



Ar. Alkalmazott Képzőművészet

VASZARY JÁNOS: VIRÁGCSENDELETT BONZ-ALAKKAL

Budapesti Képző- és Iparművészeti Akadémia

A Magyar Művészeti Intézetben

Ma: sokértelmű szó, kinek-kinek más, kinek vihar, kinek szikla, kinek sötétség, kinek derű. Ma: rádióantenna, angol trónbeszéd a tiszaparti kúria dohányzójában, grammofonon az elhunyt énekes halhatatlan hangja, mozi forró égővi banánokkal és valódi felhőkarcoló-tűzvésszel, jazz a cocktail- és parfümillatú barban, autó, mely aszfaltos országutakon röpi, Zeppelin a vizek felett, — „ma”: kinek a józanság és a technikai kalkuláció kora, kinek Szodoma, mely tüzet kíván, kinek Babel, a kultúra vége, kinek Lijkor, hatalmas ártértelek és kezdetek kapuja, kinek azonban mámor és gyönyörűség, élet telje, egyszerű attrakció, mely éretünk van s melyért mi vagyunk. A „má”-t mindenki máskép, mindenki maga szemével, maga lelkével, maga készülségével és képességgel méri. Aki a ma összes elemelt, bármily értelmezésben is, fel tudja fogni, az mind modern: aki nem áll vakon vagy tájékozatlanul a jelenségekkel szemben, hanem egységesen interpretálja őket. Vaszary modernsége is ily következetes és szűrt tartalmú egyéni interpretációban rejlik.

Vaszary „Má”-ja: nem a realitások, nem a kemény tények kora, de nagyszerű, fenséges színház. Vaszary új Pán, szomjas szem, mely mindent magába szí, ami életigenlő. Szomjas szem, mágikus tükrök, mely a virágszirom húsát pompázatos színekben vetíti, melyben szélesen csillog a tenger, partján tarka emberömegekkel, melyben boszorkánytáncát járja a világváros éjszakai fény- és mozgásáradata, mely kivetkőzi testiségéből a testet, hogy a furcsa, fanyar légyönyör jegyeivé avassa azt. Vaszary „má”-ja: mozgalmak, ezerarcú lét, melybe fölényes úri akaratival vágja bele önegyéniségét: a művész.

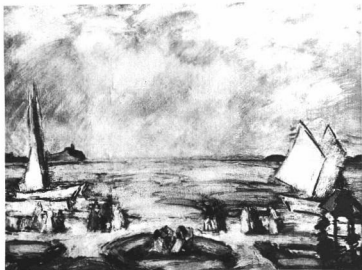
Vaszary hovatarozandósága: nem az impresszionizmus (bár néha, még legújabbban is, érinti az impresszionista pólust. Például Balatoni tájával).

Az impresszionizmus: a művész feloldódása a mindenségben, önmegszüntető odaadódása az összegnek. Az impresszionista világa: bontott, oldott; végtelenbe lüktető vibrálás, vegetatív lét, létatómok folyama, mely a mindenséget egyenletesen tölti be. Vaszary vitalitása azonban aktív, zúgó, csöritető, mindenképpen maszkulin. Oly lendület feszíti át ecsetvonásait, színeiben annyi az önélet, a felfokozás, az erőhalmozás, hogy kiküldt belőle az egyén, mely fölényvel zúdítja saját énjét a jelenségtömkeleg fölé. Az impresszionista művészetben egy van jelen: az egyetlen összesség, az egyetlen lüktetés, melyben maradéktalanul oldódik fel a művész lelke, beleáradóan az atómok végtelen mozgásába. Vaszary képeiben kettőit érzünk: a lelkes világ-matériát és a művészt, aki a matéria fölé emelkedik, aktív akaratával, erővel, ha kell, erőszakkal.

Csak meg kell figyelni, hogyan fest Vaszary: mikép kényszeríti egyéni dinamikáját a jelenségekre; miként imputál érett paradicsomszínt a fakult napernyőnek, miként feszíti szűrő törre a lány palmaágit, miként sodorja széles világítótestt a tenger omló habját. Az ő világa szép rabszolgaanyag, hárem, melyben a művész az úr; itt minden csodálatos és pompás, ez a hivatása, ez létjogosultsága: hogy úrnak csodálatos és pompás legyen. Music-hall tollas-selymes aktaival, tengerpart villogó fürdőruhakkal, kávéházi terras, autó-oszlop, virágváza, templomtér: anyag, egyetlen anyag, nagy buja parádéjában egyetlen személytelen és egytelkü; ezt az anyagot, a személytelen, a rabszolgát, formálja és alakítja az úr: a művész. Vaszary expresszionista.

Vaszary a mindig megújuló közé tartozik. Telített és teljes korszakok váltják fel a közbeneső bágyadtabb és tisztázatlan periódusokat.

A tizes évek közepén festette sötétlen ragyogó aktaival, mélytűzű tájakban. A fehér vászonalapot áttetsző feketével vonta be,



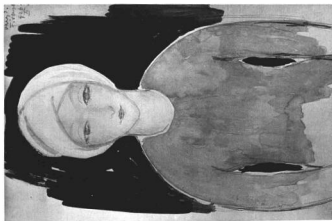
VASZARY JÁNOS: BALATONI TÁJKÉP
Fruchter Lajos úr tulajdona



VASZARY JÁNOS: SIÓFOKI KIKÖTŐ
Schwimmer Leo úr tulajdona



VASZARY JÁNOS : ÖNARCKÉP



VASZARY JÁNOS : TURBÁNOS NŐ
Borély Ágnes de Budapest



VASZARY JÁNOS : ASSISI



VASZARY JÁNOS : VIRÁGCSENDELET



VASZARY JÁNOS : RÉKSZEMÉŰ HÖLGY
Részlet István úr halálának



VASZARY JÁNOS : VERÉB



VASZARY JÁNOS: A HŐSÖK EMLÉKKÖVÉNEK LELEPLEZÉSE 1929



VASZARY JÁNOS: NERVI

a feketére került — széles, keménysörtéjű, bőolajú ecsettel felrakottan — a vastag festékcsekk; sokhelyütt átetszett a fekete, a feketén a fehér. Ez a hol opák, hol lazuros kezelés mélytűzű ragyogást varázsolt elő. Maga a test új értelmezést nyert: erőcsíkok hatalmasan feszült szerkezete lett. A táj, a mellékmu: sötétlen fénylő fólia.

1920 körül: a színskála kissé világosodik, málnás árnyalatok helyét zöldék foglalják el; s ha egyes testek itt-ott silhouetle-be is zárnak, a jelenség a szín orgasztikus bőségében anyagtalanodik; a zsáros, vastagrétegű festékfelrakást a híg, vékonyrétegű kezelés váltja fel; az élmények túlfűtöttek, lázasak; gyakran szenzuálisak, de nem hedonisztikusak. A művész most nem fölüenyés úr az eszközök felett. Keres és bogoz. Ideges.

1924 körül kulminál a fáradság. A szín szárazabb lesz, pár árnyalattal világosabb, igen dús, irányvonalakkal átszött, mozgalmás, de nem felszabadult.

A felszabadulás igen hamar következik be: az akvarellal. Az új lehgiggadásra az akvarell-

technika vezet a művészt. Az átmenet nem egyenletes, nem programmszerű; regressziók a régi stílusba néha kitünő eredményekre vezetnek; az új olaj- és temperatechnika pedig gyakran érezteti akvarells eredetét és nem mindig kielégítő.

Az új stílus: széles egyirányú foltok csoportjai, átetsző fehér alappal; alla prima festés, végletesen; világos síkok, melyekből egy-egy sötétlen ragyogó folt vagy foltcsoport kiharsonázik; a már-már ernyedő dinamika csodálatosan felfrissül, lendületesebb, szabadabb, feszültebb mint valaha. Minden ecsetvonás vág és helyén van, minden szín érvényesül. Csodálatos takarékoság az eszközökben. Az érettmesteri sztenografia pár vonással közli a mondani-valóit; az 1920 utáni halmozottságot végletes szűkszavúság váltja fel. Bőség, harsogás, pompázás kifejezése: minimális anyaggal. Érezni az öntudatos bizalmat, mellyel a mester újjára bocsátja ecsetjét; az eljárás nem probléma, az élmény szabadon törhet elő. Ez a nagy, nagy tudás, ez a roppant



VASZARY JÁNOS: VÁROSI VILÁGÍTÁS
Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum tulajdona

fölkény néha statikus nyugalma kompozíciókban lel örömet. Ilyen kivételes eset például a „Petuniák és szalviák” című csendélet. Hallatlanul redukált paletta: fehér, fekete, két zöld, két kék, egy piros. Zárt foltok. Dekoratív, csendes síkszerűség.

1980 egészen biztosan újabb fordulatot jelent. Vaszary meg-megújuló fiatalodási processzusa újabb ugrásra kész. A „Májusi virágok” csak ökonómiájában új, dinamikában, orgaszikus szín- és fénygazdagságában régi programm.

Az új utat két másik képe jelzi, a „Reklámfények az utcán” és még jobban a „Városi világítás”, melyet a Szépművészeti Múzeum vett meg s mely utóbbi a maga nemében éppoly teljes és dús, mint akvarell-előtanulmánya, a „Fekvő nő ablak előtt”. Új stílusakat zsengéi.

„Városi világítás”: függönytelen ablak az esti utca zájára, előtte dívánon fekvő nő hátakt, fiús, fanyar, nyújtott silhouette, egyetlen zártság a zűrös erők játékában. Fények az utcán — rádiócég, danciglokál betűi, fénykévek, drótok, reklámok tűzijátéka, lent autósor — fények kötege, kontúrok rácsa, színek síkjai. Új íz: fekete, sok fekete, az ecset hegyes nyelvvel behálózott fehér szálakkal (az előkapart alap fehérje), hideg tarka színek egymás ellen nyomulása, vilanyfesztültségű dinamika, éles mozgalom. Új fanyarság; a meleg színek is relative hidegek, a kereksegek is relative egyenesek, a foltok zártabbak, a polifonikus ritmus feszesebb. Ime a futurizmus új értelmezése, a szimultanizmus új formája. Künn az utcán a nagy mozgalom, egyetlen síkba vetítve a sokrétűség. Bent a szobában a sok törtiséggel szemben egyetlen zárt test, a fekvő modell; az egyetlen zárt és — kevés kemény, vastag fénycsík segítségével — az egyetlen plasztikus elem.

*

Van művész, aki egy-egy különálló alkotásában a legnagyobb. Ha sok képe együtt van, jelentőségéből veszít. Vaszary azonban

azok közé tartozik, akiket csak az alkotásuk összjelensége tud a maguk teljében érvényre juttatni. Sok-sok képe, olaj, akvarell, rajz, elejtett vázlatlapok, frissen látott tanulmányok, kész kompozíciók, mindez összevéve, beleírva nemcsak a tiszta mesterművet, de a hibásat és részleteiben elhanyagoltat, fölületen maradtat, csorba öleltet, — mindez összevéve adja csak Vaszaryt, a grand seigneur, nyugtalan temperamentumát, duzzadó vitalitását, Vaszaryt, a XX. század magyar Veroneséjét, a teremtkedvűt és mokányt.

*

Hatott-e rá Páris? Igen! Mondhatunk neveket: Matisse, van Dongen, Fuzsita, Dufy, Masereel, le Warquier és bizonyára mások is. Hatott rá Páris, de még azok az egyes darabjai is, melyek nyilvánvalóan egy francia egyéniség sílusán gyűltek — a sílusérző szemnek hamisítatlan Vaszaryak maradtak. Minden Páris átídomul Vaszaryvá.

Páris az ő Bakonya. Keletről jött úr, Attila ivadéka, mohó és szomjas, magához öleli a Nyugatot, falja annak minden ínycsiklandó szépségét; Dzsingisz khán frakkban, maga is nyugati úrrá lesz, de félkézzel bírja, amit őt ott kettővel; ami nem hajlik, azt tőri, ami nem simul, azt vágja. És tud és mert tud, rendszerint azt is tudja, meddig mehet el kár nélkül.

Páris: legszélső excesszusaiban is diszkrét és finomult, teli hagyománnyal, teli tartózkodással, teli mérséklettel. Vaszary: merész és csörtető, hangos, sőt néhol majdnem brutális. Egyetlen példa: kis akvarell, nem is a legjelentékenyebbek közül. „Gropallo-kert Nerviben.” Zöld és sárga halvány színek ágyában merészen, élesen egy kéktörzű, kármínlombú fa. Ezt így francia soha meg nem csinálja. Ez a magyar íz, ez a Bakony Vaszary Párisában.

Ő tud, neki szabad. Jaj annak, aki kevesebb tudással, gyengébb vitalitással, bizonytalansabb kézzel, szűkebb kapacitással akar nyomdokaiba lépni. Vaszary egyetlen.

RABINOVSKY MÁRILIS



CHARLES DESPIAU ÖNARCKÉPE. Rajz, 1907

CHARLES DESPIAU

Rodin és Bourdelle halála óta Aristide Maillol mellett Charles Despiau a francia szobrászati iskola legnagyobb élő alakja. A hírnév, melyet sohasem keresett, későn talált rá; ötven éves koráig ismeretlenül dolgozott, csupán néhány élesszemű barátja lámogatta; az állam, amely megbízásait oly gyakran a legbanálisabb és legközépszerűbb hivatalos szobrászat számára tartogatja, egyáltalán nem vett tudomást róla. Nagy tehetsége a magános elmélyedés éveiben lassan megérett és öt-hat év óta nevének nemzetközi fénye egyre terjed. Műveinek kiállítása, melyet nemrég a brüsszeli Palais des Arts rendezett, meghozta a ragyogó sikert és először adott alkalmat a nagyközönségnek, mely párizsi kiállításokon csak egy-egy elszigetelt alkotását láthatta, hogy számot adhasson magának a művész egész munkálkodásának jelentőségéről. Egyik legrégebbi bámulója, Léon Deshairs, most végül elérkezettnek látta a pillá-

natot, hogy ízléses és gazdagon illusztrált kiadványban beható tanulmányt szenteljen Charles Despiau-nak és ezzel végleg beiktassa korunk francia szobrászainak legelső sorába.¹

Despiau 1874-ben született Gascogne földjén Mont-de-Marsanban, tehát — mint a montaubani származású Bourdelle és a perpignani Maillol — délfraancia. Talán szabad bizonyos mértékig ennek a déli származásnak tulajdonítani az antik egyszerűségnek és a latin világosságnak azt a szeretetét, mely által e kis csoport különbözik egy Carpeauxnak vagy Rodinnak — észak e két fiának — szenvedélyes romantícizmusától.

Despiau egyébként — mint Bourdelle is — bizalmas viszonyban volt Rodinnal, kinek egy ideig segédje is volt; Rodin avatta be a művészetbe s Despiau erről mindig hálásan emlékezik meg. De azután vérmérséklete más, teljesen különböző, sőt ellentétes

¹ Léon Deshairs: C. Despiau. Édition Crés, Paris 1900.

irányba vezette. Rodin mindenekelőtt még nem ábrázolt mozdulatok, új s gyakran mesterkélt testtartások kitalálója volt; olyan mozdulatoké és testtartásoké, amelyeket elődei közül még senki sem mert márványban megörökíteni; mint a maga nemzedékének impresszionista festői, akikkel sok tekintetben rokon, arra törekedett, hogy a tűnékenyt, a pillanatnyit ábrázolja. E plasztikai impresszionizmusnak az a hibája, hogy nagyon is elhanyagolja a stabilitást, alakjai egyensúlyát, s hogy alakjainak tagjait csak az oly kevésé tetszetős márványtámasztók alkalmazásával tudja összetartani.

A következő generációt, Bourdelle, Maillol és Despiou nemzedékét ellenben éppen a nagy architekturális vonalakhoz, a görög szobrászat örök törvényeihez való visszatérés és a „fenséges nyugalom”-nak, a teljességnek meg az összhangnak keresése jellemzi. Ugyane tendenciák mutatkoznak Derain és Dunoyer de Segonzac képein: e festők megtartották a kubizmus tapasztalataiból a tömegek elrendezésének érzékét. E szempontból Despiou művészete valóban korunkat fejezi ki és szigorúan párhuzamos a mai építészet és festészet törekvéseivel.

Bár Despiou kifejezi korát is, mindenekelőtt önmagát fejezi ki. Tartózkodó, de erős egyénisége sohasem hajolt meg semilyen bálványkép előtt. Nem utánozt soha senkit. Mikor egyszer Rodin azt kívánta, hogy javítson valamit egy mellszobor mintázásán, megingathatatlan méltósággal mondta: „Én nem úgy látom.” Despiou valóban mindig csak azt csinálta, amit látott és ez a teljes őszinteség nem legkisebb erénye annyira emberi művészetének.

Evvel az őszinteséggel összekapcsolja a tökéletességre való törekvést, amiben a régi mesterekkel rokon. Írtózik a „majdnem sikerült”-től és legszigorúbb bírója önmagának. Nem haboznék, hogy százszor újrakezdje művét és megsemmisítsen minden olyan részletet, amely nem elégtül ki teljesen.

Vannak mellszobrai, melyek egy évnél hosszabb idejébe kerültek. Egykor két-három ötvényt készített, hogy egy arc minden lehetőségét kimerítse, például a profilban ábrázolt fiatal nőnek mellszobrát először tágranyírt szemmel, azután lesütött szemmel minázta meg.

A csodálatos az, hogy ennek a megfeszített munkának nyoma sem látszik a végleges kidolgozáson. Despiou mellszobrain semmi erőfeszítés sem érzik: mindenik maga a megfeszített egyszerűség. Úgy tűnik, mintha egy csapásra érte volna el ezt az eredményt, mintha nem is lehetett volna más testtartást választania, más arányokat megállapítania. Pedig számtalan javításra volt szükség, hogy minden a maga helyére kerüljön s hogy az anyagnak egyetlen porckája se maradjon életelen. Mert — amint egyszer igen finoman maga Despiou mondta nekem — mintha az íróknak sok idejébe telik a rövidség, a művészetben semmi sem bonyolultabb az egyszerűségnél.

Senki sem fog csodálkozni rajta, hogy olyan művész, akit ily nehéz kielégíteni s aki ily szerelmes a tökéletességbe, aránylag keveset alkotott. Műveinek száma alig haladja meg a százat és ez kevés egy olyan ötvenöt éves embernél, aki rendkívül szorgalmas és szenvedélyes munkása a maga művészetének; különösen ha meggondoljuk, hogy emlékművek és teljes alakok csak elenyészően kis helyet foglalnak el munkásságában, mely majdnem kizáróan mellszobrokból áll.

