. Ez a művész bizonyára jól megnézte Rubensnek a bécsi Lichtenstein-képtárban lévő, Decius Mus halálát ábrázoló nagy csataképét, mert az egyik harcos és Dávid ábrázolása között meglepő a hasonlóság. (Rubensnek Decius Mus-sorozata a XVIII. század második felében már a Lichtensteinek bécsi palotájában volt.)

De nemcsak művészi kiképzése, hanem könyvvel is méltán híres az admonti könyvtár. Rendkívül nevezetes a X—XII. századból származó kéziratainak gyűjteménye. Bennünket magyarokat különösen két kódex érdekel itt közelebről. Az egyik, — egy pergamenre írott, vörös iniciálékkal ellátott, XII. századból való kódex — jogtörténelmünk legbecesebb kútfői közé tartozik. A 165 oldalra terjedő fóliás 119—126-ik lapján Szent István királyunk rendeleteinek legrégibb írott szövegét tartalmazza. (*Edictum Sancti Stephani Regis Hun-*

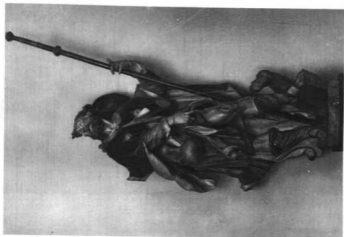
¹ L. VON BALDASS: Neuerwerbungen des Budepster Museums der bildenden Künste. Kunst und Kunsthandwerk, XX. Jahrg. 48. o. Az egervári templom és főoltár — a szentélyben álligregyestől olasz stílusú — 1283-ban szentelték föl. A főoltár és szobrait gr. Széchényi Ignác (1711—1777) készítette. A főoltáron jelenleg a Buda-pestre került két szobor modern másolata áll. Az utóbbi adatokat dr. Páger Andor ír volt szives velem közölni.

gariae.) A ránk nézve nagyértékű kódex megszerzésére hazai körök már gondoltak. A másik kódexhez nem szövege, hanem viszontagságos története miatt van köztünk. A XII. század második harmadában készült, képekkel és iniciálékkal gazdagon díszített, úgynevezett *Pseudo-Gebhard*- vagy *Gutkeled-bibliáról* van itt szó. Ez a szentírás a salzburgi híres könyvmásoló iskolának egyik legnevezetesebb remeke, egyszersmind az admonti könyvtárnak művészettörténetileg legjelentékenyebb darabja. Előbb Fejérfatay László, majd Paul Buberl² állapította meg, hogy ez a kódex a XIII. század közepén, valószínűleg azonban már az előbbi században a veszprémi püspökség alá tartozó Csatár község egykori Szent Péter-klostornak volt tulajdona. A II. Béla királyunkra vonatkozó, 1158-ból származó kódexbejegyzés igazolja ezt. A bibliát minden föltevés szerint Márton gróf adományozta a csatári kolostornak. A kódexben olvasható följegyzés szerint a bibliát azonban még a XIII. században Vid (Wyd) magister, Peith fia, a kolostor ura egy Farkas nevű vasvári zsidónak (Farkasius judeus) 27 $\frac{1}{2}$ márkáért elzálogosította. Minthogy a kódexet Vid később sem volt képes visszaváltani, kárpótlásul három ukelesközzével, Hippolyttal, Sándorral és Damával egyetemben több birtokot adományozott a kolostornak. Erről az adományról Balázsnak, a zalai kolostor apátjának 1265-ban, Szent Ilona napján kelt megerősítő levele számol be. A salzburgi biblia azután a XIV. században Admontba került.

E nevezetes könyvereklyéken kívül az admonti apátságban még egy érdekes, magyar tárgyú barokk freskóra is akadhatunk. Nem magában a kolostorépületben van ez a kép, hanem a hozzá tartozó magtárnak díszes stukatúrákkal és freskókkal ékesített kápolnájában. A négyzetletes magtárépület a benne lévő kápolnával együtt 1678-ban Raimund apát alatt egy Carlone, valószínűleg Giochimo építette.³

² Fejérfatay László: A Gutkeled-biblia. Magyar Könyvtar, 1927-28. I. kötet. M. P. Buberl: Die illuminierten Handschriften in Steiermark, 1911. I. Teil: Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vörs. 17—1 o. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, herausgegeben von Franz Wickhoff, fortgesetzt von M. Dvorák.

³ Wilsner: Kloster Admonts Beziehungen für Kunst. — Josef Hartner-Hart: Das Kunstgeschichtliche der Carlone und ihre Kunststätten auf desösterreichischen Boden. Donau- und 3. Jahrgang, Heft 6. A kápolnát freskóival együtt 35-36 év előtt Kurtz Agost festő restaurálta.



XVIII. SZÁZADI MESTER: SZT. RÓKUS
Székesfehérvári Múzeum



XVIII. SZÁZADI MESTER: SZT. SEBESTYÉN
Székesfehérvári Múzeum



RUBENS: DECIUS MUS HALÁLA

Bécs, Liechtenstein-képtár



XVIII. SZÁZADI MESTER: DÁVID LEFEJEZI GÓLIÁTOT

Bécs, Kunsthistorisches Museum

A Carlone-család Északolaszországból, Roviából és Scariából ered. Nagyszámú tagjai főleg a XVII. és XVIII. században Itálián kívül leginkább Németországban, Ausztriában és Svájcban működtek. Építészek, szobrászok, festők és stukátorok. Admontban Giochimo (Joachim) mesteren kívül Antonio, a St. Flórián apátság és a passzui székesegyház nagyszabású átépítéseinak vezetője és talán Josef Carlone dolgoztak.

Az admonti magtár helyén annak idején az 1120-ban alapított, de a XVI. században megszünt zárdának temploma állott és ezzel a zárdával kapcsolatos a Carlone-féle kápolnának magyar vonatkozású freskója. A falfestményt *Lederwasch János* osztrák művész 1797-ben festette az ugyanott lévő Szt. Rupert-képpel együtt. A bennünket érdeklő falkép azt a jelenetet ábrázolja, midőn II. Gejza magyar király nővérét, Zsófia magyar királyleányt a király követei arra akarják rábírní, hogy az admonti zárdából térjen vissza honába.

Zsófia II. (Vak) Béla királyunknak volt leánya. Elődeivel ellentétben Béla király politikailag a németek és a csehek felé orientálódott. Ezt a politikát Vak Béla azzal is meg akarta erősíteni, hogy leányát, Zsófiát III. Konrád német király fiával, hohenstaufeni Henrikkel kívánta összeházasítani. A kis Zsófiát az egykori krónikák (*Vita Gebhardi et successorum*) tanúsága szerint 1139 június 6-án pünkösd napján jegyezték el az akkor még két éves Henrikkel. Eljegyzés után a kor szokásainak megfelelően német püspökök és főurak fényes kíséretben a magyar királyleányt nagy hozománnyal a regensburgi német udvarba vitték. Itt azonban oly rosszul bántak Zsófiával, hogy a magyar királyleány lemondott a házasságról és az admonti kolostorba vonult. Megható az a búcsúszó, mellyel leányát Vak Béla a németek közé küldte: „Istenem, égnek és földnek ura, Te mindent látsz, én meg semmit. Te akartad Uram, hogy világatlan legyek, de Te mindent meglátsz, belőlsz az emberek szívébe, látdod a jelent, multat és a jövőt egyaránt.”¹

Egy osztrák történész, A. v. Jaksch² a klagenfurti Studien-Bibliothek admonti

eredetű kéziratában (perg. VII. jelzetű) néhány évtizeddel ezelőt közelebbi adatokat is talált Zsófia imént előadott történetére nézve. A XII. századi kéziratban reánk maradt 11 levél közül 6 foglalkozik a magyar királyleány életével. Az érdekes tartalmu 6 levél rövid kivonata a következő: „1. Zsófia levele bátyjához II. Gejza királyhoz 1146. szept. 11. után Admontból; ebben panaszkodik a szenvedett bántalmakról; mint szolgálóval úgy bántak vele a német udvarnál; regensburgi tartózkodását a babyloni fogsághoz hasonlítja; de nem ez, hanem Krisztus iránti szeretete bírta arra, hogy a tervezett házasságról lemondjon; tudatja, hogy a Magyarországhoz közel eső admonti kolostorba vonul. 2. Zsófia levele Admontból Konrád salzburgi érsek- és Roman gurki püspökhöz, mint egyházi főlebbvalóihoz; tudatja velük szándékát a kolostorba belépést illetőleg; elmondja előbbi szenvedéseit s hogy mi bírta őt arra, hogy e lépést megtegye; kéri őket, ha bátyja Gejza emiatt reá neheztelne, leveleikkel és követelkkel engeszteljék meg őt, hogy testvéri szeretetét tőle el ne vonja. 3. Zsófia levele Admontból 1146. aug. 20. előtt a salzburgi érsekhez; kiemeli gyámoliatlan helyzetét; kéri, járna közbe Gejzánál, hogy lépésére jóváhagyást megnyerje, egyszerűsmind III. Konrádnál, hogy visszatartott gazdag hozományából legalább egy részt adna át neki, úgyszintén Henrik regensburgi várgrófnál is emelne szót ugyane célból. 4. A salzburgi érseknek levele III. Konrádhoz; Zsófia kérésének megfelelően, szemrehányó hangon szólítja föl, hogy a hozománynak legalább egy részét adja át Zsófiának, kit udvarából „in tunica et cappa” bocsátott el. Gejzát úgy látszik sikerült az érseknek kiengesztelnie, legalább Zsófia az 5-ik, 1146. szept. 11. után írt levélben köszönetét fejezi ki bátyjának a küldött követségért és ajándékokért. A 6-ik Zsófia levele anyjához, Ilona királynőhöz; hasonlóképp köszöni ebben a küldött követséget; elmondja, mily boldognak érzi magát Admontban, hol az elveszett helyett új király-ságot és új hazát talált.

A hátralévő öt levél szintén az admonti kolostorra vonatkozik, ami kétségtelenné teszi, hogy a kéziratot, mely e reánk nézve

¹ Herfordi Vita Ottonis ep. Babenberg. I. 38. Mon. Germ. XX. 718. Közölve a Magyar Nemzet Történetében (szerk. Szilágyi Sándor) II. 176: *Marcell Henrik 377. o.*

² von Jaksch: *Zur Lebensgeschichte Sophias, der Tochter König Béla's II. von Ungern. Mittheilungen des Instituts für Ost. Geschichtsforschung. II. Ergänzungsband, II. Heft.*



LEDERWASCH JÁNOS: II. GEJZA KÖVETEI NÖVÉRÉNÉL, ZSÓFIÁNÁL ADMONTBAN
Admont, Aptság

nagyérdékű leveleket tartalmazza, eredetileg ott írták.¹

Lederwasch János az admonti kápolna freskóján tehát egy hiteles történelmi epizódot öröklített meg. A festmény alatt a díszes stukatúrából képzett keret cartouche-ában a következő latin felírás olvasható: „Regnum mundi et omnem ornatum seculi contempsi.” (A világ uralmát és a század minden díszét elvettem magamtól.) Ez volt válasza a magyar királyleánynak bátyja követéhez, akik őt hazájába való visszatérésre akarták bírni.

A stájerországi Lederwasch-család több neves festőt ajándékozott hazájának.² Nem János, hanem György (1726—1792) volt közülük a legnevezetesebb. Lehetséges, hogy a Lederwaschok Magyarországon is működtek, azonban Némethy Lajosnak az a felfévése, hogy a budapest-vízivárosi Szent

Anna templom szentképeinek egy része valamelyik Lederwaschtól származik, nem áll biztos alapon.³

Az admonti Lederwasch-freskó nem is versenyezhetik a Szent Anna-templom legjobb szentképeivel. Bizonyos, hogy nem is ugyanaz a kéz festette azokat. A budai festmények régebbiek, valószínűleg a XVIII. század hatvanas éveiben jöttek létre,⁴ míg az admonti freskó 1797-ben keletkezett. A Szent Anna-templom képei komoly készültségű művész munkái, az admonti freskó ellenben nem vall igazí mesterre. Az utóbbi kompo-

¹ Némethy Lajos: Budapest-felsővilvárosi Szt. Annáról címzett plébániatemplom rövid történelme. Közönlönyomat a Magyar Állam 1876. szept. 26-iki számából. Ugyane szerző: Kögl Ádám, Jászai-társaság tag és budai-vízivárosi lelkész életrajza (1791—1771). Közönlönyomat az Ill. Magyar Sion 1878. folyamából. 7.—8. o. Schöner Arnoldtól, a budapesti barokk-emlékek gondos levéltári kutatójától és ismeretlenítőitől az a főtárgyosítás kaptam, hogy a Szt. Anna-templom régi képei, közülük a legkiválóbb, a Szeplődetem fogatás, és a Némethy szerint Moszbirtichitől való, János legszentebb szívének imádatát ábrázoló festmény is Franz Wagenschöle osztrák festőnek, illetőleg műhelyének alkotása. Wagenschöle Márta-Isenydy-n is dolgozott, III. említem meg, hogy a Szt. Anna-templom szűp kapujának szobrait, mint a székfőtörvénnyel leváltásban őrzött okiratokból megállapítottam (1768. évi számadok. Pag. 71.) Leonhard Weber „pölgári szobrász” faragta.