Despiou munkássága, amely mennyiségre nézve közepes, de minőségre nézve egészen elsőrangú, csaknem a maga teljességében életben fog maradni, míg termékenyebb művészek munkásságát lassanként lecsökkenti a jelentéktelenebb művek elkallódása.

Ama reprodukciókból, melyek e cikkhez tartoznak, minden hosszas magyarázat nélkül is helyes fogalmat alkothat magának az olvasó ez egészükben és minden részletükben oly türelmesen elemzett arcnak bájáról; e mellszobrokról, melyeken egyaránt figyelemreméltó a konstrukció ereje és a kidolgozás sugárzó gyöngédsége.

Despiounak eddig csak ritkán volt alkalma monumentális alakok mintázására, mert ehhez gazdag magánemberek, községek vagy az állam megbízása szükséges. Szülővárosa, Mont-de-Marsan, két szerény emlékmű készítését bízta rá: az egyiket Victor Duruy történetírónak, a másikat a világ-háború halottainak emlékére. Növekvő hírneve alig pár éve engedi meg a művésznek, hogy bronzban vagy márványban megvalósítsa nagyszerű elképzeléseit, melyeket el-



CHARLES DESPIAU: B. ASSZONY KÉPMÁSA



CHARLES DESPIAU: LÉOPOLD LÉVY FESTŐ KÉPMÁSA (1911)



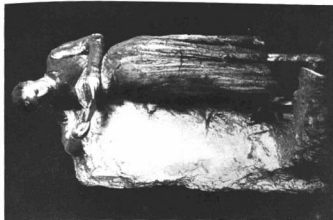
CHARLES DESPAIL: BIANCHINI K. A. MELLISZOBRA



CHARLES DESPAIL: FEJTANULMÁNY



CHARLES DESPIAU: EMLÉKMŰ-VÁZLAT. 1920



CHARLES DESPIAU: A VICTOR DURUY-EMLEKŰ
(MONT-DE-MARSAN) VÁZLATA



CHARLES DESPIAU: PAULETTE
Luxembourg museum Paris



CHARLES DESPIAU: FIATAL LEÁNY KÉPNÁSA
Luxembourg museum Paris

eddig elfojtott és megbénított az anyagi eszközök hiánya.

Női aktjainak sorozatából közülünk egy fekvő alakot, amely testalkatának nyugodt ritmusával és harmonikus hullámvonalával a folyóknak ama csodálatos allegorikus szobraira emlékeztet, melyek Versailles terraszának vizeiben tükröződnek. A kevésbé klasszikus szunnyadó *Bacchanszö*, kinek ernyedt teste mintha teljesen átengedte volna magát a márnak, avval a merészséggel, ahogyan homorú vonalai bevájódnak, anélkül hogy megoszlanának, Rodin bizonyos szilaj alakjaira emlékeztet.

Úgy látszik, egy idő óta különösen a férfilakt problémája foglalkoztatja Despiaut. *Pihenő atlétája* mintha egy még telesebb remekmű biztos ígérete volna, melyet a művész épp most készít Mayrischnak, egy luxemburgi

nagy pénzembernek és gyárosnak síremlékül. Ez a természetes nagyságot meghaladó bronzalak az *eszmék megvalósítóját* jelképezi, a cselekvés emberét ama pillanatban, mikor lappangó ereje kibontakozik; s noha nagyon egyszerű és nagyon nyugodt, mintahogy síremlékhez illő, olyan hatalmas belső erő él benne, hogy Michelangelo Mózesét juttatja eszünkbe.

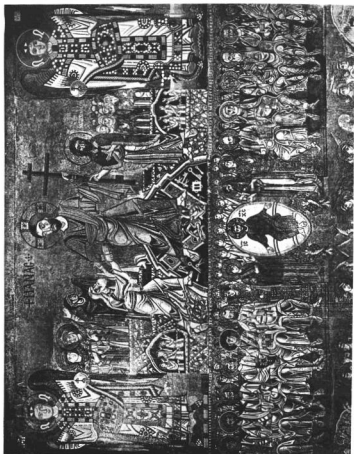
A szegénység bilincseitől megszabadulva Despiau elérkezett pályafutásának arra a pontjára, hol kivételes szobrász-lehetsége korlátozás nélkül kibontakozhat. Olyan remekműveket készül nekünk ajándékozni, melyek minden eddigi alkotásánál tökéletesebbek; de már a keze alól eddig kikerült műrecek is elegendőképpen biztosítják helyét a nagy francia szobrászok kimeríthetetlen nemzetségében.

LOUIS RÉAU

Fordította Reichard Piroska



CHARLES DESPIAU: FEKVŐ NŐ



A TORCELLÓI DÓM MOZAIKÉPE: AZ UTOLSÓ ÍTÉLET. Részlet

Michelangelo alakját sajátosság, szinte döbbenetes varázis veszi körül, mint valami őriási vulkánt, amely büszke magányosan szédítő magasságokba emelkedik a föld méhének forró nyugtalanságától háborog. Kltörései világformáló erők féltelmetes színtárakat dobják az égre, s tüze mint világ fátyla lobog az éjszakában. Az ókori mitológia a tűzhányó belsejében dolgozó Vulcanus isten alakjában közelíti meg az elemeknek ezt a háborgását és személyesíti meg a homo faber diadalmas erejét, amely az anyag vad erői felett úrrá lesz alkotásaiban. Michelangelo egy ilyen szinte mítikus erejű Vulcanus, de nem az anyag, hanem a szellem világában. Benne a lét legmélyebb kérdései viharznak összelelemi erővel és oly izzó szenvedéllyel, hogy annak tüzeiben olvadékonnyá válik a legkeményebb konvenciók érce is és egy titáni akarattól kiszabott formába ömlik. Életének elhivatottsága ily kozmikus méretű erőknél szólott, ezek váltották ki lelkeben azokat a szédületes víziókat, amelyek alkotásaiban testet öltöttek. Művészi sorsa azért nem is teljesedhetett volna ki sehol hatalmasabban és tökéletesebben, mint a Sixtínában, a világkeletkezés és a világtörtélet ábrázolásában. Igaz, hogy II. Gyula pápa síremlékének grandiózus terve összezsugorodott, de mindaz a teremítő energia, amely ebben a tervben álmódra és remélte kibontakozásának lehetőségét, nem veszett el. Belőle szillett nemcsak Mózes alakja, akinek erejét a Sínai-hegy villámai edzették emberföltétvé, hanem a Sixtina mennyezetén az isteni teremítő erő csodálatos megismerésével, a próféták és sybillák órási nemzetsége, melyet az embersorsot intéző isteni gondolatok szálltak meg és tettek látnokká, s végül az Utolsó Ítélet világtörténeti lezáró, mindenséget megrendítő akkordja.

És még egyet nem szabad elfelednünk, ha a michelangelói művészetet teljesen megérteni és helyesen értékelni akarjuk. Ebben a művészetben nem szabad csak egy halálán erejű teremítő szent titáni lázongását

és féktelen tobzódását látnunk, hanem egy oly egyéniség revelációit, amelyben a keresztény hit eleven, hatalmas életformáló erő és forrongó lelki energiák kristályosodási főtengelye. Michelangelo nem pogány, csak problematikus, akiben a középkori konvenciókból kinőtt új világ lelke, a világgal egyénileg bírkózó ember keresi az új utat a régi hithez, de arra nem is gondol, hogy magát ezt a hitet problematikusnak tekintse. Különösen az Utolsó Ítélet méltatásában kell ezt a szempontot figyelembe venni, mert különben a művészi zsenialitásnak ez a csodálatos alkotása rejtély marad előttünk. Sajátosság, hogy a művészettörténeti kutatás elhanyagolta, vagy hibásan látta a kérdésnek ezt az oldalát és csak a francia Montégut sejtette meg költő léte azokat a mélységeket, amelyekbe a teológiai spekuláció mutatott utat a művészeknek. Még sajtócsodább, hogy teológiai képzelet frók is elmaradnak a tekintetben a francia költő mögött s bár a keresztény hit inspirációinak nyomát megálátják a hatalmas freskón, annak gyökeréig nem hatol tekintetük. Nyugodtan elmondhatjuk, hogy az Utolsó Ítélet eszméi tartalma ismeretlen a műértő világ előtt is, sőt hozzáférhetjük, hogy más szempontokból is kevés olyan nagy alkotása van a művészetnek, amelyről oly hiányos lenne a művészet-tudomány értékelése, mint éppen erről a századokon át csodált remekműről. Az ember talán sehol másutt nem látja annyira igazolva a goethel mondást: „A tárgyat mindenki látja, a tartalmat csak az találja meg, akinek van hozzátenni valója, a forma pedig titok marad a legtöbbek előtt”. Nagyon jól tudjuk, hogy jelen tanulmányunknak létjogosultsága csak akkor van, ha az Utolsó Ítélet megértését előbbre viszi és nemcsak az amúgy is beláthatatlan Michelangelo-irodalmat növeli egy számmal. Súlypontja a formai elemzés lesz, de a tárgy és az eszméi tartalom megvilágításához és egyéb kérdések tisztázásához is adalékokkal kíván szolgálni.

Akár valamelyik Michelangelo-monográfiát, akár művészeti lexikont, vagy általános művészettörténetet vegyen kezébe valaki, részletesen kifejtve, vagy tömören összefoglalva körülbelül a következőket olvashatja az Utolsó Ítéletről: Michelangelo III. Pál pápa megbízásából 1534 és 1541 között megfesti a Sixtuskápolna hatalmas méretű oltárfalára életének egyik legnagyobb alkotását, az Utolsó Ítéletet. 1541. december 25-én történt leplezésétől kezdve csodájára jár a világ, különösen a művészek, akik nem tudnak betelni a freskó csodálatos szépségével, illetőleg a zsenialitásnak azzal az emberfölötti mértékével, amellyel a nagy mester az alakok százait varázsolta a falra. Michelangelo egyéb műveiben is túlteszi magát minden tradicionális megkötöttségen és teljesen egyéni utakon jár, de különösen ebben a művében látszik az egyéniség korlátlan érvényesülése és a téma feldolgozásában az évszázadokon keresztül físzletetben tartott hagyományok teljes negligálása. Különösen szakáll- és bajusztalan Krisztus-alakja inkább hasonlít valami pusztító haragú pogány istenséghez, mint a keresztény vallás Megváltójához. Az egész festményből „szinte teljesen hiányzik a keresztény érzés, de a levegőben rajzó, vagy felhőkön álló, a mozgás egyszerű lehetőségeit kiélő alakjaival, akik közül néhányan lelki élményüket is megrázó egyszerűséggel fejezik ki,... ez a festmény Michelangelo zsenijének mindörökké egyik tökéletes nyilvánulása”. (Ybl.) Már Vasari úgy látta, hogy a páratlan nagy mesternek nem volt egyéb szándéka ezzel a művével, mint hogy „az emberi test legtükeltebb és legarányosabb kompozícióját adja, mégpedig a legkülönbözőbb helyzetekben”.

Van még néhány anekdota, amely szintén olvasható a freskó minden részletesebb ismertetésében. Nevezetesen, hogy a pápa alkalmatlankodó udvarmesterén azzal állt bosszút a mester, hogy Minos alakjának az ő arcvonásait adta, mire az a pápánál keresett orvoslást a rajta esett sérelemért. A pápa tréfásan azzal utasította el, hogy a pokolból ő sem szabadíthat ki senkit. A másik arról szól, hogy Michelangelo, mikor hírül vették neki, hogy IV. Pál pápa rendeletére freskójának kevésbé decens

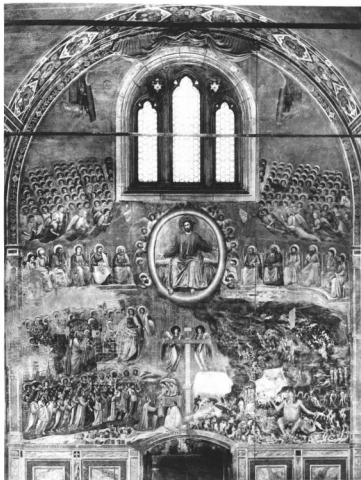
részeit átfestik, bosszúsan jegyezte volna meg, hogy egy képet könnyű átfesteni, sokkal jobban tenné azonban a pápa, ha az emberek erkölcesének a megjavításával törődne. Egyáltalában általános a nagy sajnálkozás és bojtárlás a felett, hogy a „prüd” ellenreformáció Michelangelo nagy-szerű alakjaira „nadrágot” festetett s kíméletlen elfogultságával majd hogy tönkre nem tette a páratlan művet, úgy hogy az most már félig-meddig romnak tekinthető. Steinhilber szerint alul egy elég széles sávval meg is rövidítették a freskót.

Különb az alakok meztelen ábrázolása miatt, még mielőtt elkészült volna, az erkölcsletelenség vádját emelte a kép ellen a mérgezett tollú, cinikus és léha Aretino, még pedig azért, mert nem sikerült neki a művészről rajzot kicsikarnia. Az esetnek nyoma maradt a freskón is, mert mint La Cava olasz orvos kimutatta,¹ a Szt. Bertalan apostol kezéből lógó lenyúzott bőrön a saját arcvonásait öröklötte meg a mester, Corrado Ricci pedig az apostol arcában fedezte fel Aretino vonásait. A művész tehát azzal fizetett vissza a nemtelen támadásért, hogy Aretinót, mint életének hőhérját állította festményén a világ elé. Thode ismét egy másik alakban a művész rajongva szeretett barátjának, Cavalierinek képmását sejt, végül a jelen sorok írója Vittoria Colonna arcképére gyanakszik abban a női fejben, mely Szt. Lőrinc bal vállá fölött a rostélytól félig eltakarva kiemelkedik.

Az is általánosan vallott felfogás, hogy Michelangelo elsősorban szobrász volt, szinte csak kényszerűségből festett, s azért a színek, amelyekkel különben is elbántak az ismételt enklendé átfestések, alig játszanak szerepet a freskó művész hatá-sában.

Nem térhetünk ki a modern Michelangelo-irodalom részletes kritikai ismertetésére, csak annyit kívánunk megjegyezni, hogy legújabbban már hallatszanak elvéve hangok, amelyek ellentmondanak a fent említett szigorú ítéleteknek és különösen Krisztus alakját egyáltalában nem tartják pogánynak. Pastor, a pápák nagy történetírója, kimutatja, hogy a freskóhoz Michelangelo

¹ Francesco La Cava: Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale, 67 l. Bologna, 1928. Ismerette Elek Artúr a Magyar Művészet egyenazévi 8. számában 297. és 298. oldalakon.



GIOTTO: AZ UTOLSÓ ÍTELET

Padova. Foto Alinari

életében hozzá sem nyúltak, és az átfestések minimális mértékre szorítkoztak, úgyhogy ma is alkothatunk magunknak fogalmat a freskó eredeti állapotáról. Sokkal ruhátlanabbak az alakok eredetileg sem lehettek mint ma. Mint a Venusi-féle híres másolatból — amelyről még bőven lesz szó — kitűnik, az alakokon látható ruházat lényeges részei maga a mester festette, és egész bizonyos pl. hogy Szűz Mária alakja soha sem volt ruhátlan. Szerintük ahhoz sem fér kétség, hogy a freskó eredeti felületéből nem hiányzik semmi. Végül nem hallgathatjuk el, hogy Michelangelo a színt egészen másképp értékelte és sokkal jelentősebb szerepet juttatott neki alkotásában, mint az általánosan begyökerezett vélekedés tartja. Szóval a művészettörténeti irodalom fel fogása az Utolsó Ítéletről szerintünk majdnem az egész vonalon — úgy tárgyl, mint formai szempontból — revízióra és kiegészítésre szorul.

A hagyomány

Michelangelo az Utolsó Ítélet ábrázolásában egy hosszú fejlődési sor végén áll, s alkotása minden újszerűség ellenére is a multban gyökerezik. Amint a Sixtus kápolna mennyezetén középkori témakört dolgoz fel, úgy itt is. Azért az Utolsó Ítélet teljes megértésére szükségesnek tartjuk legalább rövid ismertetését annak a művészi hagyománynak, amelyből Michelangelo kiindult.

Köztudomású, hogy a középkori keresztény festészet oktató célzatú volt. A biblia pauperum, a szegények bibliája, a szent történet eseményeinek ábrázolásával az írni, olvasni nem tudó hívősseregnek a bibliát igyekezett pótolni. A monreali katedrális hatalmas mozaik-sorozatát pl. felüléli az egész üdv történetet, bemutatja az Ó- és Újszövetség mindazon eseményeit, amelyekben a hívő keresztény egész vallásos gondolatvilága felépült. A modern szemlélő, még ha ismerős is előtte ezeknek a régi bibliai ábrázolásoknak témája, ritkán éri meg teljesen őket, mert bennük egy oly művészi törekvés érvényesül, amely teljesen különbözik attól, amit az újkori egyházi festészetben találunk. Az újkori, különösen a hatalmas barokk áramlattal korlátlanul érvényre jutott keresztény művészet törekvése, hogy áhítatot keltsen a szemlélőben.

Meghatni, felrázni akar, célja, hogy vallásos hangulatot ébresszen. Nem úgy a régi keresztény művészet. Annak célja a tanítás, oktatás. Azért a bibliai események ábrázolásában megelégszik a téma szemléletes vázlatával, a jelenet nagyvonalú összefoglalásával, az érzelmek tipikus kifejezésével, s nem törekszik sem realizmusra, sem drámaiságra. A fő, hogy a tan, a hit igazság világosan álljon a szemlélő előtt. Egy kis túlzással azt mondhatnánk, hogy az ábrázolt eseményben szereplő alakok nem annyira cselekvő személyek, mint inkább az eseményben rejlő tanítás, hit igazság képviselői és megszemélyesítői. Fejlődésének netovábbját akkor éri el ez az irány, mikor Bizancon keresztül Kelet spekulatív szelleme bevonul a Nyugat művészetébe is és teljesen úrrá lesz felette, úgyhogy sokszor egész bonyolult teológiai okoskodás rejlik egy képben.