² Némethy Lajos: Kögl Ádám stb. 6. o.

³ Közölve a Turai-ban a Magyar Heraldikail és Genealogiai Társaság Közönlönyében, 6. kötet 1888. évfolyam, 46. oldal.

⁴ Valentin Hatheyer: Die Familie Lederwasch in Tamsseg, Mittheilungen der Gesellschaft f. Salz. Landeskunde, XLIV, 1904. 99. o.

zciója a szokott barokk motívumoknak kezdetleges egymásmellé rakásán épül föl, mely ügyetlen távlati szerkesztéssel, alpátoszos mozgalmassággal és visszázható rajzhibákkal párosul. A háttérben látható tornyos, román bazilika a barokk-stílus önkényes stílusátírásában jelenik meg. A kép színezése hűvös, inkább gobelin-, mint freskó-jellegű. Viszont érdekes a király köve-

teinek keleti típusa és török-magyar öltö-zéke. Kelet és Nyugat találkozását akarta itt a XVIII. századi barokk-festő kifejezni.

Lederwasch János e freskója művészet-történeti szempontból tehát kétségtelenül másodrendű alkotás, tárgya miatt mégis közelebbről érdekel bennünket, mert histó-riánknak egy kevésbé ismert mozzanatát örökít meg.

YBL ERVIN



JÁLICS ERNŐ: ÉVA

Tavaszi Szalon, Ernst Lajos úr szobrászati díjának nyertese

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

FERENCZY KÁROLY HALÁLÁNAK TIZE-
DIK ÉVFORDULÓJÁN. Március 18-án volt tíz
éve, hogy Ferenczy Károlyt elvesztettük. Idő-
előtti halála — ötvenöt éves volt — nem kel-
tett annak idején nagyobb mozgalmat. Az emlé-
kezésekben, amelyek halálekor megjelentek,
nem hiányzott a méltánylás, azonban akik tisz-
tában voltak Ferenczy művészetének értékével,
azok világosan érezték, hogy ebben a méltány-
lásban nem fejeződik ki eléggé a halott művész
jelentősége és a veszteség súlya. Akadtak, akik
alig írtak róla többet, mint ami jóformán minden
középszerűségnek ki szokott járnai az elismerés-
ből. Sőt a gyász hangjaiba itt-ott bírálat is
vegyült, amelynek a legnagyobbakkal szemben
is megvannak a jogai, de amely nálunk az
ézőkkel szemben is csak ritkán hallatja szavát.
s éppen ezért meglepően hatott a ravatal
felett, a búcsúzás szomorúan ünneplés
óráiban. Szinte úgy látszott, hogy csak a
legközelebb állók, a benső barátok és pályatársak
érzik át azt, hogy mit jelent Ferenczy
Károly halála. Azóta tíz év múlt el. Nyugodtan
elmondhatjuk, hogy ami Ferenczy művészetének
megbecsülését illeti, ez az idő nem tett
el hibában. Az 1922-iki emlékkiállítás a kedvezőtlen
külső körülmények, a tél hidege és
sötétsége ellenére is sokkal járult hozzá
ahhoz, hogy nyilvánvalóvá legyen Ferenczy
művészetének súlya. Életében főként úgy tekint-
tették őt, mint egyik vezető alakját a nagy-
bányai kolóniának, aki társaival együtt megin-
dította és részese volt annak az emlékezetes
küzdelemnek, mely a 90-es években megvívta
festészettünkben a modern természetfűség har-
cát és kiküzdötte diadalát. Ezen szerepe mel-
lette önmagában is nagyszűlyű művészetének
képe elmosódott kissé az emberek tudatában.
Az emlékkiállítás, amely feltárta egyéni fejlődés-
ét és eredményeit, élesebb és önállóbb profilt
adott művész személyiségének és megmutatta
egész gazdagságát az örökségnek, melyet mű-
vészetében reánk hagyott. A hódító erő, mely
a tiszta művészetben rejlik, diadalmasan áradt
szét ebből a kiállításból, megerősítette a hívek
bizalmát, leszerelte a jóhiszemű kételkedőket,
s ami fanyar és izetlen hang itt-ott elhangzott,
az szinte elveszett az általános lelkesedésben.
A kiállítás alkalmat adott Ferenczy életének és
működésének némi irodalmi méltatására is; az
akkori kezdést folytatta azután Ferenczy hű
barátja és pályatársa, Réti István, Nagybányával
kapcsolatos szép és finom írásaiban. Talán
szabad itt utalni a Szépművészeti Múzeum munká-
dára is, amely újonnan rendezett modern kép-
tárában méltó képet igyekezett adni Ferenczy
működéséről. Mindez valami, de vajon ele-
gendő-e? Azt hisszük, még sok kötelesség van
hátra. Csak egyre mutatunk most rá, arra,
amely a legstürgeőbb s amelynek elvégzése

a becsület kérdése. Nagyon ideje lenne már,
hogy emléket állítsunk Ferenczy stírjára, mely
még mindig leltelelül áll a keresési temetőben!
A Szinyei-Társaság, amelyet a szellemi kap-
csolatok szoroságánál fogva kiváló hivatás
illet meg Ferenczy emlékének gondozásában,
első sorban van kijelölve arra, hogy a kezdést
ebben magához ragadja, s ezzel egyszersmind
Ferenczy halálának tizedik fordulóját illő mő-
don meglénepelje. P. E.

CSUK JENŐ †. Élete derekán húnyt el
festészettünknek egy komoly célú, szorgalmas,
rokonszenves művelője, Czuk Jenő. A meg-
boidogult Zákányban született 1887. augusztus
31-én s művészeti tanulmányait a budape-
sti Képzőművészeti Főiskolán végezte.
1907-től fogva szerepelt a kiállításokon, a
Nemzeti Szalónban és sürűn a Műcsarnok-
ban. Kezdetől fogva a hazai népet, a hazai
táj érdekeltte első sorban, élete javát vidéken
töltötte (Turkeve, Csepreg, Balaton-Boglár
stb.), sokat járt az Alföldön s minden iökre-
vése az volt, hogy magyaros zamatot jus-
tasson képeire. Ilyenek: Esti hangulat (1910),
Profilok a pusztán (1912), Gulácsbojtár az
eccegi pusztán (1918, Wolfner Gyula díj),
Turkevei utcaszélet (1918), egy sor horio-
bógi kép, amelyeket 1920/1-ben állított ki a
Műcsarnokban, ezt követték 1921-ben a Tanyai
úton, az Augusztusi dél, a Répapakálás,
Pusztá délelő címűek. 1924-ben kiállította a
Hazatérő aratókat s A pusztai úton című
olajfestményeket, 1926-ban balatonboglári ké-
peket s ugyanezen év Tavasz Szalónjában
(a Nemzeti Szalónban) a Lellei temető mel-
letti, a Kútnál, Lelle előtt és Vihar után című
festményeket, amelyekért kitüntető elismerés-
ben részesítette a Szinyei Mersé Pál Társa-
ság. 1927-ben újabb siker érte: Vihar a pusztán
c. olajfestményére kitüntető elismerést kapott
a magyar táj- és életképiállításban a Mű-
csarnokban. Ezzel korai vége szakadt remény-
teljes pályájának. Régóta gyengélkedett, a
lassú kör ez év márciusának első napján
vetett véget a széptehetségű művész életé-
nek. Március 4-én helyezték örök nyugalomra
a keresési-úti temetőben, pályatársainak s a
budapesti és vidéki művészársaságoknak
nagy részvéje mellett.

KIÁLLÍTÁS PÉCSETT. A baranyai szék-
város művészeti szempontból az első sorban
áll vidéki városaink közt. Különös ennélfogva,
hogy e fontos helyen belső kezdeményezésből
régóta nem mozdult meg a társadalom, a mű-
vészet érdekében. A város közönsége által ren-
dezett kiállítás állítólag 1885 óta, negyvenkét
éven át nem volt. Ehhez a régi vállalkozáshoz
hasonló lett az, melyet most a szomorú életlín-



MEDVECZKY JENŐ: A. D. ZONGORAMŰVÉSZNŐ ARCKÉPE. Olajfestmény
Tavaszi Szalon, Bárdy Herceg Már Lipót ár 3000 pengős tesztindnyitű díllának nyertese



ECSÓDI ÁKOS: PIROSKALAPOS NŐ. Olajfestmény
Tavaszi Szalon, A Jánoshehalmi Nemes Marcell utazási ösztöndíj nyertese



ERDÉLYI FERENC: A VAK HARMONIKÁS. Olajfestmény
Tavaszi Szalon, Bartó Károly úr 400 pengős díjának nyertese



VADÁSZ ENDRE: NYÁR. Olajfestmény
Tavaszi Szalon, Wolfner Gyula úr 400 pengős,
magyar életképre kiírt, díjának nyertese

ket jellemző diáknyomor enyhítése érdekében hozott létre néhány emberbarát. A kiállítás anyaga kizárólag festményekből állott. Nyitva volt a látást a Négyest palotájában nyolc napig. (Március 13-tól 20-ig.) A hölgybizottság, mely az ügyeket vezette, ezidő alatt leadatlatásokat is rendezett mindennap, ami a látogatottságot és ennek következtében az anyagi sikert igen nagy mértékben fokozta. Arányban állott azonban az anyagival az erkölcsi siker is, sőt, ha a jelek nem csalnak, ez még csak a jövőben fog a maga léhségében kibontakozni. Egyelőre a helyi szempontból jelentős művészeti esemény legközvetlenebb hatása az, hogy az egyetem és a város, mely társadalmi szempontból mindeddig nem jutott eléggé közel egymáshoz, most felépítette az arany hidat.

A rendezőség az anyag összegyűjtése szempontjából csak azt az egy korlátozó szempontot állította fel, hogy minden pécsi tulajdonból kerüljön elő. Régi és új művészek alkotásai egyenes voltak láthatók a kiállításon. Egy kisebb csoport képviselte a most működő pécsi festők művészetét. Ezek névszerint: Matyasovszky-Zsolnay László, Sikorska-Zsolnay Júlia, Gebauer Ernő, vízész Rác Jenő, Kálmándi Papp László, Szentpétery Kristóf, Mierl Gyula, Arnhold Nándor, Koszorus Károly, Gábor Jenő és Molnár Béla.

A múlt emlékei közül a legrégebb alkotások barokkfestmények voltak. Közülük az egyik, mely Dr. Imre József egyetemi tanár tulajdona, ikonografiai szempontból különösen érdekes. A XVII. század végén, vagy a XVIII. elején készült, kisméretű fára festett olajkép, az olaszországi manierizmus egyik emléke. A menekülő Szent Családot ábrázolja, melyet rablók támadnak meg, kik azonban a felségség jelenség látára visszarettentek. Egy szepítően fogantatást ábrázoló kis olajfestmény egészen Maulbertsch-jellegű. Egyáltalában nem kizárt dolog, hogy magának a mesternek az alkotása. Tulajdonosa Dr. Cholnoky Ferenc, ki egy másik, hasonló méretű és Mária mennybemenetelét ábrázoló festményt is engedett át a kiállítás céljaira. Ez Pollinger Ignác magáé, ki nálunk pápai működésével tette magát nevezetessé. Kreuzinger Józsefnek egy 1797-ből való festménye, egy nagy technikai tökéletességgel készült képmás, a kiállítás egyik díszje. A marsallruhában ábrázolt Károly főherceg alakja látható rajta, a háttérben a szokásos hatásos csatajelenettel. A kép tulajdonosa Kendé Alfréd. Az ágaskodó paripa hátán ülő magyar testőrt ábrázoló kép (Schreiber Antal tulajdona) festője még a Hamilton iskolából való. Egészen hasonló típusú testőrcsképet között a „Magyar Művészet” múlt száma Gróf Andrássy Gyula gyűjteményéből. Az özv. Gosztonyi Gyulánál által beküldött női képmás az idősebbik Lampi iskolájának jellegét viseli magán.

Régi magyar festőink és a nálunk szerepelt, vagy különösen kedvelt idegenek művei közül

is feljegyzésre méltó egyenlány. A legjobb Canzi-alkotások közül való Gilming Ferencnek és nejének képmása. (Mindkettő a század harmincas-negyvenes éveiben szokásos aquarell-művészetben készült kis olajfestmény. Erreth Kálmán tulajdonú.) A Maxon Lajos tulajdonában lévő Langmann-arckép viszont Elnse művészetét jellemzi előnyösen. Az idősebbik Raffaltól, ki magyarországi tevékenységével szintén megörökítette nevét, egy igen finoman megfestett kis tájkép volt látható Dr. Fenyvessy Béla tulajdonából. Litke Jenőnek köszönhető a kiállítás egy nagy erővel és kifejező mély tónusokkal megfestett Lavos-féle férfiarcképet. A régen jó ismert arcképfestőink egyikének, a ma már ritkán emlegetett Latkóczy Alajosnak emlékét is felidézte a kiállítás. Török Lajos tulajdonából három olajfestményt láthatunk itt, melyek közül a legreklímtevesebb és történelmi szempontból is leg többet mondó a művész önarcképe. Ujházy Ferencet, ki hosszú ideig volt a magyar festők seniora, egy eszményi olasz táj képviselte (1856-ból, dr. Visky László tulajdona), melynek Markóra és annak elődeire emlékeztető motívum, valamint rózsás színei telve vannak a legmegerősebb lírával és romantikával.

Kötelessége volt a kiállításnak, hogy emléket állítson Wéber X. Ferencnek, ki Pécsen született és működött is hosszabb ideig. A romantikus Webernek köszönhetjük az egyik legnépszerűbb magyar történelmi festményt, „Szigetvár vészercei”-t. A művész, ki Münchenben hosszú ideig dolgozott, megejtette az annak idején ott nagy hullámokat vert felhellen mozgalom. Ennek megnyilvánulása a kiállításon is szerepelt „Görög táj” és „Görög éjszaka”, melyek különben nem eredeti alkotások. A XVI. századi apanyol zsoldosnak nevezhető fejtanulmány viszont egyik igen figyelemreméltó névjegy a korabeli müncheni akadémiának. E művészi alkotások környezetébe a legtermészetesebben illeszkedik Munkácsy Mihály ifjúkori festménye, egy kisméretű női képmás, a nagy mester pécsi tartózkodásának legértékesebb emléke. A kis olajfestményen az 1864-es évszám olvasható. Munkácsy elég sok hasonló jellegű női képmást festett ez időtájt. A Vitéz Kiss Mihály tulajdonából kiállított pécsi emlék fejlődéstörténelmi szempontból nem mond újat. Egyébként viszont, részben méreteinél fogva is, az akadémiai tanulmányok előtt festett képek legjobbjai közül való. A magyar művészet fénykorának többi jelen volt nagyjai közül itt kell említenünk Wagner Sándort, kitől egy Ca d'oro-t ábrázoló velencei részlet volt kiállítva (Litke Jenő tulajdonából). Székely Bertalan, kitől egy Patrona Hungariae-t láthatunk, mely a Mátyás-templom bejáratí falfestményéhez készült, (dr. Entz Béla tulajdona), Madarász Viktori, kinek Madarász Manó ábrázoló festményét a városi múzeum kölcsönözte át, Lotz Károlyt, kinek

emlékszerű művészetét két színezett karton képviselte (Madonna a gyermekkel — özv. Német Vilmosné tulajdona, Szt. József — dr. Mayer József tulajdona) és Pállik Bélát, kinek színnel rajzolt állattanulmányát dr. Scipiadés Elemér állította ki.

Liezen-Mayer Sándortól három nagyon figyelemreméltó vázlat emelte a kiállítás színt-jét, köztük az egyik (Sikorska-Zsolnay Julia tulajdonából) Philippine Welsert ábrázolja Miksa császárral. A nagyon vázlatos, de nagyon eleven és sok melegséggel festett kis történelmi jelenet (a Szent-pétery-család tulajdonából) a kiállítás egyik képzetünket izgató gyöngye volt. Meg kell emlíkeznünk még az említettekkel kapcsolatban a Mészöly Géza-féle „Balatonparti”-ról (Mattyasovszky Jakabné tulajdona), Nemes Eliza grófnő „Sakkpartí”-járól (a városi múzeumból), Markó András szénrajzáról, mely mint a művész legtöbb képe, Campagna-jelenetet ábrázol és több más értékes kiállított képpel együtt dr. Beck Soma tulajdona. A letűnt nagy nemzedékhez tartozott Zsolnay Vilmos is, ki, jóllehet a kerámia terén juttatta érvényesülésre művészi géniuszát, mint festő is megtudta csillogtatni tehetségét és tanulmányozásra méltó, emberileg is érdekes emlékeket hagyott az utókorra. Ilyen emlékek a megvakult Weidinger zeneművész képmása és a nemes színérezéssel festett „Virágváza”, melynek festői előadása különös keresetlenségével hat. (Mindkét olajkép özv. Mattyasovszky Jakabné tulajdona.)

Művészeti multunk nagyjai közül említünk kell még Aggházy Gyulát, Bruck Lajost, Bródszky Sándort, Eisenhut Ferencet, Feszty Árpádot, Hegedűs Lászlót, Jakobey Károlyt, Körösfői Kriesch Aladárt, Markó Ferencet, báró Mednyánszky Lászlót, Pentelci Molnár Jánost, Spányi Bélát, Sztetka Gyulát, Telepy Károlyt, Vastagh Gézát és Koroknyai Ottót; azok közül kik ifjan lettek a múlté, ifj. Lechner Ödönt, Reichl Kálmánt és Csuk Jenőt. Éto magyar művészeink közül kitűntek alkotásaikkal: Boruth Andor, Edvi-Ilés Aladár, Glatz Oszkár (dr. Tóth Zsigmond arcképe), Gulácsy Lajos, Hermann Lipót, Istókovics Kálmán,

Iványi-Grünwald Béla, Kacziány Ödön, Karlovszky Bertalan, Kárpáthy Jenő, Komáromi-Katz Endréné, Kunffy Lajos, Magyar-Manheimer Gusztáv, Mikola András, Nádler Róbert, Nagy István, Nyilassy Sándor, Olgyay Ferenc, Perlmutter Izsak, Rippl-Rónai József, Romek Árpád, Szilányi Lajos, Szüle Péter, Tornyai János, Vajda Zsigmond, Zombory Lajos, Berény Róbert, Boronissza Tibor, Czencz János és mások.

A külföldi festők művei közül sokan gyönyörködtek Sir James D. Linton „Portia”-jában (tulajdonosa dr. Fenyvessy Béla) és egy ragyogó színekkel festett képből, mely a hullámozó tengert vihar utáni hangulatában ábrázolja. Ez utóbbinak alkotója Tachsin bej török festő, ki nálunk tanult a Képzőművészeti Főiskolán. Talán nem fognak túlzotni sovínizmussal vádolni, ha a külföldi mesterek alkotásai közül most nem említek meg többet. Reméljük, hogy lesz még róluk szó más alkalommal.

Felmerült u. i. a kiállítás sikerének hatása alatt máris az az eszme, hogy felkutatásunk minden pécsi magántulajdonban levő, művészettörténeti szempontból értékes alkotást és abból rendezzünk, lehetőleg a közeljövőben, egy nagyjelentőségű kiállítást. Ha ez sikerül, úgy ahogy elképzeljük, a mostani kiállításnak, mint kezdeményező lépésnek, fokozott jelentőséget tulajdoníthatni. Hogy azonban érdemes volt most fáradozni, az kitűnik az említettekől is. Ez az eredményt pedig mindennek előtt annak köszönhetjük, hogy egyesek, köztük elsősorban a rendezőbizottság lelke, dr. Beck Sománé, Török Lajos és Gebauer Ernő mindent megtekint a siker érdekében. Szabadon kifejezést adnunk ismételtlen annak a reményünknek, hogy Pécs város művészeti jelentőségéről gyakran lesz szó a közeljövőben.

Pelvinczi Takács Zoltán.

AZ IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM gyűjteményei az 1926. évben mind vásárlások, mind ajándékozások útján — a mostoha gazdasági viszonyokhoz mérten — örvendetesen gyarapodtak. Éppen a rendelkezésre álló anyagi



LATRÓCZY ALAJOS: ÖNARCKÉP

Török Lajos dr. tulajdona. Pécsi kiállítás, 1927

eszközök elégtelensége miatt — az állami dotációnak a gyűjtemények gyarapítására felhasználható része ma sem éri el a háború előtti szerény összegnek 12%-át — természetesen gondolni sem lehetett arra, hogy a gyűjtemények hézgal tervszerű vásárlások útján kiegészítsenek. Különösen külföldön számottevő műtárgyakat megszerezni ma még nem áll az Iparművészeti Múzeum módjában. Ellenben ki kellett használni az itthon kintülő alkalmakat, amivel azt a célt is szolgálja a múzeum, hogy a műtárgyaknak kivándorlását ha nem is megakadályozni, de legalább is lassítani igyekeznek. Sajnos, a helyzet e tekintetben még mindig komoly, bár a szanálás és a külföld vásárlókedvének csökkenése itt is javulást hozott. Súlyosan esik latba, hogy az új vámtarifánk megszüntette azt a kedvezményes elbánást, melyben azelőtt a régi iparművészeti műtárgyak behozatalát részestette s melyet a régi művészeti tárgyak behozatala most is élvez. Anélkül, hogy ezzel a modern iparművészeti védelmet nyert volna és anélkül, hogy a kincstár a magas vámok útján számottevő bevételöbbléhez jutna, csak a művészeti gyűjtők részére vált nehezebbé vagy éppen lehetetlenné a



MUNKÁCSY MIHÁLY: NŐI KÉPMÁS. 1864
Vitéz Kiss Mihály úr felesége. Pécsi kiállítás, 1927

külföldi piacok felkeresése, amivel Magyarországának múkincsekben való gazdagodása van megnehezítve. Pedig tudjuk, hogy a nagy magángyűjtemények előbb-utóbb egészben vagy részben a múzeumokat gazdagítják.

Az Iparművészeti Múzeum múlt évi vásárlásai közül első helyen kell említeni a gróf Teleki-féle gyűjteményből megvásárolt ötvös-tárgyakat. A *Benczur Gyula* hagyatékából való textilgyűjteményből is sikerült 44 darabot megszerezni, melyhez még a Benczur-család ajándéka gyanánt ugyancsak az elhunyt mester hagyatékából származó szép aranybrokát járult. Néhány régi magyar himzésen, ötvös-tárgyon és herendi porcellánon kívül megvásárolta még a múzeum egy gyűjtőtől a múzeumban eddig alig képviselt zsebóráknak szép példányokkal képviselt csoportját, több melleseni porcellántárgyat, olasz falcsempéket stb.

Az ajándékok között szerepelnek ugyancsak magyar eredetű és külföldi himzések, keramikai tárgyak, érmeek, lakk-tárgyak stb. *Borszékly* Frigyes úr az általa gyártott kemény-cseréptárgyaknak 38 darabból álló gyűjteményét, *Csányi* Károly úr nagyon értékes XVI. századbeli színes salzburgi kályha-csempét, *bárá Hatvány Ferenc* úr egy kínai tányért, a *vallás- és közoktatásügyi miniszter* úr és az *Éremkedvelők Egyesülete* érmekeit, stb. ajándékoztak a múzeumnak.