Új és döntő fordulatot vesz a keresztény művészet iránya a gotikában. Bár a szimbolika egész szövevényes rendszerre fejlődik, amelynek kulcsát ma már nagyon nehéz megtalálni, a művészet a realizmus felé fordul, s a didaktikus elem elveszti vezérszerepét a művészi hatásban, mindjobban háttérbe szorul, s helyét a lírai érzelmesség foglalja el. A bibliai események és a szent legendák ábrázolása egyre inkább közeledik a drámai elevenség felé. A keresztény művészetnek ezt az irányváltozását Dvořák a nominalizmusra, Sauer a misztikára vezeti vissza, Thode pedig az olasz művészet esetében assisi Szt. Ferenc hatásának tulajdonítja a renaissanceművészet kibontakozását. Véleményünk szerint az irányváltozásnak úgy filozófiai, mint vallási és művészi téren közös gyökere van: a szubjektívizmus erősödése és érvényesülése az európai szellemben. A különböző kultúrterületek egymásra hatásában tehát nem okozati összefüggést, hanem párhuzamosságot kell látni. Akár így, akár úgy van a dolog, minket itt csak a fejlődésnek az az iránya érdekel, amelyet a fentiekben röviden vázoltunk.

Ezt az irányváltozást nyomom követhetjük természetesen az Utolsó Ítélet ábrázolásában is a torcellói mozaiktól egészen Michelangelóig. A torcellói mozaikot azért emeljük ki, mert Nyugaton ez az első nagyobb sza-

bácsi alkotás, amelyben az Utolsó Ítéletnek ikonográfiája teljesen követi a bizánci művészetben kialakult kánont. Lényegében ez a kánon szolgál ezentúl alapul az Utolsó Ítélet ábrázolásában az egész középkoron át.

A főforrás természetesen a Szentírás, még pedig elsősorban magának Krisztusnak jóvondólése az Utolsó Ítéletről. „Miként a cikázó villám fénylik az ég egyik végétől a másikig, úgy leszén az Emberfia is az ő napján.” (Luk. 17, 24.) „Akkor majd feltűnik az Emberfiának jele az égen; és jajveszékelni fognak a föld minden népei és meglátják az Emberfiát, amint jön az ég felhőiben nagy hatalommal és fenséggel. És elküldi angyalait nagy harsonaszóval, és egybegyűjti az ő választottait a négy szél felől (a világ négy tájáról), az egek egyik végétől a másik határáig.” (Máté 24, 29–31.) „Akkor majd így szól a király azoknak, kik jobbja felől lesznek: Jöjjetek Atyám áldottai, vegyétek birtokba a világ kezdetétől nektek készített országot. . . . Akkor így fog szólni azokhoz is, kik bal felől lesznek: Távozzatok tőlem átkozottak, az örök tűzre, mely az ördögnek készített és az ő angyalainak. És ezek örök büntetésbe mennek, az igazak pedig örök életbe.” (Máté 25, 31–46.) Az apostolok is részvesznek az Ítéletben: „Middón az Emberfia az ő trónján fog ülni, ti is 12 széken fogtok ülni, ítélvén Izrael tízenkét nemzetsége felett.” (Máté 19, 28.)

Az evangéliumokon kívül fontos szerep jutott még a Titkos Jelenések Könyvének is, ahol az Utolsó Ítéletről ezt a látomást olvassuk: „És látek nagy fehér trónt és a rajta ülőt, akinek tekintetétől menekült a föld és az ég . . . és láttam a halottakat, a nagyokat és kicsinyeket a trón előtt állani; és könyvek nyitattának ki, és más könyv nyitatték ki, mely az élet könyve. És a halottak megítélésének azok szerint, amik a könyvbe voltak írva, az ő cselekedeteik szerint. És a tenger visszaad a halottakat, akik benne voltak; és a halál és az alvilág visszaadták a halottakat, akik náluk voltak, és mindegyik fölött ítélet mondatott az ő cselekedetei szerint. És az alvilág és a halál a tűzes tóba vettének; ez a második halál. És aki nem találtatott beírva az élet könyvébe, a tűzes tóba vettetik. (20, 11–15.)

A torcellói mozaikon képen olvashatjuk a fent idézett szentírási helyeket. Az egész kép négy egymás alá rakott szalagra oszlik. A felsőben középen Krisztus trónoló alakja foglal helyet, íőle jobbra és balra a tízenkét apostol a tízenkét széken, mögöttük a szentek seregei. A következőben jobb és baloldalt két-két angyal fűlja a harsonát, amelynek szavára a tenger, illetőleg a halál és alvilág visszaadják a halottakat. Az első képszalagban Krisztus jobbja felől az üdvözültek serege, alatta a menyországgal, balról a kárhozottak vannak ábrázolva, amint két angyal a tűzes tóba taszlja őket, s alattuk a pokol. Nem említettük még, hogy Krisztus mellett jobbra és balra Szűz Mária és Keresztelő Szent János állanak mint közbenjárók; továbbá, hogy az üdvözültek és el-kárhozottak csoportja közt egy angyal – szent Mihály – mérleggel méri le az érdemeket és bűnöket, miközben ördögök próbálják a bűn serpenyőjét lebillenteni, s végül a második képszalagnak középső részét. Itt egy trónszéken a kereszt van felállítva, körülölvőva töviskoronával, mellette a szenvedés egyéb eszközei: a lándzsa, s egy pózna a spongyával. A keresztet szeráfok lebegik körül s cherubok állanak mellette őrséget. Előtte, mint a megváltás szimboluma előtt Ádám és Éva ad halál a kárhozatból való szabadulásért. Akinél azonban kárbaveszett Krisztus szenvedése, az örök büntetést érdemel, ezért a trónuson az irgalom keresztye mellett ott van az igazságos ítélet könyve is. Az evangélium szerint: „akkor majd feltűnik az Emberfiának jele az égen,” a IX. zsoltárban pedig ezt olvassuk: az Úr „királyi székét elkészítette ítéltre és ő ítéli meg a földkerekséget igazán, meghűli a népeket igazsággal.” (8–9. vers.) A két szentírási hely összeegyeztetéséből született meg a kereszt trónjának szimboluma, amit itt az ugyan-csak trónoló Krisztus lábai alatt látunk. A Bíró tehát készter, valóságban és jelképesen látható a képen. A művészt azonban ez nem zavarja, aminthogy avval sem törődik, hogy az alvilágból előjövő halottak alá kerülnek az üdvözültek s legalább a mennyország. Neki az a fontos, hogy a képen minden rajta legyen, amit a hívőnek az Utolsó Ítéletről tudnia kell és tudnia üdvös.



AZ UTOLSÓ ÍTELET
Pisa, Campanario, Foto Altari

Giotto freskója a páduai Arena-kápolnában mintha csak egyenesen a torcellói dóm mozaikjának hatása alatt készült volna. Hogy annak leszármazottja, az bizonyos. De a feltűnő hasonlóság mellett mekkora a különbség a kettő között! Giotto az Utolsó ítéletet már mint eseményt ábrázolja s nemcsak illusztrálni akarja a rávonatkozott tant. Elhagyja az Apokalipszisen alapuló részleteket. Mindössze a tízes tí marad meg, mely a Krisztust körülvevő ovális dicsfény alól kiadva, az elkárhozottak seregét fogja körül. A kereszt trónusa is elmarad, helyette maga a hatalmas kereszt, az Emberfiának jele emelkedik fel magasan a középben, jobb és baloldalla osztva a kép alsó felét az üdvözültek és kárhozottak számára. A halottak feltámadása, hogy a cselekmény monumentális egységét ne zavarja, éppen hogy csak jelezve van lent az üdvözültek oldalán.

A pisai Campo Santo mestere még tovább ment a cselekmény leegyszerűsítésében és a drámaiság fokozásában. Megmarad a szerkezet horizontális elrendezése és szimmetriája, de a szimbólika a minimálisra csökken. A freskó tengelyében fenn egy mandorlában trónol Krisztus, jobbán ugyancsak mandorlában Szűz Mária. Tőlük jobbra és balra a tízenkét apostol ül a széken. Közülük és alattuk pedig egy angyal mindkét kezében irattercsere tartva, mintegy elválasztja a jókat és a gonoszokat. Körülötte három harsonás angyal. Lent a földön a középben egy temető megnyíló sírjaiból életre kelnek a holtak, akiket lovagruhás angyalok utasítanak az őket megillető oldalra a középben álló Szent Mihály parancsnoksága alatt. Jobb- és baloldalt az üdvözültek és kárhozottak seregei. Krisztust abban a pillanatban ábrázolja a művész, amint a kárhozottakat elűzi: baljával megszakítja ruháját és feltárja oldalsebét, jelezve ezzel, hogy szenvedése a gonoszoknál kárba vesztet, ezért jobbát sújtásra emeli ellenük. A kárhoztató ítélet indokolását részletezik a szenvedés eszközei: a kereszt, a lándzsa, a szegék síb. De míg a torcellói művész egyszerűen csak jelképezi velük a gondolatot, itt bele vannak illesztve a drámai cselekménybe: mindegyiket egy-egy angyal tartja lebegve az apostolok felett, s mutatja az ítéletre sereglett emberiségnek.

A quattrocento művészete nem mutat nagyobb érdeklődést a téma iránt, tehát nem várhatunk tőle valami új megoldást. Fra Angelico így tárgyú képi leegyszerűsítve adják a pisai kompozíciót. Krisztus az apostolokkal fent, lent középben egy hosszú temető nyitott sírokkal, a jók és gonoszok szétválasztása megtörtént, mindössze néhány alakot utasítanak az angyalok a kárhozatra, vagy mentenek meg az ördögök karmai közül. Jobb és balfelől a mennyország örömei és a pokol kínjai. Az üdvözültek a háladási imáját rebegik, vagy örülnek a boldog viszontlátásnak, sőt az angyalokkal valami elbűvölő szépségű táncot lejárnak. A pokolban a hét főbűn veszi el sajátos büntetését.

Mondhatni, teljesen szakít a hagyományokkal Signorelli, Orvieto-beli freskói. Az utolsó dolgokat, az Antikrisztus tettet, a világ végét, a halottak feltámadását, a kárhozottak büntetését és az igazak boldogságát ábrázolja külön-külön. A tanító célt teljesen hiányzik ezekből a hatalmas alkotásokból, annál megkapóbb bennük a drámai mozgalmasság, a cselekmény. A remek akit, az emberi test mozgásának szűfélé változata izgatta a művész képzeletét, aki több különálló falsíkra utalva, minden tradíció nélkül egészen újat és oly nagyszerűt alkotott s a ruhátlan emberi test ábrázolásában úgy remekelt, hogy Michelangelo versenyre hívta ki.

A nagy mester ismételtén láthatta az orvieto freskókat és ha Vasari nem mondaná, művelből is tudnánk, hogy Signorelli alkotásait megcsodálta, s azok nagy hatással voltak rá. Utolsó ítélete előtt állva, az első pillanatban mégis úgy érezzük, mintha ennek a grandiózus alkotásnak a multhoz semmi köze nem volna, úgyhogy Jessen, aki pedig az Utolsó ítélet ábrázolásának történetét egész Michelangelóig átkutatta, kételkedik, vajjon a Sixtina freskója egyáltalában a keresztény művészet körébe utalható-e. Ám ez csak látszat. Alaposabb vizsgálat meggyőz bennünket arról, hogy Michelangelo forradalmi újításai mellett is beolvastotta művébe a hagyományból mindazt, amit csak belőle felhasználhatott. Ami újat találunk a freskó gondolati felépítésében, az is mind a keresztény eszmekörből van merítve és részben a Szent-

írásán, részben Dante Divina Commediáján alapszik, akinek „csodálatos elméjétől — mint Condivi írja — a mester el volt ragadtatva, úgyhogy egész művét majdnem kényv nélkül tudta”. Hasonlóképpen nagy buzgalommal olvasta a Szentírást, úgy az Ó-, mint az Újszövetséget és Savonarola írásait, akinek prédikációi egész életre kiható mély benyomást tettek reá.

Így könnyen megérthetjük, hogy inspirálhatta Ezechiél próféta látomása a mestert a feltámadás megfestésében: „Lón énrajtam az Úr keze és kivezete engem az Úr lelke és letőn engem egy mező közepén, mely rakva vala csontokkal... és mondá nekem: Jövendőlj e csontokról és mondd nekik: Száraz csontok! halljátok az Úr igéjét. Ezeket mondja az Úr Isten e csontoknak: Íme én lelket adok belétek és élni fogtok. És inakat adok rátok és lelket adok nektek és élni fogtok és megtudjátok, hogy én vagyok az Úr. És jövendőljék mint parancsolta vala nekem, és zörgés lón, midőn jövendőltem, és íme mozdulás, és csont csonthoz járula, mindenik az ő foglalásához. És látám és íme azokon inak és hús növekedének és bőr borítá be felül azokat. És mondá nekem: Ember fia! ezek a csontok mind Izrael háza; ők azt mondták: Csontaik elszáradtak és elenyészett reménységünk és kivágtunk”. (Ezech. 37. 1–11.) A vízió, mint látjuk, nem a halottak feltámadására vonatkozik, hanem a feltámadás képébe öltöztetett vigasztalás a reménye vesztett Izrael számára, azért a művész nem is ragaszkodik hozzá szolgai módon, elhagyja a csonttal borított mezőt, de megtartja, ami őt érdekli, a feltámadás folyamatának leírását.

Van azonkívül Szent Pálnak a tesszaloniakhoz írt első levelében egy részlet, amelynek valószínűleg szintén szerepe volt a freskó koncepciójának kialakításában. Szól pedig ez a hely a következőképpen: „Az Úr parancsszóval, az arkangyal hangja és az Isten harsonájának szava mellett alá száll az égből, és először a Krisztusban megholtak támadnak fel. Azután mi, az élők és meghagyottak, velük együtt elragadtatunk felhőkön Krisztus elé a levegőégbe s ekképpen mindenkorra az Úrral leszünk”. (I. Tessz. 4, 15–16.) Ismét nem ragaszkodott a művész az írás betűjéhez, de kivette

belőle a festői gondolatot: a felszállást. Hogy azután ebből a felszállásból mi lett Michelangelo ecsetje alatt, mint feltűdött dantei és teológiai gondolatokkal, arról még szólni fogunk.

Charon és Minos mitológiai alakjainak szerepeltetése — szintén Dante hatása alatt — első pillanatra mintha nehezen volna összeegyeztethető azzal az állításunkkal, hogy a freskó eszmei elgondolása mélyen keresztény. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy Minos alakja a közönség előtt ismerős volt a misztériumjátékokból, Charon szerepeltetése pedig egyrészt művészi szempontból, hogy úgy mondjam, kapóra jött Michelangelónak, másrészt akármennyire különösnek hangzik — ezt a jelenetet is mély teológiai gondolat kedvéért festette meg, amit ugyancsak Dantenél talált. A továbbiakban részletes kifejtését adjuk majd a dolognak. Most még csak Condivi leírását idézzük a freskóról, amely kezdetlegessége mellett is elégséges annak igazolására, hogy a koriársak mennyire meglátták azokat a középkori képelemeket, amelyek, ha másformában is, de tovább élnek és lényeges szerepet játszanak Michelangelo elgondolásában.

Íme a festmény leírása Condivi szerint: „Az egész fel van osztva jobb és bal, felső és alsó, valamint középső részre; a levegő középső részén, a földhöz közel van a hét angyal, kit Szent János írt le az Apokalipszisben, midőn trombitába fújva föléltre hívják a megholtakat a föld négy tájáról; ezek közti még két más angyal van nyitott könyvvel a kezében, melyben mindenki olvashatja és felismerheti elmúlt életét és így mintha saját maga ítélkezne multja felett. A trombita szavára látni, hogy a földön megnyílnak a sírok és azokból kijönnek az emberi nem mindenféle különböző és csodálatos alakjai; míg sokan Ezechiél jövendölése szerint, csupán csontvázukat szedték össze, addig némelyek az izomzattal félig felruházva, mások egész testükkel támadnak fel. Ki mezítelen, ki ruhákba öltözve, ki a lepedőbe burkolva, amelyben sírba volt téve, és ebből kibontakozni próbálkozik. Ezek között van egynéhány, ki mintha még nem ébredt volna fel teljesen és az eget nézi, mint aki nem tudja, hogy az isteni igazságszolgáltatás hova hívja őt. Itt élvezet látni,



FRA BEATO ANGELICO: AZ UTOLSÓ ÍTÉLET
Foto Alinari

amint némelyek fáradtsággal igyekeznek a földből kiemelkedni, mások ég felé kitért karokkal repülni készülnék, mások, akik már repülnek, a levegőbe emelkedve ki magasabban, ki alacsonyabban, különféle mozdulattal. A trombitáló angyalok fölött van az Isten Fia a dicsőségben, karját és hatalmas jobbát fölemelve, mint aki haraggal kárhoztatja a gonoszokat és elkergeti színe elől az örök tűzbe, balkezét pedig jobbra nyújtva szeretettel hívja magához a jókat. Ennek ítéletét ég és föld közt lesik az angyalok és mint annak végrehajtól jobbról a jóknak sietnek segítségére, kiket a gonosz szellemek megakadályoznak a repülésben, balról pedig visszataszítják a gonoszokat, kiket merészségük már fölemelt a levegőbe; ezen kárhozottakat a rossz szellemek ismét lehúzzák a mélységbe, a gögösöket hajuknál, a bujákat szemérmes testüknél fogva és így tovább minden vétkeztől annál a testrésznél fogva, amellyel vétkezett. Ezek között látható Charon csónakjában, úgy amint Dante leírja az Inferno-ban, az Acheron mocsárjában, amint fölemeli evezőjét és azzal megveri azokat a szellemeket, kik késnek a felszállással, és midőn a bárka parthoz ér látni, amint mindezek a szellemek kifelé tolakodnak az isteni igazság által kergetve; úgy hogy a félelem kívánsággá változik, amint a költő mondja. És midőn Minos kimondja fölöttük ítéletét, a gonosz szellemek elvonszolják őket a pokol fenekére, ahol a kétségbeesés és komoly fájdalom csodálatos cselekedetekben látható, ahogy az a helyhez illik. Az Isten Fia körül a felhők közt, a középső részben körben állnak és koszorút alkotnak a feltámadt boldogok; de ezektől külön áll flához közel az Ő Édesanyja felénk ábrázattal, mintha nem bízna és tartana az Isten rejtett haragjától, amiért mindjobban Fia mögé rejtőzik. Utána következik Keresztelő Szent János, a tizenkét apostol és az Isten minden szentjei, mindegyik azt mutatva a félelmetes Bírónak, ami halálát okozta, míg az Ő nevéi vallotta. Szent András a keresztet, Szent Bertalan a bőrt, Szent Lőrinc a rostélyt, Szent Sebestyén az ostort (?), Szent Balázs a vasesűket, Szent Katalin a kereket és mások egyéb dolgokat, melyek által felismerhetjük őket. Ezek fölött a jobb- és baloldalon, a homlokfal felső részén

angyalkák láthatók különféle kedves és ritka mozdulatukkal, amint az égben tartják Isten Fiának keresztjét, a szivacsot, a töviskoszorút, a szegeket és az oszlopot, amelyhez kötötték, mikor ostromozták, hogy szemléltessék a gonoszokkal az Isten ajándékait, melyekért haláltalanok voltak és nem ismerték el, és hogy bátorítsák a jókat. Számtalan részlet van még, melyet elhallgatok. Elég az hozzá, hogy a történet isteni kompozícióin kívül minden látható rajta, amit az emberi testből a természet képes csinálni.* (Gróf Zichy Rafaelné fordítása.)

A dogma

Az a rövidre szabott összefoglalás, amit az Utolsó Ítélet ábrázolásának történetéről az előző fejezetben adtunk, ha nem is kiemelítő, arra talán mégis elegendő, hogy megláttassa velünk, mily messze nyúlik vissza gyökereivel a michelangelói művészet a középkor eszmévilágába. Azok a teológiai gondolatfűzések, amelyeknek még Giottonál is oly nagy szerep jut, egyre halványodnak, a téma leegyszerűsödik, hogy útjába ne álljon a cselekmény egységének, míg végre Signorellinél a drámai cselekmény hevében szinte eltűnik a gondolati váz, a tan, s a bibliai jóvendülés nem mint tanulságos, a hit igazságait illusztráló kép, hanem mint érdekfeszítő drámai jelenet táru a szemlélő elé. És akkor jön a magános, a legegénylőbb utakon járó óriás, aki hallatlan erejével új távlatokat nyit a művészetnek, és ez a nagy újító fölveszi megégysszer — utóljára — a félreletett középkori gondolatokat és megszólatja őket a maga új nyelvén. És ezek a gondolatok, az ő hatalmas szellemének titáni erejét magukba szíva, azóta ott viharzanak a Sixtina oltárfalán. Eddig mintha csak szunyadiak volna, mintha az egész középkoron át várták volna a nagy varázslót, hogy az fölébressze őket, s kirobantassák kozmikus erejüket.

A modern világ a középkort meglehetősen egyoldalúan látja, különösen a középkor vallásos életét. Az igézően bájos legendákon túl nem tekint s nem veszi észre a szellem óriási erőfeszítéseit, melyekkel ez a csodálatos kor a hit misztériumaiba mindig mélyebbre hatolni törekedett. Tanulságos esete ennek a modern értékelésnek az a



LUCA SIGNORELLI: AZ UTOLSÓ ÍTÉLET. Részlet
Orvieto, Dómszékesegyház

bedillás, amelyben a mai ember Assisi nagy szentjét látja. Ahogy Istennek ez a daloslelkű trubadurja nagy szeretetében összeölel Istent, embert, és természetet, az a modern ember számára virágos legenda és bájos idill. Azt már nem veszi észre, hogy ennek a csodálatos életnek virágai a kereszt tövéből sarjadtak, s hogy ez a nagy lélek az üdvözlő szenvedés mély misztériumát élte át és úgy tudta csak énekelni a szeretet himnuszait. Hasonlóképpen még mindig nem eléggé tudott dolog, hogy Dante világának metafizikai mélységeiben teológiai gondolatok érvénylenek. Michelangelo rejtélyes nagy alkotásának titka is csak az előtt tárul fel, aki a katolikus dogmatika ismeretével közelít hozzá. Azokat a mély hitigazságokat, amelyeket Dante kora teológiai tudományából merített, viszontlátjuk a freskón, mint a hatalmas cselekmény mozgató erőit. De nemcsak a nyilvánvalóan Dantétól kölcsönzött részletek, hanem a festmény egész koncepciója mélyen teológikus elgondolás. Két szellemóriás találkozott ezen a halhatatlan falon: a festő versenyzik a költővel és az ecset művészetével szólaltatja meg azokat a nagy gondolatokat, amelyeknek tengerzúgása a költő terzináiból kihangzik. Michelangelo, akinek művészi becsvégya nem ismert határt, zsenije nehézséget, a Sixtina nagy falán a Divina Commedia grandiózus párját akarta adni a világnak. Ez az értelme Dante szerepeltetésének a freskón. A mester oda-festette őt a kép balsarkába, amint éppen a halál álmából ébred s szemét felnyitni készül. Jobbját fejére téve, föléje hajol a világi vándorlásainak társa és kalauza. Vergilius, és felemelt baljával arra a csodálatos látványra mutat, amely méltán foglalhatja helyét a Divina Commedia hatalmas víziói között. Venusi jól megértette Michelangelo szándékát, s azért kópiáján a mestert oda-festette harmadiknak Vergilius és Dante társaságába, a költőfejedelmek mellé a festők fejedelmét.

A keresztény tan mélységei avatják testvérekké a középkori költeményt és az új kor legnagyobb festői remekét. A középkor hívó lelkéből született mindegyik. Az óriási méretű freskón viszontlátjuk azokat a motívumokat, melyek az előző korok művészi és irodalmi hagyományaiban kialakultak,

de mégsem ezek a külsőségek adják meg a kapcsolatot a középkorral, hanem sokkal inkább a témának az a mélyen teológikus felfogása, amely hiányzik a középkor művészetéből, de megvolt a hittudományban. Michelangelo tehát újító volt, de újításában teljesen a vallási tradíció szelleme vezette. Mikor az Utolsó Ítélet megfestésére a megbízást megkapta, úgy is mint érző ember, úgy is mint alkotó művész a középkor talaján állott. Minden megnyilatkozásából, melyet levelei és költeményei tartalmaznak, mély hit beszél, amely távol állott minden humanizmustól.¹

Lássuk ezek után, mi a katolikus tanítás az Utolsó Ítéletről. Az egyháznak megalkuvást nem ismerő konzervatívizmusa a hittanításban közismert tény, valamint közismert tény az is, hogy a katolikus dogmatika a hittételek magyarázatában ma is teljesen Aquinói Szent Tamás nyomdokain halad, azért egész nyugodtan, az anachronizmus minden veszedelme nélkül adhatjuk vissza ezt a tanítást egy mai élő dogmatikus szavaival.

E szerint „az ítélet helyéről, idejéről és természeti keretéről a kinyilatkoztatás nem nyújt elég fogódzópontot, a végállapot kategóriáiról nincs szemléleti fogalmunk, sőt elegendő sejiésünk sem. Csak egy bizonyos: minden ami belül volt, kifelé fordul, és az örök isteni mindentudás és igazság kénytelenesen rávilágításban megmutatja az egész világ színe előtt a belső értékét és örök sorsát. Ezzel szédítő arányok és távlatok nyílnak térben és időben egyaránt; biztos, hogy Isten e páratlan drámához megfelelő külső keretekről is fog gondoskodni. S mert az időben lepergő életnek ez az utolsó jele, minden sorsnak végső megpecsételése lesz, félelmetes is lesz minden egyes teremtménynek; vigasztalásuk és megnyugvásuk csakis azoknak lesz, akik Jézus Krisztusban, a Bíróban felismerik földi életüknek hódolattal követett egyedüli vezérét.”²

Az Utolsó Ítélet tehát lényegesen különbözik az emberi törvényszék eljárásától, amely bizonyított után mondja ki a vádlott sorsát eldöntő ítéletét, bár Krisztus jelenléte az emberi bírósághoz képebe öltözteti azt. Az Utolsó Ítélet csak kinyilvánítása

¹ B. Haendcke, *Bemerkungen zu Michelangelos Jüngstem Gericht*, Künstdruck, 1962—3 S. 56.

² Schlitz Antal: *Dogmatika. A Katolikus Hitigazságok Rendszere*, Bpest 1933. 516. 11. lap.

lesz annak a belső állapotnak, annak a sorsnak, amely az embernek Istennel való létkapcsolatában már adva van. Kiténik ez magának Krisztusnak szavaiából: „Ügy szeretle Isten a világot, hogy az ő egyszülött Fiát adta, hogy mindaz, ki őbenne hisz el ne vesszen, hanem örök élete legyen. Mert nem azért küldötte Isten az ő Fiát a világra, hogy ítélje a világot, hanem hogy üdvözüljön a világ ő általa. Aki Ő benne hiszen meg nem ítélteik, *aki pedig nem hiszen, már megítéltetett, mert nem hit az Isten egyszülött Fia nevében. Az pedig az ítélet, hogy a világosság a világba jött, de az emberek jobban szerették a sötétséget, mint a világosságot, mivel cselekedeteik gonoszak valának.*” (Ján. 3, 16 – 19.) Ez az evangéliumi tanítás magában foglalja egyúttal azt az alapvető keresztény dogmát is, mely szerint az ember élete a közvetítő Krisztus személyén keresztül kapcsolódik Istenbe. Az ember Krisztus által üdvözül, nélküle megítéltetik, sőt „megítéltetett.” Szent Pálnál is többször találkozunk ezzel a gondolattal, mint pl. a korinthusiakhoz írt első levelében, ahol ezt mondja: „Más alapot senki sem vehet azokivül, mely vetettett, mely Krisztus Jézus. Ha pedig valaki erre az alapra aranyat, drágakövet, fát, szénát, szalmát épít, kinek-kinek munkája nyilvánvaló lesz.” (5, 11–13.) Ez az ítélet lesz nyilvánvalóvá az utolsó napon, mégpedig nem bírósági bizonyítás útján, hanem a belsőnek kifelé fordulásában, úgyhogy az emberen örök sorsának képe jelenik meg.

Természetesen nem szabad gondolnunk, hogy a freskón viszont fogjuk látni ezeknek az elvont teológiai gondolatoknak theoretizáló jelképes ábrázolását, de tény az, hogy a nagy mester lelkét ezek a mélyes hit-igazságok ihlették, mikor kezébe vette az ecsetet, hogy a világ gyönyörtől megmámorosodott kortársainak lelkét felrázza az Ujlsó ítélet képével. Nehéz elképzelni megrendítőbb ábrázolását ennek az ítéletnek annál, mint ahogy ő alakjain „a belsőt kifelé fordítja” s az öröklétet jelentő ítélet kirajzolódását érzékelteti.

Még világosabb, szinte kézzelfoghatóan nyilvánvaló a teológiai eszmék hatása a freskó azon részeiben, amelyeknek megfestésében Dante inspirálta a mestert. Már

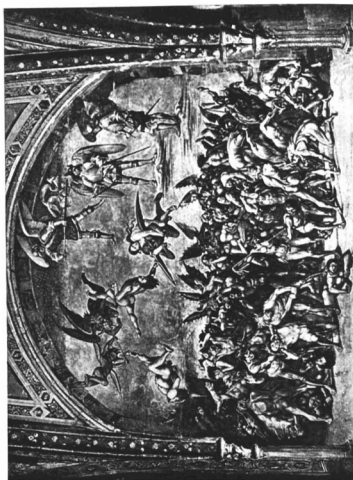
Condivi leírásában olvassuk, hogy „midőn a bárka parthoz ér, látni, amint a szellemek kifelé tolakodnak az isteni igazság által kergetve, úgyhogy a *félelem kívánsággá változik, amint a költő mondja*”. Értelmitlen volna, hogyan kerülhette el a Michelangelo-kutatók figyelmét ez a hely, ha a költő tömör kifejezése mögött nem rejtőzött egy egész teológiai probléma. Nem csoda, hogy kellő teológiai ismeretek híján a Dante-magyarázók sem tudják, hogy mit kezdjenek ezzel a nehezen érthető sorral. Egyszerre könnyen érthető lesz azonban, ha járatosak vagyunk abban az eszmekörben, amely a dantei költemények fundamentumát adja. A nagy eposz abban a mélyes igazságban csendül ki, hogy a szeretet mozgatta „a napot és a többi csillagot”, azaz élte a világmindenséget. A Paradicsom kezdő sorai szerint ennek a mindent mozgató életű Istennek dicsőségét hirdeti az egész teremtet világ:

A Mindent Mozdítónak glóriája
a Mindenségben áthat és világol,
itt több, ott halkabb lényt hínván a tájra.
Par. I, 1–3. Babits ford.

Nincs kivétel ez alól a létörvény alól. A szeretet világot betöltő himnuszának első akkordja kihallatszik már a pokol kapujának zordon felírásából is:

Nagy Alkotóm vezette az igazság.
Isten Hatalma emelt égi kénnyel,
az ő Szeretet és a fő Okosság.
Pokol 3, 4–6. Babits ford.

A költői sorok mélyén a legnehezebb teológiai kérdések egyike rejlik: miként lehetséges, hogy Isten, a tiszta jóság, az örök szeretet, örök kárhozattal sújtsa a bűnöst? A kérdés megoldása a dogmatika szerint a következő: a világ Isten kiáradó jóságának köszöni létét, a Teremtő a maga jóságát közli a teremtményekkel, így lesznek azok az Isten dicsőségének hirdetői. A szellemi lényeknek, tehát a szellemi léttel felruházott embernek kiváltsága, hogy az isteni jóságtól megállapított világrendbe szabadon illeszkedjék bele, hogy hódolattal igent mondjon Isten terveire, hogy akarja a jót szabad akarattal, és így léte és az isteni lét között meglegyen az a harmónia, amelyben tisztán érvényesül Isten dicsősége, és az Istennel való legbensőbb közösségben boldogsággá teljesedik a teremtet emberi



LUCIA SIGNORELLI: AZ UTOLSÓ ÍTÉLET. Részlet
Orvieto, Dóms

lét. Ha az ember szabad akaratával visszaélve, nem Istenben keresi a jót, hanem Tőle függetlenül akarja magát, s a teremtményekkel akarja betölteni annak a léleknek vágyait, amely úgy van alkotva, hogy csak a végtelen Isten legyen neki elég, akkor egyrészt fellázad alkotója ellen, mert hisz megtagadja a Neki kijáró hódolatot, másrészt elhábzza életét, hiányozni fog neki az egyedül boldogító Istenközösség, élete kárba vész, elkárhozik. Ez a bűn lényege és útja. A bűnös tehát maga szerzi magának a kárhozatot, maga szakítja el magát Istentől s dönti így életét boldogtalanságba. Meri a kárhozat nem egyéb, mint az Istentől való teljes elfordulásnak, az életforrástól elforduló halális bűnnek megpecsételése az örökös isten-távolságban. Isten dicsőségét úgy szolgálja ez a pokol, hogy örök bizonyosága annak az igazságnak, hogy Istenen kívül nincs boldogsága a teremtetni lénynek. Ezenkívül még egy isteni gondolat valósul meg a bűn büntetésében: az igazságosság. Hogy a bűnért büntetés jár, oly lényegesen hozzátartozik az erkölcsi világrendhez, hogy a nélkül el sem képzelhető. Az erkölcsi világrendet alkotó Isten a bűnös büntetésével nem akar mást, mint ennek az igazságnak az érvényesülését. Az örök kín a bűnből, tehát az ember akaratából születik. Most már megérkeztünk ahhoz a ponthoz, ahol a dantei sor érthetővé válik. Az ember úgy van megteremtve, hogy a jót akarnia, utána vágyódnia kell. Még mikor bünt követ el, akkor is valamiképpen a jót akarja, de nem az igazi jót, hanem az igazi jót célzó isteni akaratnak ellenszegülve valami képzelt jót, amit az igazindul többre becsül, azért lesz cselekedete rossz. Mivel pedig az ember teremtetni lény, azaz léte gyökerében Istentől függ, ezért az Isten ellen való lázadás nem tarthat örökké, a végállapotban a bűnösnek is bele kell illeszkednie az Istentől megállapított világrendbe, abból ki nem törhet, akarnia kell Isten akaratát, a jót, ha az most már nem is boldogíthatja.

Íme a Charon-jelenet magyarázata Dantiénál:

Fiam — szólt nyájas mesterem e közben —
 Kik nem békültek Istennek haláláig,
 minden országból Isten jönnek össze
 s mindannyi készen átkelésre vár itt,
 mert az Igazság sarkantyújára bálcsen
 hogy minden rettegésük vágyra válék.
 Pokol III. 121 — 126. Babits ford.

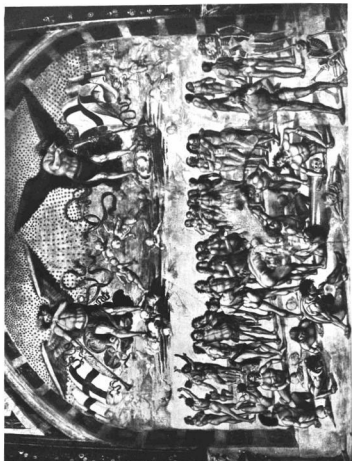
Nem más ez a két utolsó sor, mint tömör képbefoglalása annak a teológiai gondolatnak, amelyet fentebb fejtegettünk, s mely szerint a kárhozottak, mikor már leteli a megtérés ideje, s ők megmaradtak Istentől elfordult állapotukban — „nem békültek Istennel haláláig” — most már csak azt a jót tehetik, aminek lehetősége számukra még megmaradt a világrendben: eleget tesznek az igazságnak s mennek a kínokra, miket maguk szereztek maguknak bűneikkel. Vágyuk nem a kínoknak, hanem ennek az igazságnak szól. Boldogtalan az a vágy, mert számukra az igazság kínokkal van összekötve.

Nézzük meg csak jól a freskón a Charon csónakjából kibúduló alakokat, s minden további magyarázat nélkül is világos lesz előttünk, hogy a költő néhány szóval kifejezett teológiai gondolata öltött rajta testet.

Michelangelo lélekábrázoló zsenije a pár szóból oly képet alkotott, mely szuggesztív erővel revelálja azt a döbbenetes pillanatot, mikor a kárhozott lélekben „minden rettegés vágyra válék”. Riegl, — aki Michelangelo alakjaira tipikusan jellemzőnek tartja az érzés eluralkodását az akarat fölött, — a maga felfogásának igazolását látja az elkárhozottaknak ebben a csoportjában. „Hogy az érzés úrrá lesz az akarat fölött — írja — mutatják az elkárhozottak: akarat nélkül vannak, nem ellenkeznek az ördögökkel, mintegy megbénulva az érzéstől”.¹ A megfigyelés helyes, de a művész, mint láttuk, sokkal többet akart adni és adott is, mint lelki jelenségek pusztá képet. Nem közönséges, bár mély érzés, hanem az örök sors és az ítélet örvénylő árja hömpölyög át a lelkeken s ragadja őket ellenállhatatlan erővel végzetük felé.