A múzeumban az elmúlt évben nagyobb kiállítás volt: a gobelin-kiállítás, az írásművészeti kiállítás (mely a bécsi nemzetközi írásművészeti kiállításán szerepelt s új művekkel bővített magyar anyagot mutatja be a közönségnek!), *Balassa Istvánné* úrnő gazdag magyar himzés- és csipkegyűjteményének kiállítása és végül *Ernst Lajos* úr magyar vonatkozású iparművészeti tárgyakból összeállított s hazai kultúrtörténetünk szempontjából nagy fontosságú gyűjteményének kiállítása.

A múzeumban állandóan folytak az ismeretterjesztő előadások és vezetések; ebben csupán a múzeumi helyiségek fűtésének ma is fennálló nehézségei okoztak a téli hónapokban komoly nehézségeket.

Ugyancsak a múzeum fűthetlensége

oka annak, hogy a látogatótság, bár meghaladja az előző éveket, még mindig nem emelkedik a kívánatos mértékben. Megnyugtató azonban az a tapasztalat, hogy éppen a szakörök — iparművészek, iparosok, műgyűjtők, iskolák — sűrűn látogatják és tanulmányozzák a múzeum gyűjteményeit és szakkönyvtárát, mely utóbbinak forgalma a multhoz képest lényeges emelkedést mutat. A Budapestre ellátogató külföldiek is mind fölkeresik az Iparművészeti Múzeumot s az itt szerzett benyomások útján sikerült közülük számos befolyásos egyéniségben fölkelteni a magyar iparművészet iránt való meleg érdeklődést. Külföldi kapcsolataink, melyek a háború alatt természetesen megszüntek, újabban ismét fölélénkültek.

¹ A gobelin-kiállítás a Magyar Művészet múlt, 1926. évi II. évfolyamában gazdag illusztrált tanulmányban *Csányi Károly* úr, az írásművészeti gyűjteményünk múlt évi 9-ik számában *Nádal Pál* úr ismertette.

Megemlítjük még, hogy az Iparművészeti Múzeum az elavult katalozok helyébe újabb időben három *illusztrált katalógust* adott ki⁷ (egyiket német szöveggel), e mellett kiállításaiknak jegyzékével is hozzájárult a közönség tájékoztatásához.

Az idei év egy csapásra rendkívüli módon fogja meggazdagítani az Iparművészeti Múzeum gyűjteményeit két — száma mint művészeti értékre — nagyjelentőségű adománnyal, melynek átvétele és rendezése most van folyamatban.

Legközelebb nyílik meg a múzeumban a magántulajdonban levő ezüsttárgyak érdekesnek ígérkező kiállítása.

⁷ Ismeretive a Magyar Művészet múlt évi 4. számában 245—246. oldalakon Nádai Pál ír tollából.

ANDREA PALLADIO-LEVÉL — AZ ORSZÁGOS LEVÉLTÁRBAN.

Ill^{mo} Sr mio,

Essendo stato a uedere l'edifizio fatto per cábare il galeone, il quale sera fatto all'ordine, et l'uni prossimo si gettera all'acqua: e perche essendo io costi v. s. mi disse non uoler uenire in questi caldi a ueder questa atrione ue ne mando un disegno del fianco, et della testa, doue si uede come siano orditi i legnami, con le misure delle larghezze, altezze, et longhezze. Di gratia v. s. dica a mo^o Martin murraro che nel disamarare il uolto della loggia non sia cosi presto, ma che lo lasci armato qualche giorno accio la calcina faccia corpo: che



LIEZEN-MAYER SÁNDOR: VÁZLAT
A Szentpétery-család tulajdona. Pécsi Múzeum, 1927

disarmandolo presto non uorrei interuenisse qualche scandolo non occorrendomi altro, bacio la mano a v. s.

Di Venetia l'ultimo di Luglio del 60.

Di v. s. seruatore Andrea Palladio.

Kegyelmes Uram.

Megnéztem a ható építéséhez emelt segédvázat; maga a gylva csakhamar rendelkezésre áll és a jövő hétfőn vízre lesz bocsátva; mivel pedig én így is vagyok és Kegyelmesség azt mondotta, hogy ilyen melegben nem akarja megnézni ezt az eseményt, tervejroztot küldök a ható oldalról és elejéről, amelyen látható, hogy hogyan vannak elrendezve a gerendák és fel vannak tüntetve a szélesség, magasság és hosszúság méretei. Sziveskedjék Kegyelmesség Martin közművesmesternek megmondani, hogy ne nagyon siessen leszedni a loggia boltozatának támasztékát, hanem hagyja ott még néhány napig, hogy a malter megszáradjalljon; nem akarám, hogy valami szerencsétlenség történjék, ha tükörán szedi le a támasztékokat. Nem lévén más elintézmivalem, Kegyelmesség kezét csókolom.

Venecze, (15) 60. Július utolsó napja.

Szolgáta: Andrea Palladio

Palladio e levelét, amelyet egész terjedelmében sajtókezdőleg írt, jelenleg az Orsz. Levéltár őriz. Belőle ma már — sajnos — csak az ívnek első levele van meg, a második, amelyre kívül a címzést volt szokás írni, le van szakítva és elkallódott. E csonkasága miatt — legalább egyelőre — nem állapítható meg, hogy a mester kihez intézte. A címzett személyére különben sem a levél tartalmából, sem jelenlegi őrzési helyéből (Kincst. o., Lybms, series III. saec. XVI. fasc. 18.) következtetés nem vonható s e tekintetben eddig az Orsz. Levéltárban végzett kutatás sem vezetett nyomra. — Egy látszólag mellékes körülmény azonban mégis bizonyos útbiztosítást ad e kérdésben. A levél felső, jobb sarkában ugyanis annak keltezése irónnal, latinul fel van jegyezve. E feljegyzés a XVIII. századból való s ugyanattól a kéztől ered, amelynek írásával a kamarai levéltár iratain igen gyakran találkozunk. Ez a körülmény kétségtelenné teszi, hogy a Palladio-levél legkésőbbben a XVIII. században került a kamarai levéltárba. Mivel pedig e levélről sohasem foglalkozott történeli vagy művészenörténeli értékű iratok gyűjtésével, e tisztán magánjellegű levél csak egy úton kerülhetett jelenlegi helyére: i. l. valamely Magyarországon bírtokos és a XVIII. században vagy előbb kihalt, illetőleg hűtlenségbe esett család levéltárával, amelyet a kamara a család bírtokainak a kir. kincstárra történt háramlása után levéltárba beszállítatott. A levél eddig ismeretlen címzettje tehát valamely kihalt vagy hűtlenségbe esett magyar család — talán Nádasdy, Zrínyi vagy Frangepán — tagjai között keresendő. *Herzog József.*

¹ A XVI. századból ismerünk ugyan több Márton nevű építőt (pl. De Spezo Márton, 1581. Esztergom, — Secco Márton János, 1566—72. Szendrő, — Rangier Márton, 1568. Trencsén, — Márton Japicide, 1584. Kézdivásárhely), de főképp adatok hiányában ezek közül egyről sem lehet megállapítani, hogy a levélben említett Mártonnal azonos személy volna.

A MŰVÉSZETI MŰZEUUMOK BARÁTAINAK EGYESÜLETE, 1913-ban alakult meg a Múzeumbartók Egyesülete, amelynek az volt a célja, hogy a Nemzeti Múzeumot, a Szépművészeti Múzeumot és az Iparművészeti Múzeumot támogassa. Működése lelkes és hasznos volt, de valójában csak néhány évig tartott. A nemzeti katasztrófa megingatta, azután csaknem megsemmisítette egész vagyont. A háború vége óta már úgyszólván csak forma szerint állott fenn, — élete tengődés volt csupán.

Miután előbb erejében megfogyatkozott, legújában összetételében is megváltozott a Múzeumbartók Egyesülete, mert a Magyar Nemzeti Múzeum barátai a múlt év javaszán külön egyesületet alakítottak.

Régi fegyverdrásaktól megválni mindig fájdalmas. Ezt éreztük akkor is, midőn a Nemzeti Múzeum barátainak külön szervezkedése megőrtént, azonban tárgyilagosan ítélve, úgy látjuk, hogy ezzel a szétválással tulajdonképpen egészséges és üdvös folyamat ment végbe. Egyrészt a Nemzeti Múzeum közvetlenebb és bensőbb kapcsolatba jutott azokkal, akik az ő gyűjtő és tudományos tevékenységének szentelik érdeklődésüket; másrészt mód nyílt arra, hogy egyöntetű új társasággá szervezkedjenek azok, akiket a művészet szereltele fűz össze, akiknek érdeklődése és támogató készsége ezert elsősorban a művészeti múzeumok felé fordul.

Ezeket megfontolva, elhatároztuk, hogy a régi Múzeumbartók Egyesületének feloszlását fogjuk javasolni s egyúttal megindítjuk a művészeti múzeumok barátainak egy új egyesületben való szervezkedését. Azt hisszük, hogy erre sohasem volt nagyobb szükség, mint ma. A kor forrongó és ingadozó művészi törekvései között különösen szükséges, hogy küldetésüket teljes erővel szolgálhassák azok az intézmények, amelyek a múlt és jelen legjobb művészi eredményeit hivatottak elénk tárni, amelyek felfelé mutatnak és a művészet magas eszményei és tisztaságot hirdetik.

S kell-e mondanunk, hogy szerencsétlen helyzetünkben, amikor annyira szükséges megmutatnunk a világnak azt, ami jót és vonzóit hozunk létre, gazdag és nemzetközi értelemben is számottevő művészeti múzeumaink az eddigénél is magasabb jelentőségre tettek szert, mert tudományos és művészeti hivatásuk felé boltozatul emelkedett megnövekedett nemzeti küldetésük.

Másrészt éppen ma, midőn ilyen kiváló hivatás vár rájuk, múzeumaink anyagi ellátása a régi állapothoz képest rendkívüli mértékben összezsugorodott. Volt egy-két év a közelmúltban, amidőn még a meglevő állomány fenntartása is gondot adott és a legelőbb házi szükségletekre sem teltet. Ezeken a legrosszabb időkön tüsténtlik ugyan már,



WÉBER X. FERENC: SPANYOL ZSOLDOS
Dr. Ludwig Ferenc ár-tulajdonosa. Pécsi kiállítás, 1927

de attól még messze vannak múzeumaink, hogy komolyan építhessenek saját javadalmukra. Így azután még nyilvánvalóan fontos esetekben is nagy nehézségekkel küzdenek, így pl. ha arról van szó, hogy nemzeti művészeti állományunkra nézve fontos tárgyat külföldről hazahozzanak, vagy az országban levő ilyen tárgynak külföldre vándorlását megvadásrlás útján mindenkorra megakadályozzák. Anyaguk ismertetésére és propagálására sem telik kellőképpen és el lehet mondani, hogy múzeumainknak még mindig gond és küzdelem az életük.

Bizalommal és reménnyel fordulunk tehát azokhoz, akiket a hazai köznevelődés nagy kérdései közül különösen a művészeti gyűjtemények sorsa érdekel. Kérésünk hozzjuk: jelentkezzenek azok, akik hajlandók belépni a Művészeti Múzeumok Barátainak Egyesületébe az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum (VI., Aréna út 41.) vagy az Orsz. M. Iparművészeti Múzeum (IX., Üllői út 33.) főigazgatójánál. Az Egyesület megalakulása nyomában meg fog indulni, míhelyt annyi tag jelentkezett, amennyi elegendő az egyesület sorsának biztosítására. Az alapító tag egyet-szersmindenkora 2000 pengő fizetésére, a rendes tag évi 100 pengő fizetésre kötelezi magát.

Budapest, 1927 március havában.

Hazafias üdvözléttel: *Glick Frigyes, báró Herzog Mór Lipót, dr. Végh Gyula, gróf Zichy János, dr. Majovszky Pál, dr. Herzfelder Gábor, báró Kohner Adolf, dr. Pekár Imre, Petrovics Elek.*

DR HOFFMANN EDITH: A Nemzeti Múzeum Széchényi-Könyvtárának illuminált kéziratai. I. közlemény. Magyar Könyvszemle 1926. évf. I—II. füzet 1—23. l. (Négy hasonmással); II. közlemény u. o. 1926. évf. III—IV. füzet 207—248. l. (Tíz hasonmással).