A kárhozottak kínokba zuhanásának pendantja Krisztus jobbán az üdvözültek égbeszállása. A figyelmes szemlélőnek feltűnik, hogy a földről fölemelkedő alakokat valami belső érzés vonzza fölfelé. Egyes alakok egész tisztán érzékeltetik ezt a gondolatot, de még azokban is láthatjuk ennek a felfelé vonzó erőnek hatását, akiket mások segítenek, s ami még fontosabb, az egész csoport összehyomása is ezt a hatást teszi

¹ A. Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. 2. Aufl. Wien, 1925. S. 89.



LUCA SIGNORELLI: AZ UTOLSÓ ÍTÉLET
Cervetto, Dóm

teljessé. Kallab szép tanulmányban igyekezett kimutatni, hogy itt mennyire Dante inspirálta a mestert. Egyes állításait lehetne ugyan vitatni, de általánosságban teljesen igazat kell neki adnunk, mikor azt mondja: „Mint azok (i. e. Dante Purgatóriumának alakjai) szikláról sziklára hágva, meredek ösvényeken, szédülő szakadékok szélén kapaszkodnak fölfelé, úgy szállnak itt is a lelkek felhőről felhőre emelkedve ég felé. Saját erejük nem volna képes őket a magasban megtartani; erős vágy viszi őket fölfelé, valami idegen leheller hatja át őket, ez tartja őket fenn a mélység fölött, védi meg a bukástól s emeli őket fáradtságos kapaszkodásból kiindulva könnyed szállással a magasabb régiókba”.¹

Az elkárhozottak csoportjának mélyen teológikus elgondolása a priori valószínűvé teszi, hogy a freskó ezen részének értelme is mélyen keresztény tanításban gyökerezik, aminek Dante a nyelv, Michelangelo — Dante hatásától döntően befolyásolva — az ecset művészetével adott kifejezést. Tényleg van a Purgatorio XXI. énekének egy részlete, amely eddig elkerülte azoknak a kutatóknak figyelmét, akik az Utolsó Ítéleten Dante hatásának kimutatásán fáradoztak s amelyből nemrégiben az egész Purgatorio alap gondolatát magyarázta Marloa d'Amelio, a kiváló Dante-ismerő. A költő fonséges képbe sűrítve fejezi ki a lélek szabadulását a büntetéstől s a lelki tisztaságnak égbeszálló erejét:

Reng a hegy néha . . .

. . . ha a kötelekből

lélek oldódik; érz. tiszta, kész és
amaz ujjongó zaj között lebeg föl.

A tisztaság próbája csak az érzés,
mely szabadon már klastromot cserélni,
meglepi vágygal — s engedi a Végzés.

Előbb is vágyánk: ámdé szenvedélyt
el nem bocsátják: minthogy vágya ellen
bűnét az Isten kínjává cseréli.

Nekem ötszáz évig kellett bevernem
e gyászban és csak most érzem szabadnak
vágyamat, hogy jobb külsőig emeljen.

Ezért a rengés s a kegyes csapatnak
szent ujjongása amaz Úr nevéhez,
ki által ők is fölfelé haladnak.”

Purg. XXI. 55—72. Babits ford.

Tehát megremeg a purgatorium e tája, reng a hegy belé, ha a lélekről hull a billincs, s szárnyra kel a vágy, mely Istenhez repíti. A lelki tisztaság kozmikus erejét érezzük a képben. Mily mélyen tekintett a költő a hit tanításába, hogy a tisztítóhely lelkelnek vágyát így át tudja érezni! Mert a tisztuló lélek pszichológiája az a hatalmas, erős vágy az Isten után. Béklyója a szenvedés, amellyel az igazságnak eleget tesz és gyógyul a bűn sebéből, megtisztul minden salaktól. Mert Istentől tart távol a legkisebb bűn is, s csak a makulátlan tisztaság jelenhet meg az Ő színe előtt, tükröztetheti tisztán az isteni léte. Mikor végre már semmi sem állja útját, a kegyelem kifejté csodálatos erejét s vonja, emeli, lendíti a lelket, a lét forrásához, az Isteni étellel eltelt teremtményt az erős Istenhez. Ez az a bizonyos „idegen leheller”, ami Michelangelo égbeszálló alakjait áthatja.

Az öreg mester irgalomért s üdvösségért epedő lelkébe látunk, ha a csoportot nézzük. Mint enyhülhettek küzdő lelkének kínjai, mint csitulhattak el viharzó lelkének hullámai, mikor a nagy költő csodálatos terzínait olvasta a bűntől tisztult lélek égbeszállásáról, mint éledt reményre nagy kínoktól győzött élete! S ugyan ki érezhette volna át úgy, mint ő, a költő énekét, azt az óriási erőt, amely az Isten után epedő vágyban feszül? S a művész kezdte látni, amit a hívő keresztény érzett. És nagy lelke szállt remek testű óriásokban, küzdve, erőt feszítve, majd könnyedén lebegve Isten felé. Így képzelhetjük az Utolsó Ítélet ezen részének megszülését. Így lett az üdvösségre szóló ítélet képéből az üdvösség útjának képe.

A felső régiókban, Krisztus körül a szenteket helyezte el a művész, kiknek élete már itt a földön teljes égi harmóniába tisztult s kiknek földi életét a halál mennyi boldogságra cserélte. Vannak viszont olyanok, kiknek életét még gyarlóságuk terhe tartja távol az égtől, kik többé-kevésbé nehezen bontakoznak ki a bűn lenyűgöző erejéből. Némelyek éppen hogy csak megmenekülnek a kárhozat torkából, ahová a gonoszság hatalma, a bűn — kigyó-pányvával akarja őket rántani. Angyalok segítségével ragadja ki őket a veszedelemből. Másokat a szentek közbenjárása segít a magasba. A közbenjáró imádság üdvös-

¹ Kallab: Die Deutung von Michelangelos jüngstem Gericht. Beiträge zur Kunstgeschichte, Fr. Wickehoff gewidmet, Wien, 1903. S. 146.

séges erejét az olvasóval felhúzott csoporttal fejezi ki a művész. Amint lájuk, a freskó e részletének bonyolult értelme egyszerre világossá válik, ha a katolikus tanítás ismeretével nézzük. Keppler kifogásolja, hogy Michelangelo az Utolsó Ítélet ábrázolásába belevitte a szentek közbenjárásának képeit, holott tudvalevő, hogy az Utolsó Ítélettel lejár a mennyország elnyerésének, tehát úgy az érdemszerzésnek, mint a közbenjárásnak ideje igazat kellene neki adnunk, ha a festő az ecsettel nem képet, hanem teológiai értekezést írna. Valamiképpen meg kellett indokolnia az Utolsó Ítéletet, ha abban az emberiség üdvözülésének és kárhoztatának sorsképét akarta adni. Ha tehát a másik oldalon a kárhozat okának, a hét főbűnnek ábrázolását nem vesszük zokon tőle, természetesnek kell találnunk azt is ha itt viszont mélyértelmű szimbólumait alkotta meg annak az útnak, melyen az ember szabadul a bűntől és Isten kegyelmének erejével az üdvösség boldogító ítéletére emelkedik.

Dantén keresztül íme ily döntő szerep jut a teológiának a freskó eszmélő fölépítésében. Michelangelo azonban maga is egész lélekkel benne élt a vallásos reformmozgalmakban, a vallási problémák, a hit igazságai nemcsak elméletileg érdekelték, hanem életfeladatot jelentettek számára, azért csak természetes, ha festményén lépten-nyomon találkozunk a vallásos elmélyedés nyomaival, amelyek azt mutatják, hogy a mester nemcsak formai szempontból fogta meg feladatát, hanem sokat elmélkedett a téma vallásos tartalmán is. Innen magyarázható, hogy a freskó nagyon sok részlete hétpécshesztől a kutatás előtt, mert nem lehet sem az irodalmi, sem a művészeti hagyományban forrásukra bükanni: Michelangelo hívó lelkének egyéni látomásaira. És mindig művészi látomásai, csodálatos benső találkozásai a vallásos és művészi élménynek.

Montégut a freskó mélyen vallásos jellegének megnyilatkozásait látja abban, hogy alakjai „nem zürzavaros tömeg képében jelennek meg a szemlélő előtt, hanem mint azt a keresztény tan kívánja, jól megkülönböztetett egyéni mivoltukban, egyik a másiktól elkülönítve, sajátos fizionómiájukkal annyira, hogy szinte nevükön le-

hetne őket szólítani, szenvedélyeik sajátos bélyegével, mely miatt mindegyikük külön életben részesül.”¹ Ez az alapjában helyes irányú megfigyelés kiegészítésre és részben helyesbítésre szorul. Tény, hogy az egész alakotömeget, amely itt az egész emberiség benyomását kelti, valami felsőbb erő fogja össze és mozgatja, még pedig a lét metafizikai mélységeiben, — ennek az eleven egységű emberiségnek mozgó életközpontja Krisztus, — de ez a mélyes léteösszefüggés teljes érintetlenségben hagyja meg az egyes alakok egyéni különvalóságát. Michelangelo azonban ilymódon nemcsak azt a keresztény tanítást juttatta kifejezésre, mely szerint, hogy úgy mondjuk, mindenki a maga számlájára követ el jót, rosszat, hanem az ő művészképzeletét különösen az a kérdés izgatta, mint lesz nyilvánvaló az ítélet, amely az egyes emberi életben kiérett, s művészetének szuggesztív erejű hatalmával úgy alkotta meg alakjait, hogy azokról nemcsak eszünkbe jusson, hanem bennük meglássuk a kegyelemnek és a belőle élő jónak az emberi lélet örökekre formáló erejét és szépségét éppúgy mint a lélekpusztító, élettorzító bűnnek rettenetes misztériumát.

Igazi michelangeloi feladat! Nem ismer a világ még egy művészt, aki oly szenvedéllyel vetette volna magát arra a nagy titokra, amit úgy hívnak, hogy ember. Vajjon mit érezhetett ez a szellemóriás, aki halálra fáradt a holtak boncolásában, csak hogy megismerhesse a test csodálatos gépezetének minden titkát, aki egy hosszú életen át feszülten figyelte a lélek örvénylő mélységeit, akiben mint százados tölg koronájában zúgtak a szenvedély viharai, aki ismerte a szépség rajongását s a lelkiismeret metsző kínjait, járt a vallásos fölemelkedés magaslatain s alázattal tudott esdekelni a kereszt tövében irgalomért; ki tudna képet alkotni magának az alkotásnak arról a lázáról, amely elfogta ezt a pártatlan zsenit, mikor arra készült, hogy megfesti az emberiséget, az embert, a bűnöst és a szentet, abban a pillanatban, mikor a lélekbe harsan az ítélet harsonája, s ebben az ítéletben másíthatatlan örök sorsára ébred test és lélek? Michelangelo

¹ Émile Montégut: Poètes et artistes de l'Italie. Philosophie de la chapelle Sixtine, Paris 1881.



MICHELANGELO BUONAROTTI: AZ UTOLSÓ ÍTÉLET
A Vatikán Sixtus-kápolnájában

döbbenetes erejű emberábrázoló művészete itt emelkedik oly szédítő magaslatra, ahova a legmesteribb leírás sem tudja követni. Köteteket lehetne megtölteni a csodálatosnál csodálatosabb alakok jellemének és kifejezésének elemzésével.

Ha a felülmadók csoportját nézzük, szinte megdöbbenünk attól a mágiikus erőtől, amellyel a művész az élet legmélyebb titkait feltárja. Mintha csak maga az Alkotó mutatta volna meg neki az élet és halál titkait, mintha csak tudná, hogy lesz a Teremtő lehelletől, az isteni energiával telített lélek erejétől, a földből ember. Neki az ember ébredése a halál álmából nem nehezebb titok, mint a kertésznek a fák rügyezése a tél álma után. S ezeknek az alig felébredt alakoknak kifejezésében a tudat ébredésével együtt ott él már a „nagy nap” révülete!

És hol van a költő, a szónak az a mestere, ki oly himnuszi tudna énekelni az égbeszálló erős vágyról, mint amilyen a freskón az emelkedők csoportjából, nemcsak az arcokból, de magából a mozgásból kicsendül? Az üdvözültek és szentek beláthatatlan seregének jellem- és kifejezésbeli gazdagsága már szinte emberfölötti s csak azért áttekinthető, mert feltűnően kiütközik rajta az a döbbenet, amely mint ezer hullámrá szakadozott visszhang adja vissza és fokozza fel a Bíró kárhoztató ítéletének hatását. A kárhozottak zuhanásában ismét a végső elesettség vígasztalansága jut kifejezésre hallatlan erővel. És ahogyan ez a rengeteg sokféleség egy-egybe hangolódik s egy mindenséget be-
töltő akkordban egyesül!

Mégis, hogy konkrét példákban mutassuk meg a nagy mester lélekábrázoló művészetét, s ennek bámulatos átláthatóságát, csak két alakra kívánjuk a figyelmet irányítani. Az egyik az égbeszálló csoportjában van. Összehúzódnak, imádságosan felfelé tartott kezekkel és égfelé fordult arccal, kimondhatatlanul nyugodt és szelíd emelkedéssel száll felfelé. Még lezárva a szeme, még nem merült fel teljesen a síri álomból, de az égbevonzó isteni kegyelem behatásától már dereng benne az örök élet boldogsága. A lélek még úgy van e gyönyörű testben, mint a felpattanásra kész bimbóban a szűzi virág; még félig álom csak benne az a szép-

ség és boldogság, melynek csodavalóságára hamarosan ébredni fog. Egy óriás gyengédsége öltött testet ez alakban!

A másik az elkárhozottak oldalán az a bukott titán, kinek alakjában a teljes reménytelenségnek, a vérfagyasztó sötét kétségbeesésnek beszédes szimbólumát remekeltette meg a mester. Hátról valami undok szörnyeteg fogja át és harap előrecsavarodva balcombjába; megrendítő képe a bűnnek, melynek rútsága lélekbe és húsba harapó kínra változott. Lábalnál fogva, — mint eleven nehéz bilincsek — két ördög ragadta meg és vonzolja lefelé. Mintha csak a kárhoztat súlya öltött volna bennük testet s tenné a kárhozott sorsát reménytelen, néma zuhanássá. Sorsa fölött ülve, bal-karjára támaszkodik s kezével elfödi bal arcát: ő már meglátta örök, változhatatlan végzetét, s ettől a látomástól halálra vált benne a lélek és ezután már a halál lesz élete. Eltakarná mindkét szemét, hogy ne lásson, de legalább az egyikkel néznie kell, s amit lát, azon sírnia nem lehet, mert a rémület klapasztotta a könny forrásait; alka sírásra torzúl, de a megbénult lélekből nem tud feltörni a kínt-könnyítő zokogás. Íme a végső kétségbeesésnek, az örök sötétségbe néző reménytelenségnek, az Istenlét bűnével és annak kínjával magára hagyott teremtménynek, a mindent vesztett nagyraihívott életnek, a könnytelen és hangtalan örök sírásnak, egy-
szóval a kárhoztatnak minden pokoltűznél megrendítőbb ábrázolása.

Ami a mester ebben a főalakban össze-sűrített, azt a kétségbeesett lázadástól kezdve a rettegető félelemig részleteire bontva ábrázolta az elkárhozottak seregén, míg az ördögök fantasztikus alakjaiban a bűn aljas-ságának döbbenetes szimbólumait alkotta meg. A középkori festők ördögfigurái ma már derült mosolyt keltenek, de az a torz-ság, ahogyan Michelangelo ábrázolta ördögét, oly szervesen nő ki ezekből az ördögemberi testekből, hogy azok ma is meggyőző erővel hatnak a szemlélőre.

Ha valaki egyszer igazán beletekintett a Michelangelói lélekábrázolásnak szédítő mélységeibe, amire néhány példával csak utalni akartunk, valóban megáll az esze arra a felületességre gondolva, hogy voltak, akik nem láttak az Utolsó Ítéletben mást,

mint Michelangelo aktfestő művészszenvedélyének tobzódását. El lehet mondani, hogy Michelangelo nem a testet vertközteti le, hanem a lelket, s az angyalok harsonaszava szinte elvész abban a mindenséget betöltő rapszódában, melyet az emberi lények millióinak beláthatatlan lélekskáláján az Utolsó Ítélet kivált. Ez a skála az üdvösségre szálló vágy diadalmas himnuszától a kárhozat tompa dobpergéséig, a boldogság dalától a vad viharzásig minden hangárnyalatot egyesít magában. És jól lehet a kárhozottak ítéletének kihirdetése reszket át rajta, nem lehet elfogultság nélkül állítani, hogy csak a harag és bosszú, rémület és rettegés hangjait lehet belőle kihallani. A vértanuknak azt a bosszúszomját és gyűlöletét pedig, amelyről némely művészeti írók stílus-remeklései szólnak, a legnagyobb jóakarattal sem tudtam felfedezni a freskón.

Igaz, hogy az üdvözültek mennyei boldogságának ábrázolása, ami oly elbájoló Fra

Angelico képein, hiányzik Michelangelónál, de ez csak természetes. Amint Leonardo da Vinci Utolsó Vacsorájában egyetlen drámai mozzanatba sűríti az esemény ábrázolását, ugyanígy akarta ő is egységes cselekménybe olvasztani a gazdag témát: feltámadást, ítéletet, üdvözülést, kárhozatot. Az ő zsenijének sikerült megoldani a lehetetlennek látszó feladatot, de csak úgy, hogy a kárhozottak elítélését tette meg vezérmotívummá. Ez az ítélet cikázik át az egész képen és foglalja annak hatását grandiózus egységbe. De nem egyedüli és kizárólagos tartalma annak, mint a begyökeresedett közmeggyőződés vallja. Michelangelo a büntető ítélet mozzanatát a bűn és büntetés, a bűnbánat és kegyelmi kiválasztás átfogó képévé szélesíté ki, vagy még szabatosabban: az Utolsó Ítéletet ábrázolja egész terjedelmében, feltárja az üdvözülés és kárhozat mélységeit, de mindezt a kárhozottak elítélésének pillanatában sűrítve állítja ámuló szemünk elé.

DR. SOMOGYI ANTAL



KAUFMANN OSZKÁR: A BERLINI „VOLKSBUHNE”. Épült 1915–1914-ben

KAUFMANN OSZKÁR

Németországban és különösen Berlinben napról-napra jobban hódít tért az új építészet. Ennek képviselői közt méltán tart igényt érdeklődésre a magyar származású Kaufmann Oszkár, ki tehetségével és eredeti egyéniségével repraesentans helyet vívott ki magának.