A miniaturfestés körül végzett régebbi kutatások érdemei el nem vitathatók. Az úttörés nehéz munkáján és a helyes megállapításokon kívül azonban van még egy jelentőségük. Jóllehet paradoxnak hangzik némely meghatározás labilitása, vagy helyesbítésre szorultsága, a mai kutatót arra ösztökéli, hogy tudományos apparátusával és kritikai felkészültségével megkeresse és megtalálja a nagyjából vágott útról a célhoz vezető ösvényt. Dr. Hoffmann Edith sorra veszi a Széchényi-Könyvtár díszített kéziratait és nem lehet odát vagy szemontól olyan csekély, hogy kedves tárgyához szilusan is méltó aprólékosággal ne vegye azt bonckébe alá. Munkája mennyire megokolt, azt eredményei igazolják.

Az első közlemény az Olaszországban illuminált kódexeket ismerteti, külön tárgyalva a felső-, közép- és déliolasz miniatúrát. Bolognai és francia hatást mutató keletföldi-olaszországi kéziratok helyileg is pontos meghatározása után, egy XV. századközepe milánói kódexszel kapcsolatosan különösen érdekes művelődéstörténeli fölfedezésekről értesülünk. *Curius Rufus de gestis Alexandri Magni* c. munkáját díszítő cimlap jelképeinek alapján, a mű a régi fölfevésekkel (Joannes Sforza v. Joannes Mediolanensis számára készülnek tekintették) szemben, Filippo Maria Visconti-hoz kapcsolódik, de a címer alapján, még közelebből, a herceg szolgálatában volt *Butigella* „segretario ducale” személyéhez, aki ura iránt való hódolatból és a kor szokásjával éve, használta hercegének jelképét. Személyi érdekessége egy mantuai kéziratnak, hogy a Gonzaga-udvarba nevelőtül meghívott humanistáé, *Vittorino da Feltré*-é volt. Az olasz renaissance miniatúrabeli egyik jellegzetes díszítési eleme az indafonadék, a „maniera humanistica”, amely a nagyjából felszított Olaszországban, egymástól jól megkülönböztethetően változatokat mutat; természetesen azonban, hogy a művészek vándorlása ezt a pontos helyi attribúciót megnehezíti. E díszítések alapján ítéi Ferrarának egy kéziratot; a bejegyzések alapján egyet a Veneto egy karthausi kolostorának, a kutató. A XV. század végén, Milano és Ferrara közt fennálló művészeti kapcsolatnak, leginkább *Martino da Modena* hatására valló terméke egy *Missale*. Magyar érdekességű *Galeotto Marzio*-nak *Mátyás király tréfs és böcs mondásait* tartalmazó munkája, egy nem hasonlító *Mátyás* portrai-val és egy másik kézirat, egy bolognai magyar diák 1498-beli jegyzetei, tollrajzaival együtt.

A középosztályos munkák között öt Corvin-Kódexen, — melyek egyike kétségtelenül *Attavante* kezétől díszített, — Mátyás címereire vonatkozó érdekes osztályozások történnek. Az indafonatos firenzei díszítés-móddal egyidejűleg, szintén Firenzében divó virágos-, pultós-, vázás-, aranygömbös-, maderas illuminálást példázó egy kéziratban, a Báthori-címer alapján, Báthori Miklós váci püspök hajdani könyvtárának maradványát (*Cicero Questiones ad Brutum* c. munka) fedez fel Hoffmann Edith, aki címernyomok alapján, külföldön lappangó, egykori Báthori tulajdonokra is már felhívta a figyelmet. *Boccardino Vecchio*, firenzei miniaturnak tulajdonítható egy kéziratdíszítés a XV. század végéről. Ez a művész egyébként készített egy jelentékeny munkát Mátyás király számára, egyet pedig Szathmáry György esztergomi érsek megrendelésére. Még „egykori magyar tulajdon”-nak nevezeli a szerző tanulmányában, az *Attavante* műhelybeli *Chrysostomus* és a *Gherardo* és *Monte*-től díszített *Hieronymus* kéziratot, azt a két kódexet, amelyeket 1847-ben V. Francesco d'Este herceg ajándékozott a magyar nemzetnek s amelyeket az olasz állam a trianoni békekötés alapján vett vissza, most pedig nemes gesztussal visszaajándékoz hazánkunk.

Mindkét említett déliolaszországi kódex díszítése nápolyi s mind a kettő Mátyás számára készült. *Ranzano* szicíliai püspök Mátyás királynak szánt *Magyarország történetét* tárgyaló munkája már nem érte életben a nagy királyt. Mátyás, valamint Ranzano halála után új ajánlólappal Bakócz Tamáshoz jutott. A XVI. században Sambucus, a XVII-ben Thurzó György birtokában volt.

A második közlemény az Alpeken innen illuminált kéziratok tárgyalását öleli fel. Az egyébként külön könyvben megjelenő munka harmadik része a magyarországi lesz. A második részben természetesen még nagyobb a sokféleség, országok szerint, de csak annál érdekfeszítőbb.

A franciaországi miniatúrák egyik, ikonografailag különösen érdekes példája az *Officium Beatae Mariae Virginis*, vagyis *Mária*-imakönyv. Különössége a tipológiai ábrázolás, vagyis az új-testamentumi elkövetkezendőknek eseménybeli analógoknak való ő-testamentumi előrevetülése, megővendősége, mint pl. „Mária megkoronázását”, a „Salamon király a trónra moga mellé ülteti anyját” tárgyú jelenet képviseli. A XV. századi francia miniaturfestők egyik vezető egyénisége *Jean Bourdichon*. Egy *Imakönyv* s egy ilyenek *rövidéke* az ő iskolájának terméke.

A tárgyalat flandriai kéziratok legszébbje a *Wells Gabriel* amerikai hazánkba nagylelkű adományából a könyvtárba került *Kalendárium*. Szép díszítésű lapjainak művészeti jelentőségét emeli a kutató megállapítása,

amely szerint 1470 körül *Philippe de Mazerolles*, kiváló burgundi miniaturfestő műhelyében készültek. Az örök naptár magyar vonatkozása körül keletkezett tudományos hiedelmek (Forrer R. fellevései) konkrétumai, csakugyan előforduló mátyáskori hadtörténeti tárgyú motívumok, továbbá Nagy Lajos királyunk nevének a francia szent (IX.) Lajos névlinnpe helyére, aug. 28-ikére való beiktatása, Magyar vonatkozása kétségtelen, de nem volt soha Corvin-Kódex. Erre a naptárra még visszatérünk *Jakubovich Emil* ismeretével kapcsolatban.

Hollandi egyik kéziratunkat Kazinczy tulajdonosi bejegyzése 1807-től, talán dekorációjánál inkább teszi értékessé, érdekessé egy *Imakönyvet*, az illumináló apca bejegyzése.

Különös érdekességű a Németországban készült kéziratdíszek viszonylata a metszetekhez. A valószínűleg augsburgi s az *Apokalipsis*-t tartalmazó kéziratban metszettörténeti szempontból jelentős, három eredeti maradt meg beragasztás által. A másik falta relációt, amikor miniatűrök előképeül szolgáltak a metszetek, egy *Hymnarium*-ban *Margareta* rajnai vidéki szerzetesnő könyvdiszítéssel képviselik. Bajor vidékre lokalizálható miniatűrök sorában, a *Comrad Mörfin* augsburgi apát számára készült *Imakönyv* kedves díszű lapján, a XVI. század elejének, *Albrecht Altdorfer* s a duna-i iskola által képviselt művészeti iránya érzik.

A nagyobb művészegyenisgek körébe való utalásnak, — ha nem közvetlen a vezető név keze munkájáról van is szó, — stil-kritikailag nagy jelentősége van, mert a „Bourdichon iskola”, „Mazerolles műhely” vagy *Altdorfer* s a „duna-i iskola köre” olyan meghatározások, amelyek e szeretettel és odaadással készült termékeket kiemelik a hozzávetőleges kritika bizonytalan körvonalaságából és méltó helyüket biztosítják a kézirat díszítés történetében.

A németországi illuminált kéziratok sorában bennünket, magyarokat legközlebből érdekel *Thurzó János* boroszlói püspök, gróf Apponyi Sándor ajándékozta *Imakönyve*. A művelődéstörténet különböző diszciplínáiból való adatok változatos világánál látunk bele a humanista *Thurzó-püspök* tudományt és művészetet meghonosító tevékenységébe, mégpedig a Mátyás király alatt kifejtett, magyarországi renaissancenek északra plántálásával. Egy boroszlói monographus amaz állítását, hogy Krakó szolgáltatta volna Sziléziának a renaissance izlés impulzusát, *Thurzó Zsigmond* váradai püspöknek, elődjének, *Pillipecz* Jánosnak, továbbá *Thurzó Szaniszló* olimlitzai és *Thurzó János* boroszlói püspököknek a magyar renaissance-szal és a par excellence Mátyás budai udvarával és műhelyeivel való személyes és művészeti kapcsolatait döntő érveivel cáfolja *Hoffmann Edith*. Ellenkezőleg, műemlékek stílus-genealogiája támo-

gatja a kutató tételét, hogy *Magyarországból, Mátyás köréből sugárzott északra a renaissance Lengyelországba és ennek közvetítése nélkül Cseh- és Morvaországba, s alamt Sziléziába*. A boroszlói *Thurzó*-emlékek építészeti és ötvösművészeti fajtája mellett, az említett *Imakönyv* egyetlen renaissance lapja beszédes bizonyítéka a püspök művészeti ízlésének. Az *Imakönyv* Magyarországból importált kéziratok hatása alatt Boroszlóban készült. Emeltett lapjának díszje azonban, félreismerhetlen leszármazottja *János* mado-csai apát és segédél budai miniatűr-műhelye modorának, *Mátyás király* e budai miniatűrornak személyi meghatározásán kívül az olasz elemekből egy sajátos magyarországi renaissance díszítés-modor láncolatban nyomait bizonyítja az 1489-iki *Erdődi-Bakócz* címereslevélről *Zráai László* 1535-iki armáldiság követelhető kéziratdíszeken a tanulmány írója. Nemzeti művelődéstörténetünk adatai közt nem csekély fontosságúak a fentemlítették. Bizonyítékaí nemcsak Magyarország egykori gazdagságának, hanem megszárdítják azt a tényt, hogy az európai művelt államok közt hazánk nem csupán művészetet befogadó, de szíjlesztő és kezdeményező tényező is volt. Végül osztrák, cseh és morvaországi miniatűrök művészeti és személyi adatait határozza meg a kutató. Kár, hogy a második közlemény szövegében nincs utalás az illusztrációkra.

Jakubovich Emil ugyane folyóirat hasábjain (427—431. l. ké hasonmással) tárgyalja kézirati és pedig alakí és tartalmi szempontból a *Wells*-féle *Kakendriamot*. Megvilágító elemzésében a flandriai, brabanti és francia szentek feltűnő számban való előfordulása nyomán, a kódex flandriai provenienciáját illetőleg, *Hoffmann Edith* stíluskritikai meghatározásával találkozik magyarországi rendeltetése a Nagy Lajos magyar királyval kapcsolatos megemlékezésből valószínű, de téves „magyarországi” származtatását (Forrer R.) a kódex, *Jakubovich* szerint, egyszerűen ama körülménynek köszönheti, hogy az 1686-utáni, külföldi tulajdonos csakugyan valamelyik humanista főpáponk könyvtárából zsákmányolhatta. Rossz latinúság bejegyzése valószínűvé is teszi, hogy nem a „Ludovici regis ungarale” naptári felírás indította arra, hogy „magyarországi naptárnak” nevezze tulajdonát.

Andreas Pannonius „*De Regis Virtutibus*” című munkájáról cím alatt a Corvin-kódexek kutatóinak eredményei közt felmerült időrendi hibát helyesbít *Hoffmann Edith*, felsorolva a *Fraknoi* helyes megállapítását követő és ezt kétségbevonó szakirodalmi nézeteltéréseket, a kivakart Corvin-címer fölé festett idegen címer miatt s végül saját (Hoffmann E.) tanulmányozásának örvendése eredményét, amelynek alapján 1923-ban újra Mátyás könyvtárábeli eredetinek deklarálhatta a kérdéses vatikáni kódexet. V. V.

SALY LÁSZLÓ Dr.: Az egyetemi templom. A pálosok régi pesti szentegyháza. 21 képtáblával. Budapest, 1926.