Művészeti szerepe horderejének és súlyának megvilágítására vessünk pillantást az új német építészet általános helyzetére. Forrongó és kereséssel teli idöket élünk, az építészet képviseli a legsürgösebben való megoldásra váró művészeti problémát (még a többi művészeti ágak rovására is), jogosultságát általánosan elismerik, — de azért még mindeddig nem mutat fel egyöntetű jellegzetes formanyilvánulást. Az érdeklődés középpontjába elsősorban a háború után való viszonyok helyezték, — a fokozott városi fejlődés, mely égető lakáshiánnyal jár karöltve, valamint a modern higiénia követelményei és a napról-napra rohamosan szaporodó, szédületes

mervü technikai vívmányok. De történelmi perspektívából tekintve, a mult század építészetének sivár, terméketlen színezete is kétségtelenül hozzájárult a hirtelen keletkezett újjó lendülethez. Hiszen mi sem természetesebb, mint hogy indolens, úgy az esztetikai, mint a szociális követelményekkel merőben ellentétben álló produkcióra erőteljes ellenhatásnak kell bekövetkeznie. Az építészet valósággal mostoha-gyermek szerepét töltötte be a közelmultban, egy hazug romantikus irány volt túlsúlyban, mely megelégedvén a történelmi stílusok belső megértés és intuición nélkül való másolásával, csak külsőlegesen vette át a régi formákat anélkül, hogy a jelennek a multtól merőben elütő és megváltozott szelleméhez és életfeltételéhez alkalmazta volna. A szecessziós irány torzszülöttjeinek rövid intermezzóját a háborús évek stagnációja váltotta fel, amelyből felocsudva mindnagyobb tért követeltek a tétlenségre kárhoztatott, elfojtott mozgató és fejlesztő

erők. Hallatlan vehemenciával tört ki az *újszerű alkotás* után való vágy. Mintha hirtelen kellene utánaapótolni minden mulasztást, olyan erővel törtek utat maguknak az új erőtelles és életrevaló törekvések. E szociális és pszichikai alakulási folyamatok szabják meg az uralkodó hangulatot mai napig is. Minden ösztöne és komoly művészi küzdelem mellett is nagyon természetes, hogy mint minden újbán, úgy itt is igen sok a kísérletezés és tapogatózás. Az új építészeti főproblémái a szociális élet és a konstrukció kérdései, valamint az esztetikai tényezők körül mozognak. Komoly művészeti fejlődéshez, *stílus-alakuláshoz*, valóban szükség is van e sokféle bonyolult szellemi és célszerűségi tényezők együttműködésére. Csakhogy ennek valóságos *együttműködésnek* kell lenni és egyáltalán sem szabad a másik rovására a vezetést magához ragadnia. E kérdésben hiányzik leginkább a harmónia, itt nyilvánul a legtöbb zavaró és gátló ellentét is. Kínővések és ferde, túlzott alkotások napirenden vannak, az *elméletek* gombamódra dúsan burjánznak és még sok-sok simításra, higgadt, józan megfontolásra van szükség, amíg végleges formanyilvánulásnak kristályosodik ki az *új építészeti stílus*. Jelszók veszélye kísért... A visszahatás erejénél fogva, elvakítva a par-tout újszerűség kétélű, család ábrándjától radikális újtók legszívesebben tüzzel-vassal pusztítanak ki a tradíció minden emlékeit is. A „Sachlichkeit“, a tárgylátosság és a konstruktivitás Németországban különösen elhatárolódott jelszavai hadat üzennek minden nyilvánulásnak, mely a rideg célszerűség merev kereteiből csak kimozdulni is merészkedik. Csak *nagyon kevesen* vannak, akik megtalálják a kivetítő utat és egyensúlyt tartanak a jelszók szabta merev határok, a gyakorlati szükségyszerűség által diktált formák sivár materializmusa és a saját művészi fantáziájuk alkotó lehetőségei közti. Az új formák és anyagok lényegében rejlő szépségeket fölismerni kikerülnek a sablón és szematizmus veszélyei és az új feladatok és lehetőségek keretén belül a művészi alkotás számára is szabad mozgási teret követelnek. Nem rab-szolgamódrá szegődnek az új jelszavak szolgálatába, hanem művészi mozgékony-

sággal és alkotó és termelő erővel lépnek az új feladatok elébe. Bátor és merész hitvallás ez a művészet valódi lényege mellett, olyan időben, amikor a „Zweckbau“ rideg célszerűségi formáit majdnem egy egész generáció legszívesebben alkalmazná minden más építési feladat terén is. E kevesek érdeme, hogy az új építészeti esztetikai követelményét az egyszerűség hangsúlyozásából és tiszteteléséből eredő lehetőségek mellett a mindenkor változó, minden új feladat lényegében rejlő egyéni és hozzáértő megoldásban látják.

E kevesek csoportjába tartozik Kaufmann Oszkár, — de csak nagyjából, az általános helyzettel viszonylatban, az egy-egy jelszóhoz, elméleti fogalomhoz kapcsolt tömegjelenségekkel szemben, — mert önálló a maga kis csoportjában is, az egyéniség és egyszerűség erejénél fogva, amellyel minden markáns művészi egyéniség egyúttal önmaga is irányt képvisel.

Berlinben él már több mint 20 év óta és mindjárt első föllépésével oly mértékben vonta magára szaktársai és a nagyközönség figyelmét, hogy alkotásai mind a mai napig az egyre fokozódó művészi sikerek sorozatát jelentik számára. A modern német építészeti kifejlődésében elejétől fogva résztvevő és a legnagyobb hatást fejtette ki rá. Erős egyénisége félrelesmerhetetlenül nyomja rá bélyegét alkotásaira. A jelszavak, a teóriák és mennydörgő hangú programok hidegen hagyják és alkotásai mégis elevenen bizonyítják, hogy a modernség túlzása nélkül is lehetővé válik az új építészeti kényes problémáinak a megoldása. Megőrizte a maga egyéni akarássának és ízlésének erősségét, hű maradt önmagához, bár józan kiegyensúlyozottsággal gyökereszik a modern életben, melynek lehetőségeit éppúgy értékeli, amint felismeri a határait is. Minden újszerűsége mellett, a „moderneke“ fenhéjű, kegyeletértő módorának követése nélkül, még a tradíciót sem veti meg, nem fordul el fölényes megvetéssel a múlt örökbecsű, alapvető eredményeitől sem, hanem csak átforgatja, a maga egyéni felfogása szerint új szellemmel tölti meg és ahol helyénvalónak látja, alkalmazza a modern élet feltételeihez mérten. Így nyilvánul alkotásaiban az igazi művész mindenkori tisztelete a múlttal szemben, va-

lamint szuverén hatalma annak saját szükségleteihez és korához való reformálásában is. Izléses ornamentikában, a nagyvilági ember eleganciája vonzóerejének kellő felismerésében enged szabad teret a művészi fantázia játéknak is, miáltal alkotásai legfőbb karakterisztikumává az izlésséget és legmagasabb esztetikai kultúrát emelte. Így adja tanubizonyoságát annak, hogy a „szépség” művészeti posztulátuma a modern építészetben sem veszhet el egészen.

Hírnevét elsősorban színházépítészével vetette meg, mellyel e téren Németország legelső, mérvadó építészévé küzdötte fel magát. Neve a színházépítész reformálásával ma már elválaszthatatlanul egybeforrt. Nem kevesebb mint hat színházat épített magában Berlinben és még számos színházat, valamint mozgóképszínházakat Németország egyéb városaiban és Bécsben is. Már a művészeti megbízatások nagy száma is igazolja a nagy visszhangot és elismerést, melyet a különböző feladatok kitűnő megoldásával minden egyes esetben aratott.

Mindjárt legelső nagyobb vállalkozása, az 1907-ben épült Hebbel-színház (mai neve Theater in der Königgrätzer Strasse) egy csapásra megvetette a fiatal magyar építész hírnevét. Ez pedig akkor nagy szó volt az idegenek elismerésében oly kritikus és tartózkodó Németországban. A „Művész” már annak idején méltatta ezt az alkotást és Bíró Lajos cikkének befejező sorairól ma kétséget kizáróan állíthatjuk, hogy szó szerint beigazolódtak. Egy 20 éves működés áttekintésének perspektívájából látjuk, hogy valóra vált e jövőbe látó mondása: „A komoly szép ház a Königgrätzer Strasseban nyilván egy művészi karrier első, jelentős stációját”

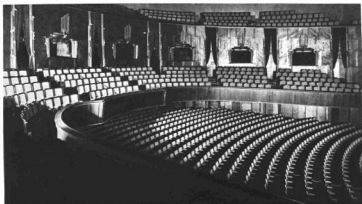
A háború előtt való alkotások sorában a legkimagaslóbb helyet foglalja el a berlini „Volksbühne” monumentális épülete. Itt a népszínház, tehát egy nagy befogadóképességű és a legszélesebb társadalmi rétegek befogadására szánt színház, feladatának és követelményeinek legszigorúbb szem előtt való tartásával oldotta meg feladatát a művész. Legjellegzetesebb itt is, mint a Hebbel-színház koncepciójában, a komoly nemességgel és egyszerűség erejével ható formák monumentális kiképzése. Mellőzve az addig megszokott barokkos vagy klasszici-

záló színházépítészeti tradíciót, síma, a konstrukciót enyhén hangsúlyozó, modern építészeti elemekből bontakozik ki az épület összessége. Ünnepeles és fölemelő benyomása pillanatig sem hagy kétséget a hely rendeltetése iránt. Ugyanaz a meglepetés, mely a Hebbel-színházzal érte a közönséget, még fokozottabb mértékben nyilvánult meg a Volksbühne esetében. Egyszeriben beigazolódtott, hogy a konvencionálístól eltérő új formák is alkalmasak, ha igaz művész keze alá kerülnek, a legkülönbözőbb építészeti feladatok megoldására. A hatalmas épület nagy téren foglal helyet és nemes frontja igénytelen szépségben hirdeti a népszínház fontos kulturális feladatát. A front ritmikus felületében 6 féloszlop tagolja a középrészt, melyek az ajtó- és ablaknyílások karcsú tagoltságával váltakoznak. A tetőzet felépítése tartózkodva, minden erőszakoltság nélkül utal a belső konstrukcióra is. Ami a külső formákra jellemző, a belső térkiképzésben is érvényesült. A konvencionális vörös-fehér-arany színházi dekoráció, a stukkatura, szobrok és drapériák mellőzésével a Hebbel-színházban először diadalra vitt faburkolathoz folyamodott. A már méreteinél fogva rendkívüli nagyságú nézőteret faburkolattal vonta be, miáltal elejét vette minden aprólékos széjjelesésnek, disszonanciának és harmonikus egyiséget teremtett a belső térben. Síma, nagyvonalú felületek uralkodnak mindenütt, a színpad egyszerű, négyzetes ráma, melyet melodikus íveléssel fognak körül a félkörben futó emeletek sorai. A nemes fa meleg színézete, miközben tökéletes vizuális esztetikai hatást hoz létre, egyúttal kellemes, barátságos hangulattal is varázsol a miliőbe.

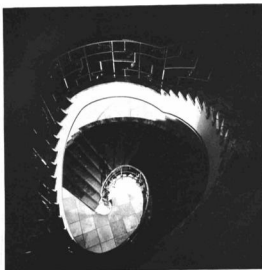
A „Staatsoper am Platz der Republik” vagy röviden csak „Kroll-Oper”, Berlin második állami operaháza, egy nagyszabású átépítési feladat sikerült megoldását képviseli. C. F. Schinkel, a nagy építész, egykori mondása szerint, az építész tehetségének legigazibb próbáját az átépítésben adja. Kaufmann e téren is mindig fényesen állja meg a helyét. Pedig ez esetben igazán nehéz feladat volt, amennyiben egy régi színházi épületet kellett úgy külső, mint belső formáiban a modern színházi igények számára használhatóvá tenni, új köntösben új konstruktív lehetőségeket teremteni. Mivel



KAUFMANN OSZKÁR: A BERLINI „VOLKSBUHNE” NÉZŐTERE



KAUFMANN OSZKÁR: A BERLINI „STAATSOOPER AM PLATZ DER REPUBLIK” NÉZŐTERE



KAUFMANN OSZKÁR: A BERLINI „STAATSOPER AM PLATZ
DER REPUBLIK” LÉPCSŐHÁZA

az építkezés az infláció idejébe esett, a rendelkezésre álló nagyon mérsékelt anyagi eszközök folytán keze erősen kötve is volt, de még így is a legjobb megoldást mutat-hatja fel. A belső tér faburkolata, esztétikai kválitási mellett, az operaháznál oly fontos akusztikai kérdés megoldását is szolgálja és a térelosztás és a színhatások alapos mérlegelésével egységes, grandiózus tér-szuggesztiót teremtett. Hatásos félszesség nyilvánul az e célra alkalmazott fenyőfa tónusában, melyhez kiegészítésképpen járul a fehér bádogból készült díszítő ornamen-tika és a mindvégig fentartott pasztell-színek.

Három kisméretű színházban, az intím ka-maraszínház karakterénél fogva, Kaufmann szabad teret engedhetett gazdag, dekoratív fantáziájának is, melyet addig monumen-tálisabb feladatai természetéhez mérten mér-sékelni volt kénytelen. E kis színházak csodálatos szépségükkel és raffinált félsz-hatásukkal legföljebb csak az intím barokk udvari színházakban lelik párjukat, anélkül

azonban, hogy akár csak a legkisebb mér-tékben is másolást vagy a régi formanyelv átvételét jelentenék. Legmélyebb és leg-intenzívebb megértéssel tudatosíthatja itt a művész a színház valódi, legtitkosabb és mindenkori lényegét, mely a *játékot*, az életszépségének és legfőbb örömének meg-érzéklését célozza és amelynek szolgálá-tában az építészet nem csupán *kerete* a színpadi játéknak, hanem már egyúttal ma-gában a *színtere* is.

Az első, a „Theater am Kurfürstendamm”, Berlin nyugati negyedének legelegánsabb utcájában, luxuslakások, fényes üzletek és mulatóhelyek tözsomszédságában, már el-helyezésénél fogva is predesztinálva volt gazdag, dekoratív és pompázatos megol-dásra. Játsszi ornamensek fogják körül a színpad keretét, a nézőteret és a foyer-t, vegetabilis könnyedséggel kúsznak a de-koratív formák — dús művészi fantázia pajzán, nekirugaszkodott játéka —, anélkül hogy csak valaha is nehézkessé válná-nak vagy fölkeltenék a túltömöttség és



KALUFMANN OSZKÁR: A BERLINI „STAATSOOPER AM PLATZ DER REPUBLIK“:
FALKIRÉPZÉS RÉSZLETE

feleslegesség érzetét. A bízarr vegetabilis formák figurális megoldásokkal váltakoznak és ragyogó, de sohasem erőszakos színekben tartva hallatlanul izléses, díszes és megkapó hangulatot teremtenek. Egy távoli, halk remniszcencia a rokokó játsszi, könnyed formákra érvényesülhetett itt, a barokk minden nehéz pompája és szigorú ünnepélyessége nélkül, egészen modern megoldásban, legfőljebb a vitalitás rokonszerű inspirációjával. E formaakadás legtalálók szerencsés megjelölése kétség-telenül csak az „expresszionisztikus rokokó” lehet, melyet az itt először nyilvánult stílusra találóan alkalmaztak is.

A „Komödie”-ben, a Reinhardt számára készült második kamaraszínházban, ismét az intím udvari páholyszínház princípiuma

talált megvalósulásra. Nehéz átépítési feladatot jelentett, földszintes irodahelyiségek ügyes, számító átalakítása adja az alapját. Könnyed és intím jellegben izléses tagolt-ság fogja körül az apró páholysok négy-zetes keretét és üde színezésű, kevés vo-nalú, improvizáltan ható freskók hang-súlyozzák a színház, a komédiaajátsszás vonzó, megkapó feladatát. Ha fel is merülhet a barokk udvari színház hasonlata, a meg-valósítás itt egészen elütő, kizáróan modern eszközökkel történt. Nincs benne semmi konvencionális forma, semmi ünnepélyes súlyos pompa, csak a modern ember szépet kereső, precíz, elegancia után való vá-gyakozása közvetíti a rokonságot. Míg egy igazán tiszta barokk stílusú színházban min-dig hiányzó kellék marad a régi pompás



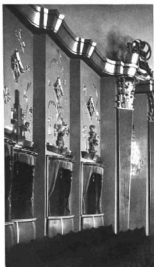
KAUFMANN OSZKÁR: A BERLINI „KOMÖDIE” KAMARASZÍNHÁZ BELSEJE. 1923



KAUFMANN OSZKÁR: RÉSZLET A BERLINI „KOMÖDIE” NÉZŐTERÉBŐL:
A PÁHOLYOK



KALFMANN OSZKÁR: A BERLINI „RENAISSANCE” SZÍNHÁZ BELSEJE



KALFMANN OSZKÁR: RÉSZLET
A „THEATER AM KLUGE-PLATZ”
NÉZŐTERÉBŐL: A PÁHOLYOK KIKÉPZÉSE



KAUFMANN OSZKÁR: A BÉRLINI „RENAISSANCE”
SZÍNHÁZ ESTI VILÁGÍTÁSBAN

kosztüm, a brokát, frakk és a krinolin, — addig itt a mai elegancia mérsékelt eszközei, a női divat és a fekete frakk vagy szmoking leiompított színhátasai jelentenek disszonanciát a kerettel. Az összesség játékos, könnyed atmoszférája pedig ismét intuícióval megoldott színtere a színpadi „komédiának”.

A „Renaissance-Theater” szintén régi, hiányokkal teli architektúra átalakításából létesült. Kaufmann-nak itt a régi színházalban kipróbált faburkolata vált a bájos, intim hangulat közvetítőjévé. A nemes, meleg-barnaszínű fát impresszionisztikus modorban tartott intarziák díszítik, különös precíóz jellegét kölcsönözve az összehatásnak. Az emelet átfutó, síma hulláma nem szeli ketté, hanem összekapcsolja, egységesíti a teret. Nemes egyszerűségű, elragadó kamarszínház megoldását képviseli. A bejárat külső architektúrája a hatalmas, karcsú ablaknyílásokkal, aláfestő kék világítási eszközökkel szerencsésen egészíti ki, mintegy előkészíti a színház magának való, külön illuzionisztikus világát.

Kaufmann valamennyi épületénél külön figyelmet érdemel erősen kifejtett iparművészeti érzékének a megnyilvánulása is. Mert ez a kiváló tehetségű építész nemcsak a monumentális térképzés mestere, hanem az igazi művész teljes, mindenre kiható szeretetével reányomja kitűnő ízlésének bélyegét még a leglényegtelenebbnek látszó aprólékosságokra is. Figyelme kiterjed az összehatás ezer aprólékos komponensére, minden még oly alárendeltnek tetsző részlet kiképzésére is a legnagyobb gondot fordítja és semmi sem lehet oly lényegtelen, hogy ne vonná bele az egészhez való viszonyába. Az interieur minden kellékének, akár csillár, rácszat vagy lépcsőházi díszítés is legyen az, megadja az összességgel egybeható formáját. Az összességből kieső, a benyomást zavaró vagy felesleges és mellőzött részteket nem találunk sehol sem.

A „Café Schottenhamml” a Tiergarten-negyedben, másfajta építészeti feladat sikeres megoldásáról tesz tanubizonyságot. Elegáns kávéház, melyben otthonos jelleggel és a nagyvilági elegancia minden

raffinériájával egy kényes ízlésű társadalmi réteg délutáni és esti összejövetelei számára talált megfelelő otthont. Az egyik terme, az ú. n. porcellán-kabinett, remek kis ékszerdoboz hasonlatosságát juttatja eszünkbe. Az egész helyiség kellemesen élül a hasonló célt szolgáló helyiségek túltömött vagy hideg eleganciájú stílusától.

Kaufmann sokoldalú munkásságában a színházak mellett még jelentős helyet foglal el a házepítészet is. Számtalan elegáns Grunewald-i és Wannsee-i villát épített, ahol bár mindig alkalmazkodnia kell az egyes megbízók különleges igényeihez, mégis félreismerhetetlenül nyomja rá sajátos formanyelvének kifejezését is. Talán itt is felfigyelhet néha a XVIII. század elegáns, ízléses megoldásainak hasonlata, — de ismét csak modern érzésbe átitelve, praktikus belső elosztások és a díszítés modern fel-fogású, organikus alkalmazásában.

Itt is, valamint a színházi belső terek ritmikus, tökéletes dekorációjában, egy nagyon muzikális érzékű művész kecses, letompított akkordjai hangzanak fel. „Az architektúra megfagyott zene” definíció Kaufmann építészetiében eleven példára talált. Mozartí, kikristályosodott harmoniák öltének architektonikus formákat.

Kaufmann Oszkárban egy modern építész gazdag munkásságával ismerkedünk meg, aki a modern építészet keretén belül egyéniségének erős, pregnáns színezeténél fogva semmilyen iskolába sem tartozik, hanem az alkotó megtántoríthatatlan biztosságával halad a maga útján, melynek kettős eredője, gyökeke van: egyrészt az iskolák és jel-szavak szuverén kikerülése, másrészt a jelen követelményeinek felismerése. Ezeknek a saját ízlésében, életerejében, egyéni gazdag képzetében való lecsapódása nyilvánul meg alkotásaiban.

DR. HAJÓS ERZSÉBET
(Berlin)



FÖLDES LENKE MŰVE

Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum tulajdona



FÖLDES LENKE MŰVEI

PÖRGE GERGELY. Április 23-án 72 éves korában Újpesten meghalt Pörge Gergely festőművész. A Hortobágy, a Balaton, Várpalota, Mezőtúr, legfőképpen pedig Rákospalota környékén nyelődött el a magyar táj, a magyar élet szemléletébe. Kicsinymeretű képekben adta aztán benyomásait s e kis képek szinte sohasem hiányoztak kiállításainkról. Messziről meg lehetett ismerni őket: Pörge Gergely tudott magának kifejező eszközöket teremteni, amelyek úgy a saját, líraiságra hangolt lelkületének, mint az oly bön szeretett alföldi világnak megfeleltek. A kicsinyben kereste és találta a festőit. Egy pár cigányputri, néhány hálóventilátor halászszerber a víz mellett, egy major kősa csirkéivel, tollászodó kacskáival, szénával, szalmával vesződő emberfiák, főképp pedig a vásár volt az, amit szemügyre vett. A poros vásártér, rendetlen szekereivel, rögzített ponyváival, széjelészort szalmájával, mellette a parasztfazekas zöld ibriket, a csirkés kofák sárga fejekdőlője: ezt a piciny, de tősgyökeres magyar világot, festői szerelmének tárgyát, fíradhatatlanul és dédelgető gondnal festette. Néha egy-két magános vagy csoportba állott bodorkoronás nyárfá, néha egy kis berek, amely a fűzek ezüstbőldjét mutatja a napfényben vagy egy alkonyat a megyeri buckák avagy a Balaton felett váltak e kis festmények motívumaivá. Temérdek ceruzavázlatot is készített róluk: szép grafikai lapokat egy egészen neki sajátos technikával. Ezek aztán átvándoroltak képeslapok hasábjaira is, mint ahogy elég gyakran foglalkozott illusztrációk rajzolásával is. A szeretet, amelyet erre az ő bájos külön-világára pazarolt, nem vesztett hosszú életén át melege-

ből, bár ez az élet válogatott sorcsapások egymásutánjából állott, amelyekből más talán világgyűlölő pesszimistává lett volna. A rákosi buckák közt sétálva és festgetve azonban elfelejtett minden szenvedést és keserűséget. Így festett át egy hosszú emberéletet s még a Mácsarnok ezévi tavaszi kiállításán is résztvevő kedvelt motívumaival.

Pörge Gergely Budapestén született 1858 május 19-én, kereskedő-családból. Már tizenhat éves korában beiratkozott az akkori Mintarajziskolába, amelyet 1874–77-ig látogatott (ennek növendéke volt később felesége, Kiss Jolán is). Azonban többre vágyott, mint amit ez az intézet akkori állapotában adhatott s azért 1877 őszén a müncheni akadémiába iratkozott be, ahol előbb az ú. n. antik-osztálynak, majd később Wagner Sándornak volt tanítványa. Haladása elismeréséül a magyar kormány 1879-ben és 1881-ben némi ösztöndíjat is jutott neki. 1883–88-ig Benczúr Gyula mesteriskolájában dolgozott. Egyben kiállította első képét a Mácsarnokban, a „Patak mellett” címűt. S azontúl szorgalmas kiállítónk volt. Egy-egy gyűjteményes kiállítást 1903-ban s a következő évben rendezett műveiből a Nemzeti Szalon. A háború után a Mácsarnok neki jutatta a Tolnai-díjat (1921). Műveinek száma szinte áttekinthetetlen s az egész ország gyűjteményeiben vannak szétszórva.

Ez év tavaszán egy villamoskocsin ért haleset súlyos sérüléseket ejtett rajta. Azután tüdőgyulladást kapott, amit egy orvác súlyosbított. Halála nagy részvétet keltett. Telivér művészember szállt vele sírba, aki egész tehetségét és szorgalmát az Alföld magyar életének szentelte.

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

A „KÖNYV- ÉS REKLÁMMŰVÉSZET” BEMUTAKOZÁSA. Csinos, egyszerű, tisztá, finom katalógus. Nagyon jóízűtől meghívó. Az Iparművészeti Múzeum üvegezett udvarán tektonikus, nyugodt felosztása a kiállításnak. Mindenegyütt új, szokatlan fogadtatás a modern könyv- és reklámgrafikai kiállítás nézőjének. Nem csoda, ha a kritika föllekesedett. Nem csoda, ha a közönség élvezett és csodálkozott. S végül nem csoda, ha a reklám megbízást adó kereskedők jórésze értetlenül állt ennyi új, érdekes, grafikai jelenséggel szemben. Mert kicsoda borzasztó, szinte csillagászati távolság választja még el az utcai járókelőt a geometriai absztrakciókkal dolgozó formavilágtól! Vagy a tömegképes könyvek fogyasztóit az archaikus finomságokkal átitott illusztrált könyvtől!

Mintegy félszáz ismert művész, és talán ugyanannyi fiatal, elszánt tanítvány. Végig színesen tagolt, ritmikusan hangolt falsíkok, — rajtok új, újabb és legújabb plakátöbrevés. (Üveg-tárlókban és üvegpillérekben pedig rajzok, könyvek, címlapok, csomagolások, ezernyi reklámaprósa és a finom csokoládédoboztól a preselt börtörca-naptárig).

Ha nem is fárasztó, mégis szinte túlsok. Igaz, síkdíszítő művészet valamennyi, szép is, jó is talányomórészt. De a felkesedés, a ház, a grafikai megszólalás öröme, mely itt minden kiállításon érezhető volt, valami ökonómiai igénytel, akár csak az énekesek hangja: takarékoskodjunk vele! Milyen szerencse, hogy annyi jó grafikusunk van, aki ép oly ügyes a plakát, mint a könyvek lapján, ép oly ötletes a fotomontázs felépítésében, mint

egy kirakat hangszerezésében! De éppen mert annyian vannak, mutassuk be őket szériákban. És éppen mert olyan gazdag a leleményséjük, selejtezzük ki régi papírospróbálkozásait!

A könyv- és reklámművészet e kiállításnak a tükrében megmutatja, hogy a mi művészi alkotókészségünk nemcsak a grand arban fejezi ki a magyar intellektus nagy hódító erejét, de ha kell: az alkalmazott művészetben is. Iparművészetünknek talán ez az egy ága nem szűkült össze a mai gazdasági élet nagy összezsugorodásában. Festő, grafikus, építész, fototechnikus, — mind a kommersziális szellem ez áradatába veti magát. A papíros, a szerény anyag, az álmok termőföldje és a korlátlan lehetőségek utolsó megmaradt országa.

Természetes, hogy akik ezen a szuverén kis földarabon még jókedvű munkára egyesültek, más-más szépségideológiának hódolnak. Nincsenek itt mind, akiknek itt lenne a helyük. Ám ez a kis világ így is érdekes volt. Nyüzsgésében is volt valami meghatóan érdekes.

Vannak hangos fórumra született kikiáltók. *Berény* és *Bortnyik* egy fejjel kimagaslanak közülük. Az előbbinél nagyobb a formaépítő erő, az öröm, mely gyermeki élményekkel párosul. Utóbbi virtuóznaik kiválóbb. Kész, csaknem tökéletes modorával ragadja el a nézőt. Mindakettő biztosan uralkodik a mai ember és az új utcakép hangulatán. Játékokat dobálnak, papírlabdát röptének, gamin-ületekkel hajigálnak. Clown-muzsikát csinálnak. De néha megrendül bennük egy mélyebb emberi húr is. Homunkulus jelentkezik, a csillagokhoz mászó, árnyékok felé forduló ember — valami enyhe ironiába mártva. Mindakettő nemcsak művész, de gondolkodó ember is.

Vannak azután csendes, laboratóriumi kutató elmék is. *Kaes Gyula*, *Pécs József* avval az érzéssel dolgoznak, amely a retorták és gömbüvegek tisztaságára emlékeztet. A képnek, a fotográfált lapnak és a betűnek összehangolásán fáradoznak és az eredményt precíz szépséggel tárlják. Mindakettő más-más. De mindakettő a legkisebb feladatán is finom nyugati kultúrát sugározhat keresztül, még ha az nem több is, mint egy hirdetés a villamoskocsiban.

Vannak továbbá: rakétarepülő. Ezek a fotóélmények a film szárnyain száguldanak és robbannak. Azt, ami az emberi mozgások és a fény-testek volumeneiből kialakul, egy jellemző pillanatban összesűrítik egy fotogramon. S ehhez fűzik a könyv címét, vagy a szavak kiáltó erejét. A Bauhaus szelleme ez. Legtöbb rutinnal, de legáltalább ötletekkel is *Moholy-Nagy* dolgozik ma ezen a területen (s talán még *Man-Rey*). Kár, hogy az ő fotomontázsai közül itt csak keveset s nem jelen-

tényeket kaptunk. *Kassák Lajos*, aki hű követője ebben, bátoraságot az oroszoktól merített. Ezeje néha megkap robuztusny nyereségével, de kísérletei nagyrésze nem érti meg kiállítási célokra.

A melegebb, lírai hangnemnek azért éppen annyira megvan a jogosultsága a rideg üzleti életben is. Vegyük csak azt, hogy egy csokoládédoboz, illatszerecske címkeje mégis más-fajta lelki dispoziációt igényel, mint egy szencsüzdai hirdetés. A magyar grafikusok közt az elegáns, behízelgő tónusnak épp annyi causeurje van, mint akár a franciáknál. Jórésztük ma már — ha nem is egészen — elszakította köteleiket, melyek egy barokkvonalú szép-művészeti stílushoz és annak atyamesteréhez fűzték őket. Újult frissességben látjuk itt *Csaba Ekes-t*, a meséskönyvek, a csomagolások apró pantomim-figuráival. *Jeges Ernő*t, akinek Süßmer - dobozaihoz készült képein üdítő gyermekhangulatok köszöntenek, még színekeverésükben is magyar népművészetet lehetnek. *Kner Albert* és *Gróf József* is ehhez a kategóriához tartoznak, s míg az első inkább a kommersziális élet lázában dolgozva, kénytelen a megrendelőik ízlésének engedményeket tenni, addig az utóbbi a betűnek, az iniciálénak miniatúr finomságaiba mélyed bele.

De ugyanígy lehetne sorra és rendre felparcellálni azt a külön zárt területet, a könyvművészet csoportját is művelőinek lelki alkata szerint. Mi több, külön kis tanulmányt kellene írni valamennyiükről, olyannyira külön egyéniség valamennyi. Vannak archaikus, nemes fametszetekért, hajdankori incunabulákért lelkesedő kedélyek. *Fáy Dezső*, néhai *Gara Arnold* ilyen történelmi megfigyelésen át jutottak egy modern könyvgységhöz, melyben a fekete és fehér megnyugtatóan egyesül a síkban. *Molnár C. Pál* expresszív hajlandóságai félig modern érzésvilágban át jutnak szóhoz, de ugyanakkor a középkor finom ecsettel írott s festett pergamentlapjai hatással voltak könyvművészetére. *Kozma Lajos* úttörő illusztratív irányát már e folyóiratban is többször méltattuk. Megszokott képeskönyvei s reklámmontásványai ezáltal új megállapításokra nem adnak alkalmat. Üzleti portáljai a németek és franciák jó, modern példái illetik át magyar területre.

A könyvnek esztétikai hatáforrását sokféleképp lehet értelmezni. Vannak szigorúan technikai hitvallói. Ezek azt tartják: könyvművészet az a szigorú tektonikus szépség, mely a sorok, az oldalak, a lapok, a festék, a keret nagy harmóniájából árad. Ezek az arányossággal, önfegyelmekkel dolgozó s hívó nyomtatók egy puritán könyvűveleink hódolnak. Közülük ma a legjobb (mondhatni: legarisztokratább) ízlésű *Kner Imre*. Szintetikus egyszerűségé válik az ő kezén mindaz a sokféle elem, melyből egy nyomtatott lap adódik. Ő a modern német, talán leginkább úgy mond-



FÖLDES LENKE MŰVEI

hatnók: a lipcsei iskola harmónia-tanainak propagálója. Ennek a nagyon tiszta, nyugodt és ezernyi példán lezúródott tanulásgnak hódol *Kner Erzsébet* egy más anyagon: a könyvkötés mesterségében. S ehhez az irányhoz tartozik félig, de nem egészen *Reiter László* is. Mikor bibliofil-könyveket nyom, és küllők könyvei számára keres formakifejezést, ez az „jódóten” stílus irányítja őt. De a konstruktívizmus és új tárgyiasság szellemében, mely néhány év óta keresésekre sarkallja, egy geometriai formajáték felé vonzódik, amely nem egészen bensőséges, kissé léniával keresett. Érdekes ez is, de gyakran csak mint kísérlet. Bizonyos, hogy ő már nem a lipcseiek puritán áhitatával nézi a könyvet.

S ettől egészen az ellenkező pólusra fordult egy másfajta könyvművészet. (*Végh Gusztáv* képviseli itt, úgyiszőlőn egyedül). Játékos illusztrációival, szelleme vibráló könnyedségével a francia dekorálókedvet juttatja eszünkbe. A pasztell színessége mellett kis lazz-ritmus, ez a friss illat teszi egészen maivá a könyvművészetnek apró hajtsálit. Mai, és lehet, hogy holnap is, mert úgy tűnik: az egész nyomtatóművészet kezd kissé beleunni a túljózan Gutenberg-hangulatba.

A maga küllőn, csaknem legies világában él egy aszuverén betűművész: *Jaschik Álmos*. Nincs ma nála bensőségesebb hódolója az írásbefojtot ritmus-lehetőségeknek. És mit mondunk a növendékekről, a fiatalokról, akik itt, ezeken az annyira eleven falakon

csácseregnek? Tükörképei ők annak a csillogó munkakedvnek, mely a mestereikből s a műhelyükből árad szerteszét. *Nádai Pál*

ELEK ARTUR: FÁY DEZSŐ, PESTŐ ÉS ILLUSZTRÁTOR. (Amicus kiadás.)