A budapesti egyetemi templomot nemrég kívül-belül helyreállították. Ez a helyreállítás a műemlékgondozás modern elvének alkalmazásával történt. Az idő és kontár beavatkozások által megviselt művészeti értékeket egykor fényükbe állította vissza, ismét élvezhetővé tette, de lényegükben nem változtatta meg. A tönkrement díszítő falfestés kópóján, új padlókon és világítószereknek beállításán kívül jóformán minden a régiiben maradt. Az eredmény olyan harmonikus, minden hatásvadászattól mentes, nyugodt, a szakrális rendeltségnek megfelelően komoly és mégis díszes templombelsőség lett, mely párdíj ritkítja. A szerző tehát már ezért is nagyon érdemes feladatra vállalkozott. De ezenkívül a barokk művészet iránt újabban megnyilvánult érdeklődés, az ország területén lévő művészeti emlékek feltárásának minket terhelő kötelessége és az egyetemi templomhoz fűződő különös kegyeleti szempontok okolják meg az ilyen művek szükségességét. A szerzőt főleg az utóbbiak ösztönözték könyvének megírására. A templom építőitőinek, a magyar kultúrtörténetben előkelő szerepet vitt pálosoknak akart emléket állítani. A könyv első fele velük foglalkozik, a pálosrend alapítását és történetét ismerteti. És ez a mű sikerültebb része. Zamatos stílusának zengésével, meleg szerzetének áradózásaival rá tudja irányítani figyelmünket az egyetlen magyar alapítású szerzetesrend érdemeire. A könyv másik fele, az egyetemi templom építésének és helyreállításának története és leíró ismertetése, egyszerűen csak kalauz az adatok rengetegében, de nem művészettörténeti problémákat boncoló és értéklételeket megalapozó tanulmány. Hogy valamit említsék, a falfestő Bergl Jánost kora művészetében megillető helyéről, vagy az architektúrának és a berendezés tárgyainak a barokk stílus-fejlődés változataival való összefüggéseiről nincs szó. Ezt nem gáncsképen mondom, hisz a szerzőnek a bevezetésben bevallott célkitűzése más volt. Amit ebben ígért, azt nyújtotta is. Leírásai színesek, vonzó és adataikkal alapot szolgáltatnak a várható művészettörténeti elemzésekhez. A könyv csinos külseje és sikerült képtáblái pedig nagyban támogatják a leírásoknak a műemléket népszerűsíteni és megszerettetni igyekvő célzatait.

Szönyi Ottó dr.

POLYÓIRATSZEMLE. A „Zeitschrift für bildende Kunst“ (Leipzig, E. A. Seemann) most befejezett 60-ik (1926/27.) évi folyamában a következő érdekes tanulmányokat találjuk:

RUDOLF WITTKOWER: „Die vier Apostelstatuen des Camillo Rusconi im Nimschiff von S. Giovanni in Laterano in Rom“. (1. és 2. az.)
A Lateránbazilika Borromini által átépített főhajója XI. Ince pápa idején nyerte végleges

szobordíszét. Az idészánt szobrokra dolgozó mesterek között Rusconi a legjelentősebb egyéniség, aki a főhajó oldalfalainak 12 fülkéjében elhelyezett apostolcikkus négy darabját készítette. O érte me a feladatot a legteljesebben, ha nem is sikerült mindig kielégítő megoldást találnia. Olyan szobrokra volt szükséges, amelyeknek három egyformán kimerítő és érdekes nézete van és amelyek nem törnek át a fal síkját, áttérve a fülke teréből a főhajóba. A négy szobor közül időrendben a „Szent András“ az első, amely még Maratta és a klasszicizáló iskola tanítványára vall és Duquesnoy „Szent András“-ának a hatását mutatja, de annak sikerességével szemben háromdimenziósabb, térsebb és teljesebb. A felsőtest gazdag mozgástartalma csak a főhajóból nézve érvényesül teljesen, a kereszthajó felől a tagok kapcsolata, bomlásos ruharedők menete zavaros és áttekinthetetlen, a főkapu felől a szobor teljeszerzően hat, a halkéz kifejező gesztusa is élvezés. Az oldalnézetek hiányosságát akarva mindendrom segíteni, a következő szobornál, a „Szent János“-nál a gazdag és érdekes oldalnézetek kedvéért a főnézetet hanyagolta el. A főhajó felől nézve a Szent János-szobornak nincsen egyensúlya, a körvonalak kiegyenlítőtelnek és zökkenők. De a főkapu felől az alak mozdulata sokiengegyen, a fülke összes térdmennyiséttel sokkal teljesebben és egységesebben áll ki, mint a „Szent András“. A test és a redőzet ellenlétes irányú mozgása az a két térdajánálást érezteti, amely körül a szobor felépült. A másik oldalnézet nem mond sok újat, de siluettje zárt és van mlyenségi dimenziója. Időrendben a harmadik a „Szent Máté“, a négy szobor közül a legértékesebb, legkiválóbb koncepció. Egyrészt a világtengelynek, másrészt a fej és a karok irányának két egymásra derékszögű diagonálisba való beállításával mindhárom nézetben erőteljesen érezteti a szobor térszerűségét. Változatos, de egységes siluettjeit az minden nézetben; a testtőmes a fülke terét teljesen kitölti. Az utolsó szobor, a „Szent Jakab“ ezzel szemben bizonyos kettősséget mutat szigorúan klasszikus háromszögkompozíciója mellett teljesen naturalista lépőmotívumával. Viszont a testet átjáró kettős diagonális mozgás a három kielégítő nézetet akadálytalanul biztosítja. A négy apostolszobor Rusconi egész fejlődését illusztrálja. Barokktemperamentumú egyéniségtől klasszicista iskolázottságra egész életében megkötötte. De fejlődése folyamán az eleinte domindó klasszicista művészetet nevéds mindinkább hatással veszté, a barokk elem előtérbe nyomul művészetében és a két ellenlétes komponens harmonikus egységébe forr össze a „Szent Máté“-ban, hogy azután ismét szétváljon és külön-külön, de teljes egyensúlyban éljen egymás mellett. Rusconi a francia művészek által Rómában meghonosított klasszicizáló iskolából indul ki, maga azonban a Bernini szemléiben megújult olasz barokk utolsó nagy expanziójának lett a kiindulópontja, amely Francia-, Német- és Spanyolországban tartósan éreztette hatását.

OTTO GRALITOFF: „Offizielle und bürgerliche Kunst in Frankreich“. (3. sz.)

A renaissance nemcsak a német, de a francia művészetben is újat állít a középkori, nemzeti tradíciók szabad kifejlődésének. A kellően át nem értett olasz és az olaszait át megismert antik szellem terméke a XVII. századi francia akadémismus művészeté világnézeté, amely a priori állít fel művészeti dogmákat és ezekkel meggátolja a művészetegység szabad kibontakozását. A francia barokk akadémismus művészeti írói Descartes szemléiben matematikai analízissel boncolják, színté matematikailag lemérik a művészet alkotásait. Ezért a hivatalos akadémikus művészet európai jelentőségű egyéniségeket sohasem produkált. A XVII. századi francia festészet világtörténeti jelentősége sem a hivatalos, akadémikus, hanem

az ezzel párhuzamosan fejlődő, jó ideig figyelemre sem méltóított polgári művészet tette; az északi és déli természetét összeegyeztető és kölcsönös feloldása egymásba. Ez a folyamat meg végé Claude és Poussin művészeitén is, akiknek északi származású az emelkedő ugyan hangsúlyozni, de még senki nem azok ki, milyen specifikusan francia, nemzeti problémát oldottak meg mindkettő művészetükben is. Ez az északi eredetű polgári művészet a XVIII. század végén szinte maradék nélkül elérte azt, amit a XIX. század közepén a fontainebleau-i és barbizoni mestereknek ismét vissza kellett hódítaniok. A francia ítéletészet megújulásában nem az angol ítéletés, hanem autochton francia hagyományok vittek a döntő szerepet. A francia hagyományoknak ez a kontinuitás a Párisban leguőbb rendezett retrospektív tájképkiállítás meggyőzően szemléltette.

ELISABETH MOSES: „Über eine Kölner Handschrift der Mischelch Thora des Maimonides.“ (3. sz.)
 A MAGYAR TUD. AKADEMIA KÖDEGYÜJTEMÉNYE őrzi a középkori héber miniatúrást egyik legértékesebb emlékeit: Maimonides „Mischelch Thora“-jának egy XIII. századbeli kőli kódexét, amely a berlini Kaufmann-gyűjteményből került Budapestre. A könyv utolsó lapján olvasható felírás szerint a könyvet Nathan ben Simenon ha-Levi írta és látta el miniatúrákkal 1295/96-ban. A festett dísz a 14 könyvre oszló mű és az egyes könyvek címlapján érvényesült a legdagdagabbul, de az egész szöveget fantasztikus „drölerick“-kel kísérte. A szöveggel értemi kapcsolatban álló, biblikus tárgyú, figurális ábrázolásokkal is találkozunk itt-ott. A miniatúrák formanyelve még a román stílus és a gotika között való átmeneti stílus terméke, bár a kőli miniatúrást a XIII. század utolsó évtizedében már teljesen a gotika jegyében áll.

HANS POSSE: „Ein wiederentdecktes Hauptwerk Ferdinands v. Rayski's.“ (4. sz.)

A drezdai parlamentépület egyik helyiségében felejtett föl a szerző Rayskinak, eddig csak Handsteden könyvomaatá révén ismeretes főművét; von Leyser tábornok arcképe, amelynek ceruzavázlata egy drezdai magángyűjteményben van. Az ábrázolt 1855/54-ben az első felolós szász országgyűlés alsó házának elnöke volt. Az arckép őt ebben a minőségében ábrázolja; az alkotmánylevel az asztalon hever. A festmény az országgyűlés feloszlata után emlékek készíthetett a parlamentépület számára. Mivel Rayski 1855 és 59 között nem tartózkodott Drezdában, a kép csak 1859 után készíthetett. Viszont von Leyser 1842-ben meghalt; így a festmény elég pontosan 1840 köré datálható. Az arckép feloldása igen messze áll a kor szokásos biedermeieres, kispolgári arcképtől. A XVIII. század reprezentatív portráit stílusát fejlesztette benne tovább Rayski, mint Lawrence Angliában. Mivel v. Leyser többször járt Angliában, lehet, hogy a vele rokonságban is lévő festő őt figyelmeztette Lawrence művészetére.

FRIEDRICH SÜTER: „Giulio Campagnola als Maler.“ (6. sz.)

Irott források alapján tudjuk, hogy Campagnola elsősorban festő, nem metsző volt. Ezért minden stíluskritikai kutatásnak, amely Campagnola festményeit akarja meghatározni, metszetéből kell kiindulnia. Hiteles metszeteivel való egybevetés alapján három festményt lehet nevével ellátni: 1. a velencei Seminario Patriarcale cassonefestményét; az „Apollo és Daphne“, 2. a berlini képtár egyik képét: „Fekvő nő gazdag tában“, 3. a firenzei Uffiziben lévő, azelőtt Morenának, majd Morelli által Piombónak tulajdonított képet: „Adonis halála“. Az első 1609 körül, a második 1812/13 körül, a harmadik 1817 után, Campagnola hipotetikus római útja után készült.

WALTER FRIEDLÄNDER: „Achilles auf Skyros von Nicolas Poussin.“ (6. sz.)

A párizsi múzeerkedelemben nemrég bukkant fel Poussinnak „Achilles Skyros-on“ e. képe. A képet Pietro del Po metszete, Bellori leírása és stílusajánlói hitelesítik. A klasszikus francia színpad hatása a kompozícióban, a fakó háttérben a kép késői, a művész utolsó éveiben való keletkezésére vallanak. Ezt a datálást írott források is megerősítik, amelyekből meglehetősen nagy valószínűséggel következtethetünk arra, hogy a festmény 1666-ban de Créquy herceg számára készült.

WERNER TEUPSER: „Die Deutsch-Römische Landschaft um 1800.“ (7. sz.)

Róma foglalta egységre mindazokat a német művészeti törekvéseket, amelyek a múlt század elején a barokk tradíciók megdöntésén és az új német művészet megteremtésén dolgoztak. Az új szellem adekvát művészet kifejezéséül először a tájfestészet találta meg figyelemre méltó a térgyólt az eszme nevében, amit az egész XVIII. sz. tájfestészet nem tudott elérni. A német-római tájfestés története 1790 és 1800 között zajlik le. Első tudatos képviselője J. Ch. Reinhart, aki még mellyen a XVIII. század művészeti tradícióban gyökerezik, de már átforgat talál az új, a természet antropomorfizáló természetelmény számára, jellemző, hogy késői tájképein a régebbi Claude hatással szemben az inkább figurális festő, Poussin hatása érzik. J. A. Koch művészetében azután az új irány már teljesen elszakad a barokk formalizmusától. A természet expresszív ábrázolása és a formákank ez örökérvényűek világbá való emelése által művészet a romantikához és a klasszicizmushoz egyaránt közel áll. Ezért a következő művésznemzedékekre szinte kivételosen erős nevelő hatást tudott gyakorolni. Az ő hatása alatt fejlődött a Római meg nem járt Ferdinand Olivier, aki azonban később a nazarénusokkal jrvá közeli kapcsolatra, közvetlen, naiv természetfelfogásra törekedett. Romantikus természetrajongása csakhamar valószínű és részesező ábrázolást eredményezett művészetében. Öccse, Friedrich némely képen Thoma és a realista tájfestés összes problémáit anticipálja. Richter és Rohden már ahhoz a nemzedékhez tartoznak, amely a kispolgári felfogás számára érthetetlen pathetikus természetábrázolást a realizmushoz tér vissza. A római-német tájfestés szellemi örököse Böcklin, akinek művészetén keresztül törekvései mind a mai napig hatnak.

KARL EBERLEIN: „Die Kunst der Nazarener.“ (7. szám.)

A XIX. század elején a déli kultúra kihűlt, klasszicizáló formavilágába behatóan az északi, germán szellem a maga fiatalabb életerejével és bensőségesebb világnézetével. Így született meg a nazarénus mozgalom, amely nemzeti és vallási újjászüléstet tűzött ki maga elő célul. A mozgalom Bécsből indult ki, ahol megalapított a német primitív művészetén tanultak és lelkesültek. A Rómába írtán kirazás után is először a bensőségesség, vallásos világgel fogások révén Északkal meg leginkább rokon olyan primitív ragadták meg a figyelemüket, csak később választották maguknak példaképpül a transzcendens, lírai érzékenységű umbriai quattrocentót, talán mert a század elejére annyira jellemző pietizmus lelki rokonát sejtették benne. A mozgalom 1809-ben született meg, amikor Overbeck Bécsben megalapítja a „Sz. Lukács-tervérséget.“ Mivel látják, hogy nemzetüknek otthon úgy sem tudnak használni, a politikai viszályoktól szétszaggatott Németország úgy sem alkalmas terület új művészeti kultúra megteremtésére, az Akadémiáknál pedig 1810-ben szakítottak, egyenként útrakelnek Rómába. 1812-18 közt csak a mozgalom virágkora. 1818-ban ugyan számuk lételesen megnövekszik, de vallási éltendők meg-

bontják a lelki egységet. Az egyes egyéniségek a mozgásban mint kollektívumban és művek mint objektumok mögött élnek, de őrzésükkel, frank, bajor, szársz voltak, mint a középkori művészek óntudatosan hangsúlyozták. Nosztalgiajuk a középkor iránt meg technikájukban is újradölgök. Régi elfeledett technikai eljárásokat újnak fel: a freskók, a vonalra fanyasztás, az olajtechnikában a lazúros, sáma festést. Alázatos, őszinte, személyesen elhivatottságukat ma tudjuk csak igazán értékelni, az „ül tárgyalás” korában.

A. DE HEVESY: „Italienische Handschriften in Paris.” (7. sz.)

A párisi Bibliothèque Nationale 1926. május-júniusában nagyarányú kiállítás keretében mutatta be az olasz könyvművészet fejlődését. A kiállítás anyaga mind az öt világrész fontosabb állami és magánnyilvános gyűjteményéből került ki. A kiállítás egyik legszebb darabja az a Corvina-kódex volt, amelyet Mátyás király 1488-ban rendelt meg és amelyet Gherardo Favilla miniatűrjei díszítettek.

HANS POSSE: „Ein Altargeräthe Tiepolos in der Dresdner Gemäldegalerie.” (8. sz.)

A drezdai képtár egyetlen Tiepolo-képe 1759-ben készült egy cividalei apácázdára számára. Innen 1810-ben az udinei lyceum képtárába, majd 1848-ban egy milánói műkereskedőhöz került. Végre több, ma már ismeretlen kézen át a milánói Crespi-gyűjteménybe, amely a kép vázlatát már régebben megszerzte. A gyűjtemény 1914-ben történt elárverezésekor a párisi műkereskedelemben jutott és innen szerezte meg a drezdai képtár. A kép ikonografice is meglehetősen egyedülálló: Szent Mária születésének allegorizáló és látomászerű ábrázolása. Leghelyesebb címe talán: „Szent Anna látomása”. A festmény jelzés, Lorenzo Tiepolo metszete és a régebben a Crespi-gyűjteményben volt vázlat hitelesítik.

ROBERT HEDICKE: „Romanisch und Gotisch in der deutschen Plastik.” (9. sz.)

A középkori szobrászat két nagy stíluskorának, a román és a gotikus koraknak két eltérő tudományos fellogás kétféleképpen hatoltra el. Az egyik fellogás a gotikát a szobrászatban csak attól az időponttól számítja, amelyben az éret gotikus építészeti vertikálitása és bordáképzése egyrészt hasonló jelenségeket vált ki a szobrászatból is, másrészt kényszeríti, hogy spirális kilengésekkel kerülje ki az épület vertikális áramában való elmerülést. Eszerint tehát a gotikus szobrászat csak az éret gotikus építészeti idején bontakozott ki, a Staufok korának szobrászata még román stílusú. A másik fellogás szerint a gotika az építészetben és szobrászatban teljesen egyidőleg lépett fel és párhuzamosan fejlődött, mint annakidején a román stílus is. E fellogás a gotika kriteriumát abban látja, hogy a román stílus tisztán feltöltekeket alakító építészetének rugalmatlan téregysége: a boltív alaprajzi, magassági és aránybeli megkörtöttségéből fejt szabadul. A szobrászatban teljesen analog a fejlődés. A román stílus szobrászata feltölteket tagoló, tektonikus, síkszerű és ornamentális reliefművészet. A gotika nagy tette a szoboralaknak önálló, kerek, zárt testű való fejt szabaditása a reliefszerű megkörtöttségéből, a feltölte kényszerű zártágából. Ugyanez a görög szobrászat jelensége is az egyiptomiával szemben.

WALTHER EDUARD GESSNER: „Die Bedeutung des Veronesischen in der Malerei des Andrea Pisano.” (9. sz.)

Andrea Pisano korában Verona művésze legkülönbözőbb művészi hatásokat synthetisze. A korai középkorban a bizánci és keleti, a keresztes-háborúk után francia, a Scaligerer idején a német művészet hatását dolgozta fel, majd a helyi művészeti geniuszal homlokegyenest elemeké Giotto-szellem

érezte befolyását. A specifikusan veronai művészet síkszerű, dekoratív, részletekbe merülő és lírai. Mindezek az elemek determinálják Pisano művészetét, amelyet Dvofak óta divat tisztán francia és burgundi miniatűrökkel „levezet”. Pisano „Angyalú bűvölete” (Verona: S. Terzo Maggiore) térképeltetésben és az interieur keretében, félfontos ábrázolásában nem annyira francia miniatűrökre emlékeztet, amelyeknek a perspektívája már évtizedekkel előbb is tökéletesebb, írtatása egyénebb, hanem veronai kódexek, az ő. n. „Tacuina Sanitatis” illusztrációk. A veronai S. Zeno templom számára festett freskója is a háttér épületei fantasztikus, szörvellen, építészettel át nem érten alakzatok, amelyek közötti lokális veronai motívumok is esendülnek fel (a Scaliger-ír, kupolával kombinálva). Tisztán síkítő lokális ornamentális játék ez az egész építész, amelynek nagyobb elintézt képzeltet nem lehet, mint a Berry herceg imakönyvének miniatűrjein látható, logikusban átgondolt, szinte fölépíthető és lakályos váratok, amelyek jellegzetesen északi természetű fölépíthető. Francia hatást látnak sokan általános ábrázolási jellegzetében is. Az állatábrázolás Veronában a középkorban át Keletről táplált állandó tradíció volt. Keleti és nem északi eredetű nyomorú-nyomra ki lehet mutatni Cividale, Torcello és Ravenna bizantinizáló páva-ábrázolásaiban, amelyeknek tárgya később Stefano da Zevio gyakori modellje lett. Pisano sokat emlegetett hangulatos és minden térszerűség nélkül ábrázolt erdőhatáraitól ősei az említett „Tacuina” egyes miniatűrjeinek szövetmustrára emlékeztető ornamentális háttérrel. Pisano gyökeresen olasz, veronai művész. A francia hatás benne annyira asszimilálódott, hogy egyes konkrét műveken vagy motívumokon azt kimutatni nem lehet.

HANS POSSE: „Zur Frage der Sixtinischen Madonna Raffaels.” (10. sz.)

Moritz Stibel legutóbb megjelent, „Raffaels Sixtinische Madonna” c. könyvében Selvatico grófnek egy eddig ismeretlen levél teszi közzé, amely 1785-ban kelt, tehát abban az évben, amelyben a Sixtus-Madonna Drezdába került. A levél piacentini hagyományt említi, amely szerint a képen Szent Sixtus II. Gyula pápa, Szent Borbála pedig Eleonora Gonzaga vondsáit viseli. Stibel ebből azt következtet, hogy a festmény még II. Gyula életében, tehát 1515 előtt, az urbinói palota kápolnája számára készült. A pápa halálakor „valószínűleg, félbenmaradt kép a Szent Sixtus trónuson ülve ábrázolhatta, mint a „Madonna del Baldacchino.” 1550 előtt került Piacenzába oltárképek és ekkor új rendelkezésének megfelelően átfestették. Ebből az időből való Stibel szerint a felhőhatár, a guriolák a két szent feje fölött és az előtér két pu-tója. A zöld függöny pedig dekoratív hatás kedvéért festették a képre 1700 körül. Stibel következtetésének helyességét meglehetősen kétségessé teszi az a körülmény, hogy a drezdai képen a pápa arcúsa rokon ugyan a Stanzák észlelyi fejével, de nem hasonlít II. Gyula egyetlen híres arcképe-be sem; Eleonora Gonzagának teljesen hiteles arcképe nem is ismerjük, az ő nevével legutóbbi kapcsolatbanhoz Tiziano kép pedig annnyal később keletkezett, hogy még az ábrázolt személyek azonossága esetén is az összevetés elég hibával lenne. A könyv súlyos módszertani hibákkal szenved: a szerző tisztán egy levélre adtra építi fölvetését, nem véve figyelembe a műalkodás stílusát, szemléli egységét. Rafael kompozíciónak éppen a lényege a részek megbontathatlan egysége és harmonikus összjátéka: Stibel szerint pedig a raffael stílusnak négyzár évén át éppen kánon-jaként ismert kompozíció a legjelentősebb szándékú stíluskorok munkájából évszázadokon át fokrol-fokra jött volna létre. Nem vezet észre, hogy a felhőhatár nélkül a főalak vízázóru be-állítása és pathetikusan lobogó kápenye értelmét

vezeti. A függőbányotívum pedig mint előéri repousoir a XV. és XVI. század olasz festészetben gyakran szerepel, így pl. Giovanni Santi egy Madonnáján is.

A. E. BRINCKMANN: „Ein Bozzetto Berninis“ (11. sz.)

1926 őszén a szerző az aix-en-proyencei múzeumban egy szoborvázlatra akad, amely már első pillantásra VIII. Orbán pápa Bernini által tervezett síremlékének „Carità“-alakjához készült vázlatnak bizonyult. A rozsdásbarna terracotavázlat azellemes technikája és jellegzetes, egyéni redőkezelése is Bernini kezére vallanak. Méreibe megegyezik a Chigi-palota padlásán nemrégben talált ugyancsak a Caritàhoz készült két terracota-vázlattal. Az aix-i vázlat gyermekcsoportja a Chigi-palotában talált egyik bozzetto gyermekcsoportjának tökéletes másolata. Miután a ruha-kezelés az aix-i Carità-vázlaton Bernini 1627-es Sz. Bibianájával, a puttók testének megmintázása a Villa Borghese Aeneas-csoportjának Julius-gyermekével mutat felítelő rokonságot, a legújabbban felfedezett Carità-vázlat 1630 köré tehető, tehát a Carità legkorábbi eddigi ismert koncepciója és a VIII. Orbán sírjához készült legelső tanulmányok közé tartozik.

VALENTIN MILLER: „Ein Spätwerk Watteaus“ (11. sz.)

A szentpétevári márványpalota képtárának 1785-ben összeállított katalógusa említi Watteaunak egy háromtagú képcikluszát, amelynek középső darabja („Tánc a fák alatt“) ma az Eremitageban van, a két szélső pedig („Zenélő társaság“ és „Falusi szerelem“) a moszkvai Szépművészeti Múzeumban. Mindehárom kép régebbi kompozíciókban érettebb ismétlése Watteau legkésőbbi stílusának szellemében. Komponáló tehetségének végső fejlődési állomásait jelenik ezek a képek. Az alakok néhány nagy háromszögű csoportba zárnak rajtuk, a régi ritmikusban hullámzó láncszerű elrendezéssel szemben. A három kompozíció Watteau életének utolsó évében, az angliai út után keletkezett, mert az egyik darab a mester egy oly képezék feltételül későbbi, érettebb változata, amelynek első tulajdonosa Watteau londoni kezelő-orvosa volt. Pater, aki Watteauak csak utolsó éveiben volt állandó barátja és tanítványa, többször is felhasználta e képek kompozícióskémáját. Felítelő, hogy a két oldalkepen az alakok a tájhoz és a képfelettelhez viszonyítva jóval nagyobbak, mint a középsőn. Watteau valószínűleg a középső kompozíció befeljezése után ismerte fel a figurális rész nagyobb arányában rejlő lehetőségeket és azokat először a két oldalkepen próbálta ki. A középső képet is ebben az értelemben akarta bizonyítani átdolgozni, amiben halálra akadályozta meg. Több képek egyetlen dekoratív egységig való egybeolvasztása is a kezdődő Louis XV. ízlésére jellemző.

ANTON HEKLER: „Zur griechischen Porträtkunst.“ (12. sz.)

Az V. század első felének görög portraizobrászata az emberben tisztán az etikai kvalitást hangsúlyozza; az etikai színezetű szépségeszmény inkább-kevésbé tökéletes bejelölésűlései az egyéni. Az etikai jellemzés a test összes formái egyenlően szolgáltak, az arc nem kapott különösebb akcentust. Ez a törekvés szűkszerűen tipizálásra vezetett. Ennek a felfogásnak a jegyzébe áll a „Zsarnoklók“ csoportja és az V. század strategos-arcoképe. Ezzel szemben az ión kisplasztika körében már az V. században talánunk részletező valóságérzése törekvő portraizobrászolatok, különösen pещeiken és érmeiken. Ezen az Athéni és az egész anaporsztól tövesző vidéken, idegen uralkodók szolgálatában a görög

művészet faji tulajdonságok által determinált alapvonása: az etikai idealizmus mindinkább háttérbe szorult. E mellett az éremképek és pещekek kis méretei is kényszerítették a művészt, hogy egész mondanivalóját az arca, ábrázolása egyedüli tárgyra koncentrálja. A realizmus terhődöttségének kedvezett az a körülmény, hogy az irodalom növekvő jelentőségével mind gyakoribbakká lettek a költők arcképszoab, amelyek az egyoldalú etikai jellemzés keretén túlnőző probléma elé állították a művészeket. Ez az új portraizobrász alkotta meg az első igazi jellem-portrait-t, amelyet a művészettörténet ismer: azt az Euripides-portrait-t, amelynek feje számos másolatpéldányban ismeretes (Nápoly, Budapest) és amely az Alopekei Demetrios nevével kapcsolatos. Mig a valószínűsége törekvő irány fejlődésének első fázisában a művészegységig jogaik a modell szemben gyakran végretelesen háttérbe szorította, itt a művészek és ábrázolnak egymással teljesen elidevett nagy egyénisége tökéletes harmóniában olvad fel. A jellemkép teljes diadalát jelzi a görög szobrászatban az az egészalakos Sokrates-szobor, amely egy Antoniusus-korabeli másolatban maradt ráánk (London: Brit. Mus.) és amelyet Lysipposzal hoznak kapcsolatba. Ez a szobor annak a fejlődésnek egyik utolsó láncszeme, amelynek végpontjában Lysippos öccse, Lysistratos áll, aki a természet után készült tanvány művészetit jogosságát hirdette.

ERNST KLOSS: „Ein verschollenes Bild Grünewalds.“ (12. sz.)

Heinz Braune Velencében nemrég egy a Goltgothát ábrázoló háromalakos festményre akad, amelyben Grünewald egy elveszett kompozícióának a másolatát ismerte fel. A képen Prater Cherubinus Capucinus jelzése és az 1659-es dátum olvasható. A festmény kapcsolata Grünewald művészetével tagadhatatlan, mert részletekig megegyezéseket mutat Sadelernek egy 1605-ben készült metszettel, amely Grünewaldnak egy V. Vilmos bajor herceg számára festett és Sandrari által említtet, ma ismeretlen festménye után készült; továbbá a velencei képen Szent János arcúpsa a lindenhardi oldár egyik fejére emlékeztet. A nagy címérek miatt, amelyek Prater Cherubinus festményét a Sadeler-féle metszettel elváltassák, nem valószínű, hogy a festmény a metszet vagy az annak alapul szolgáló Grünewald-kompozíció után készült, hanem inkább egy az V. Vilmos részére festett Káldvárral körülbelül egyidőben készült és azonos tárgyú Grünewald-kép után.

Obilics Iván

A BUDAPESTI PÁZMÁNY PÉTER M. KIR. TUDOMÁNYEGYETEMEN az 1926-27. tanév II. felévében a következő művészeti vonatkozású előadások tartanak: *Dr. Kuzsinszky Bálint* ny. r. tanár: *a) Görög szoborművek a hellenisztikus korból; b) Római építészeti emlékek a provinciákban; c) Görög-római numismatika. Dr. Hekler Antal* ny. r. tanár: *a) Dürer és Grünewald; b) Stílusproblémák a szobrászat köréből; c) Szemléletű gyakorlatok. Leonardo da Vinci irodalmi hagyatékai. Dr. Gerevich Tibor* ny. r. tanár: *a) Az olasz trecento művészete; b) A francia gotikus katedrálisok; c) Magyar szárnyasoltárok. Ifj. dr. Toldy László* c. nyilv. r. k. tanár: *Rendszeres zeneesztetika. Dr. Haraszti Emil* magántanár: *Beethoven. Dr. Armer Edgár* a) Róma topográfiaja a keresztényüldözések korában; *b) Egyházi régiségtan.*

AZ ORSZ. MAGYAR IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM ismeretterjesztő előadása.

Az előadások szombatokonként délután 5–6 óra között a következő sorrendben tartanak meg: Március hó 26-án és április hó 2-án *Layer Károly dr.*: A batorformák fejlődése. Április hó 9-én és 23-án *Csányi Károly*: Fejezetek az ötvösség múltjából. Április hó 30-án *Ybl Ervin*: A Robbiák művészete.

A SZABAD EGYETEM 1927. március—április havi III. ciklusának tanfolyamán a humanisztikus csoportban a következő művészeti vonatkozású előadások tartanak: *Csányi Károly*: Fejezetek a művészettörténet köréből. *Dr. Toldy László* egyetemi ny. r. k. tanár: A zene egyetemes története. *Imaoka Dsuicsiro* japán tanár: A japán művészet.

KIÁLLÍTÁSOK:

Február hó 13-án nyílt meg a Nemzeti Szalonban *Nagy István* festőművész gyűjteményes kiállítása;

február 20-án az Ernst-múzeumban *Adonovák Vilmos, Feiks Jenő, Kelemen Emil, Patkó Károly* és *Ziffer Sándor* festőművészek csoportkiállítása;

február 27-én a Nemzeti Szalonban *Basch Árpád* és *Basch Mihály* festők, valamint *Szeentgyörgyi István* szobrászművész gyűjteményes kiállítása;

ugyanaznap Zürichben a Galerie Aktuariusban *Simon János György* kiállítása;

március 6-án zárult az Orsz. Képzőművészeti Társulat magyar táj- és életkép kiállítása;

március 13-án nyílt meg az Ernst-múzeumban *Korb Erzsébet* művészi hagyatékának, továbbá *Szemere Lenke, Feszty Mária* és *Szekely-Kovács Olga* festőművésznők gyűjteményes kiállítása;

ugyanaznap a Nemzeti Szalon LV. csoportkiállítása, amelyen *Del Antal, Wirker Ferenc* és *Zsótér Ákos* festők, *Deiné Bacher Rózi* és *Lám Ilona* festőnők vettek részt a melyen néhai *Teuchert Károly* festőművész művészi hagyatéka is kiállításra került;

március 25-én ugyancsak a Nemzeti Szalonban a Szinyei Merse Pál-Társaság jurejvel rendezett *Tavaszi Szalon* második féléte.

PÁLYÁZAT. Az Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques közli:

— Pályázat nyílt meg minden nemzetségbeli művész számára egy *könyvborték* tervére a folyóirat számára, melynek címe:

„La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe”, 10 et 11, rue Royale, Paris.

Semmiféle stílus nincsen előírva. A pályázónak teljesen szabad kezük van úgy az ornamentika, mint a szögvegyes tipográfiai kiképzése tekintetében. A tervnek fájta touche-kívételben kartonpapíron kell készülnie a folyóirat méreteinek 1/4-ét meghaladó nagyságban.

Minden pályázó egy vagy több pályaművet küldhet be.

A pályázat tükös és minden pályaművet jellegével kell előadni. A jellege vagy jelvény a lepecsételt borték külsején is ismétendő, mely borték a pályázó nevét és címét tartalmazza.

A pályázatot lapos csomagolásban (nem fejcsavarva vagy keretelvé) kell a folyóirat Szerkesztőségének, átvételi elismervény ellenében, 10 et 11 rue Royale, Paris, 1927. június 15-ike előtt beiktudni.

A pályázatot francia művészekből és szakértőkből álló bizottság fogja elbírálni, és pedig: M. Guiffrey, Conservateur au Musée du Louvre, M. Arsène Alexandre, Inspecteur des Beaux-Arts, M. H. Clouot, Conservateur au Musée Galliera, M. Frantz-Jourdain, Président du Salon d'Automne, M. Guillaume Jauneau, Administrateur du Mobilier National, M. Lecomte, de l'Académie Française, M. A. Lévy, éditeur, M. C. Masson, Conservateur du Musée du Luxembourg, M. Matman, Conservateur du Musée des Arts décoratifs, M. Roland Marcel, Administrateur de la Bibl. Nationale és mások.

Egyetlen díj 2000 frc. fog odaítélteni a legjobbnak talált pályaműnek. Amennyiben a pályaműnké közül egy sem felel meg, a díj nem fog kiadattni.

A pályaművek a jury döntése előtt kiállitának a „Renaissance” folyóirat helyiségében.

A díjat nem nyert pályaművek a jury döntését követő 8 napon belül visszaadattanak a pályázóknak az átvételi elismervény ellenében.

A pályadíjat nyert terv a „Renaissance” kizárólagos tulajdonává válik, melynek jogában áll azt sokszorosíttatni.

Minden pályázó előveti magát a jelen pályázat rendelkezéseinek.

A „Renaissance” semmiféle felelősséget sem vállal a beiktudott munkák megrongálódásáért, elveszéséért vagy megsemmisüléséért.

CÍMLAPUNKON Rippi-Rónal Józsefnek „Anella a kék labdával” című képét közöljük. Eredeti je jánoshalmi Nemes Marcell úr tulajdona.

Felölös szerkesztő: Dr. Majovszky Pál.

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla.

Kiadó: Ormos György.

Szerkesztőség: VII. Erzsébet-körút 7. II.

Magyar Művészet. 1927. 3. szám.

AZ ORSZÁGOS MAGYAR SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM igazgatósága a múzeum Évkönyvei I. kötetének ép példányait visszavásárolja. Az ajánlatokat kérjük a nevezett múzeum igazgatóságához (Budapest, VI. Aréna-út 41) intézni.