Szép könyv. Tartalmilag és külső kiállításában egyaránt mintaszerű. Az a romantikus, aki álmodozó festményeivel és mese-naívságú rajzaival halkán, csaknem szemérmesen jár köztünk, ilyen könyvet érdemelt. A művész finom kultúrája kisugárzik a könyvnek minden lapjából. Csöndes emóciók a festményekben, melyek sokszor olyanok, mint egy quattrocento-émlék, melyet magunkkal hozunk egy olasz galleria álmodó levegőjéből. Fáy Dezső ezeknek a hangulatoknak szerelmese. Néha biblikus pátosz, néha erkélyek alatt hangzó szerenád, néha egy meflisztól grimász az, amit az olasz városkákban magával hozott és fátýollal borítva megjelenik képein. „Hogy Gulácsyn át nyílt meg számára a világ, ez nem ártott meg az eredetiségének” — mondja róla Elek Artur. Valóban, ezt a ködfényes romantikát lassanként lehántotta magáról Fáy Dezső. Kontúrjai tisztábbak lettek, komponáló nyelve szabatos. Ma már közeledik ahhoz a neoklasszikus kép-építéshez, mely a dekomponáltság évtizedei után éppen az itáliai piktorok új törekvéseiből látszik legtisztábban. Ezen a könyvön is meg lehet figyelni a poéta-festő érlelődése útját, míg a freskók és a kartonok heroikus nyugalmához eljut. Megint

másfajta művész-egyeniség Fáy, az illusztrátor. Mintha a toll hegyében és a fametszézésben fejeződnek ki legösszintébben az énjé. Miniaturái — mesevárosok laterna-magica-varázslatával jelennek meg a papíros fehérén. Szállók és pocakos alakjai: gnomok, abból a tündérkertből, mely a lelkünkben fejlődött. Még sok és komoly mondanivalója lesz a magyar grafika történetének erről a művésztől. Vonatairól, melyekben archaikus egyszerűség van. Róla magáról, akiben magyaros, táblabíró jókedv hömpölyög. Elek Artur, aki mindezt lithón és külföldi művészeti lapokban már ismételtelen megírta e művésztükről, most nemcsak összefoglalást adott róla. A kép, melyet fejlődéséről művészi tollal élénk rajzol, az egyes életkörülmények gondos kiemelésével fogja egységre Fáy Dezso addigi művészetét. Szintetikus eljárás. Ezenközben talán túlságos jelentőséget is tulajdonít ifjúkori életépiszódoknak. Ez a módszer véleményünk szerint jobban illik a testes életrajzokhoz, mint a párvies jellemzéshez, melynek a szövevéde plasztikusabban adja a művészt, ha analitikus. De így is megkapó a tollnak áhítata a festőecset előtt. Nyugodt, megfontolt mérlegelő Elek, az esztetikus. Minden szava tartalmas és lélekbe világít. Szeretete, amellyel a művészt magához fűzi, inkább a tudósé, mint a lírikusé. De éppen ezért maradandó értékű. Az a könyv, melyet Reiter László öntött formába, izlésben kongruens velük. Mint kiadó eddig is az ezoterikus finomságú könyvek egész sorát bízta az Amicus vezetője Fáy illusztráló tollára. Most az író, az illusztrátort, a betűket, a papírost, mindent Fáy jutalomjátékára szerződött. Gyönyörű összjáték lett belőle, csöndes kamarajáték a tudós arénájában. *N. P.*

TÍZÉVES A MAGYAR GRAFIKA. Mindjárt a háború befejezése után, mint a tanítás új fegyvere indult meg a magyar grafikusok és nyomdászok szakfolyóirata. A tipografiai oktatásnak olyan folyóirata vált belőle, melyet a legjobb külföldi példák: a svéd és dán nyomdászlapok mellé lehetne állítani. Tendenciája is ketős, csakúgy, mint amazoké: szolgálja a technikai útbalgazítást és szolgálja az izlésbeli fejlődést. Mert a könyvnyomtatás és a reprodukáló technika nemcsak ipari mesterség, hanem iparművészet is. A Magyar Grafikának leghálásabb publikuma akkor is, azóta is a szedők táborra volt, de éppen az az erőssége, hogy a munkaadók és a laikus érdeklődők is gyönyörű illusztrált könyvet kaptak minden számában. Bíró Miklós, aki a lapnak tíz évfolyamát ünfeláldozó szorgalommal szerkesztette, méltán érdemli meg a magyar könyvnyomtatók háláját. De rászolgált a magyar grafikus-művészet elismerésére is, mert szóval, tettel, oldalszámokkal és ívmellékletekkel sohasem fukarkodott,

mikor csillogó szemmel mutathatta meg intón és odakünn, íme ilyen grafikus nemzedék nőtt fel a háborús és háború utáni magyarság szomorú égboltja alatt. *(N. P.)*

BIBLIOTHECA CORVINA. Mátyás király budai könyvtára. Írták *Fraknói Vilmos, Fögel József, Gulyás Pál és Hoffmann Edith. Szerkesztették: Berzeviczy Albert, Kollányi Ferenc és Gerevich Tibor.* Budapest. Kiadja a Szent István-Akadémia. 1927. 171. l. 30 műmelléklet. (Magyar és olasz nyelven.)

A Bibliotheca Corvina világszerte hódolattal emlegetett nevét viselő hatalmas publikáció, mely az utolsó évek tudományos munkái között egyike a legfontosabbaknak és legerősebbeknek, *Fraknói Vilmos* utolsó, nagyszabású tervének megvalósulását jelenti. Mátyás korának és a magyarországi renaissancának ez a kiváló és lelkes kutatója éles szemmel meglátta, hogy a magyar tudomány egyik legelső kötelessége nagy királyunk legépebben ránkamaradt szellemi és művészeti örökségének rekonstrukciója. De nemcsak észrevette a problémát, hanem megtegte a lépéseket is a probléma megoldásához. A hatalmas feladatot kollektív munkával akarta megoldani, az egyes fejezetek megírására az arra legilletékesebb szak tudósokat kérte fel. A Corvina-kéziratok jegyzékének elkészítését Fögel József bízta, a kódexek művészettörténeli szempontból való feldolgozását Hoffmann Edithre, míg a kódexek méltatását és a Corvina pusztulásának történetét Gulyás Pálra. Ő maga viszont a Corvina fejlődésének történetét akarta megírni. Sajnos, tervének csak kis részét valósíthatta meg, mindössze csak a könyvtár alapításának történetével készült el, midőn a halál megszakította eredményekben gazdag munkásságát. Örök érdeme marad azonban, hogy hosszú szünet után a figyelmet ismét ráirányította a Corvina problémájára és a munka szervezésével megindította azt a nagyarányú kutatási folyamatot, mely jelentős értékekkel gazdagította Mátyás könyvtárára vonatkozó ismereteinket.

A Bibliotheca Corvina az első összefoglaló munka magyar nyelven Mátyás könyvtáráról, mely egyszersmind e tárgykör problémáinak első szisztematikus feldolgozását jelenti. Bár francia nyelven már korábban is megjelent egy összefoglaló mű a Corvináról, mégpedig Hevesy Andor szép publikációja, mely a Fraknói-féle munka előkészületeinek ideje alatt látott napvilágot, a szisztematikus, kimerítő feldolgozás terén mégis elsőnek, úttörőnek nevezhető a Fraknói-féle kiadvány. Hevesy műve már rendelkezésénél és szerzője halálainál fogva egészen más jellegű, összefoglaló munka. Hevesy munkájában elsősorban az esztetikai és művészettörténeli szempontok dominálnak, melyhez a történelmi és kultúr-történeli részek friss közvetlenséggel felvázolt

leírásai keretében járulnak. Hevesy publikációja e probléma megoldásának első nagyvonalú, elsősorban művészettörténeti jellegű vázlata, melyben a történeti és bibliográfiai részek csak alapvető, irányjelző vonalak. Ezzel szemben a Fraknoi-munka már célkitűzésében a szisztematikus és kimerítő összefoglalásra törekszik. Az egyes fejezetek, melyek felölelik a Corvina egész problémakörét, összegyűjtik és feldolgozzák az idevágó teljes anyagot, a mellett az új kutatások gazdag eredményeit is publikálják.

Recenzióknak nem lévén célja tartalmi kivonatokat közölni, a fejezetek anyagát csak röviden fogjuk ismertetni, rámutatván a főbb szempontokra és eredményekre.

Az első rész, mely több fejezetre oszlik, a könyvtár történetével foglalkozik. Az első fejezetet maga Fraknoi írta. Ebben a Corvina keletkezésének nagy problémáit igyekszik megoldani. Mátyás olasz kultúrorientációját apjának, Hunyadinak politikai kapcsolataival, Vitéz János és Janus Pannonius hatásával, nemkülönben olasz humanisták (Galeotto stb.) magyarországi tartózkodásával magyarázza. Míg az olasz szellem térhódítására vonatkozólag elégséges adat állott rendelkezésre, a könyvtárra vonatkozó adatok igen gyértek, miből Fraknoi azt következteti, hogy tulajdonképpen csak Mátyás cseh királlyá koronáztatása után indult meg a könyvtár céltudatos kifejlesztése. Bár kétségtelen, hogy Mátyás utolsó éveinek hatalmas kódexrendeléseivel szemben alig egy-két kéziratot tehettünk 1470 elé, mégis nem jogosult az adatok hiányából az emlékek hiányára következtetni, különösen oly területen, ahol jóformán minden közvetlen forrás hiányzik.

Sokkal gazdagabb anyag állott Fögel József rendelkezésére, ki a könyvtár történetének 1471-től 1826-ig terjedő periódusát írta meg. A könyvtár kifejlődésének rendkívül érdekes folyamatát, továbbá a királyi udvar szellemi életét, humanisztikus kapcsolatait eleven előadásban szemlélteti, miközben részletekbe hatoló szaktudással nagymennyiségű adatot halmoz össze. Széleskörű ismereteken nyugvó tudása különösen a fejezetek jegyzetanyagában nyilvánul meg, melyben részletes felvilágosítást ad minden egyes kérdésről. Egy-egy speciális problémát megvilágító jegyzet bő bibliográfiával, számos új, eddig ismeretlen adattal nem egyszer kis értekezéssé szélesül. Ilyen gazdag anyag látni csak egyet lehet sajnálni, i. e. azt, hogy nem választotta külön azokat az adatokat, melyek kizárólag a könyvtárra vonatkoznak. Az írott forrásokból, levelekből, okmányokból, ajánlásokból, azonkívül a kódexek bejegyzéseiből kronológiai elrendezésben rendkívül érdekes adattár lehetett volna összeállítani, mely könnyen áttekinthető formájában szemléletessé tette volna a könyvtár fejlődését. Tárgyi szempontból fejezeté-

seihez csak egy-két megjegyzést kívánok hozzáfűzni. A 90. l. 20. jegyzetében a wolffenbütteli missale-t, mint Janus Pannonius könyvtárából származó kéziratot említi. Ez nagyon valószínűtlen megállapítás, mivel a kódexben levő címer nem Janusé. Mint az Orsz. Lev. MODL 18119. sz. oklevelén (1462. május 6) levő pecsét alapján sikerült megállapítanom, Janus Pannonius címere megegyezett Vitéz János címerével, a Fögel által leírt címer pedig ettől teljesen eltérő. Ugyiszintén nem tartom meggyőzőnek a „fehér lovac” elnevezésnek Jankó-Bianco etimológiai alapon nyugvó magyarázatát sem. Végezetül egy művészettörténeti kérdésre kell kitérnem. Fögel a Corvin János-féle oklevél szavai alapján („Bibliotheca pro regni decore extracta”) fölteszi, hogy a kódexek „egy külön palotában” voltak elhelyezve. Eltekintve attól, hogy az „extracta” szót nem szükséges az építés fogalmával azonosítani, ennek a föltevésnek az összes írott forrásaink ellenmondanak. Az egykorú írók csak két könyvtárlétreemről tudnak (Oláh), melyeket egy folyosó kapcsolott össze az udvari kápolnával. (Wratislav.) Tehát a könyvtárhelyiségek nem alkottak külön épületet, hanem csak a királyi palotának egy részét foglalták el. (V. ö. Csánki: Mátyás király udvara. Századok. 1883. 772. l.) A közölt felirat (Mathias Princeps Invictus Ingenii Voluptatis Opus Hoc Condidit Gerosumum) se ékeskedett a könyvtárpéldét oromzatán, hanem mint Belső állítja (Historia literarum bonarumque arium in Hungaria. 1799. p. 50.) egy vörösmárvány, korinthusi oszlopfőn volt olvasható, melyet az ő idejében találtak Budán és helyezték el az egyetem régiségtárában. Ez a töredék fenn is maradt és jelenleg a Nemzeti Múzeum történeti osztályában van kiállítva, mint Mátyás budai villájából (aula marmorea) származó oszlopfő. Ez az egyetlen építészeti emléke Mátyás sokat magasztalt könyvtárának.

A könyvtár pusztulásáról szóló fejezeteket Gulyás Pál írta meg, melyekben világos, könnyen áttekinthető előadásban ismerteti a könyvtárnak a török uralom alatt való állapotát, a Corvina visszaszerzésére irányuló kísérleteket, Althán gróf próbálkozásáról kezdve egészen a múlt század tudományos expedíciójáig.

A publikáció második részét Hoffmann Edithnek a Corvina művészi díszéről szóló értekezése adja. Folyóiratunk szempontjából a legfontosabb fejezet, mely értékes új eredményeket tartalmaz. Míg a könyvtár története és a vele kapcsolatos kulturális problémák állandóan az érdeklődés homlokterében állottak, addig ez a probléma meglehetősen háttérbe szorult. Az írók többé-kevésbé megelégedtek az esztétikai méltatásokkal és bizonytalan attribúciókkal. Ez természetes is volt, hiszen hogy a Corvin-kódexek mű-



FRANK FRIGYES: HORDÓTELEP TÉLEN. 1928

Az Új Művészek Egyesületének II. kiállításából. Nemzeti Szalon

vészettörténeti szempontból meghatározhatók legyenek, szükséges az olasz miniature-festészet alapos ismerete. Ez pedig oly terület, melyet módszeresen csak az utolsó évtizedekben kutattak át az olasz és külföldi tudósok. Az ő munkásságuk eredményeivel fölfegyverkezve kezdte meg Hoffmann Edith a Corvina művészettörténeti problémájának megoldását. Részletekbe hatoló, széleskörű ismeretekben nyugvó biztos szak tudása, továbbá az autopszián alapuló kutatási módszere meglepően gazdag eredményeket produkáltak, melyekről az utolsó években megjelent idevágó cikkeinek impozáns listája tanuskodik. Jóformán nincs fontosabb Corvina, melyről akár korrekúra, kiegészítés, akár új meghatározás formájában ne lenne új mondanivalója. Nem lévén most helyünk új eredményeirt részletesen ismertetni, csak taláimra említem néhány fontosabb megállapítását. A bécsi Philostratos kódexet kiemelte Attavante művei közül és Boccardino Vecchionak tulajdonította, midáltal a Mátyásnak dolgozó olasz művészek sorát új egyéniséggel gazdagította. Megállapította a Cristoforo Persona-féle Agathias-kódexek művészi leszármazását, nemkülönben az Andreas Pannonius-féle kódexnek a Corvinához való tartozását. A veronai kódexekre vonatkozó ismereteinket megszabadította a hozzájuk tapadó téves hipotézisek tömegétől stb. A Mátyás-kori udvari művészet megismerése szempontjából azonban e megállapításainál sokkal jelentősebbek azok a kuta-

tásai, melyek a budai műhely termékeinek a többiből való különválasztására és művészettörténeti meghatározására irányulnak. Az *írott forrásokból* kiindulva, melyek *egyhangilag a budai miniatör műhely létezése mellett tanuskodnak*, a kutatók már korábban is tettek erre vonatkozólag kísérleteket. E problémát először, még nagyon bizonytalan formában, Csontos János vetette fel, majd később Hevesy foglalkozott vele, ki stíluskritikai alapon megállapította a budai keverékstílus létezését és megjelölte annak főbb termékeit. Hoffmann Edith a stíluskritikai megállapításokat igyekezett tárgyi bizonyítékokkal alátámasztani, azonkívül vizsgálódásait nemcsak az u. n. Cassianus-csoportra terjesztette ki, hanem az összes Corvinákra, sőt a főpapi bibliofilek kódexekre is. Azonkívül kutatásai körébe belevonta az eddig egyáltalán figyelemre se méltott címeres leveleket, ami módszertanilag rendkívül fontos, mivel ezáltal oly anyagra támaszkodhatott, amely minden kétséget kizárólag Budán készült. A budai miniatör-műhely termékeinek különválasztását az úgynevezett „első budai címerfestő” munkáinak megállapításával kezdte meg. Kimutatja, hogy kellett a budai műhelyben egy firenzei iskolázottságú címerfestőnek lenni, aki vásárolt kódexekbe címereket, lapszéli dekorációkat festett, sőt önálló munkákat is végzett. (Módenai Alberti-kódex.) Azután áttér Kálmáncsehi Domonkos kódexének ismertetésére, mellyel kapcsolatban bebizonyítja, hogy a magyaror-

szági miniatűr-műhelyek nemcsak a legkülönbözőbb olasz iskolák dekorációs elemeit használták fel, hanem német metszeteket is buzgórnál másoltattak. Kálmáncsehi névszerint ismert miniatűrőről, Franciscus de Castello Italico de Mediolanoról is írtak, hogy Magyarországon működött, sőt továbbmenve a milánói származású, Zenggenben élő „Castelliono et de Mediolano” családdal azonosítja. Bár Francesco magyarországi tartózkodása nagyon valószínű, az utóbbi feltevést nem tartom megalkotónak és meggyőzőnek. Végül áttér az úgynevezett Cassianus-csoportra, Pontosan megállapítja az ebbe a körbe tartozó Corvinák listáját, beható vizsgálat tárgyává teszi minden egyes darabját, melynek során kiemeli mindazokat a momentumokat, amelyek a budai műhelyben való keletkezés mellett szólnak, továbbá kimutatja a sajátos stílus alkotóelemeinek forrását, különösen hangsúlyozván a Cassianus-kódex milánói igazodását. Végül a budai miniatűr-műhely problémájába belevonja a madoscai apátnak eddig ismeretlen, rejtélyes személyiségét is. Az utóbbi kérdéseknek végleges tisztázását azonban már csak a milánói kutatásaim alkalmával talált oklevelek tették lehetővé. A budai műhely működésének felkutatása elsősorban fontos-sággal bír a magyarországi művészettörténetre nézve, mivel ezúton az egykorú források szákszavú adatai életet kaptak és megismeretettek bennünket az olasz renaissance miniature-festészet sajátos jelleggel bíró, helyi hatásokra is felszívó, budai stílusváltozatával. A Bibliotheca Corvina harmadik részében Gulyás Pál a Corvina-kódexekkel foglalkozik. Világos, áttekinthető előadásában behatóan ismerteti a kódexek technikáját, művészi leírás-meghatározásának megállapítására irányuló törekvéseket és a kódexdekorációk különböző típusait. A kódexek keletkezési helyeként Budát jelöli meg, de hangsúlyozza, hogy a könyvkötő-műhelyben olaszok is dolgoztak. Ez az állásfoglalás mindenképpen nagyon megkölt és kielégítő. (Mellékesen jegyzem meg, hogy fejtegetéseibe félreértésekre alkalmat adó, kellemetlen sajtóhiba csúszott be, amennyiben a wolffenbütteli Psalterium erlangenii Psalteriumként szerepel.) A Bibliotheca Corvina negyedik részét a fennmaradt kódexek listája alkotja, melyet Főgel József készített. Éles kritikával, alapos munkával megszerkesztett jegyzék, mely precizitásával felülmúlja a korábbi listákat. De nemcsak a feldolgozás szempontjából jelent nagy haladást, hanem tárgyi szempontból is. Az irodalomban szereplő kétes Corvinák ugyanis ki vannak belőle hagyva, amivel szemben új értékgyarapodást jelent az új kódexek felvétele és pedig a Főgel József által felkutatott bécsi kéziratoknak és a Hoffmann Edith által felfedezett remek Aristoteles-incunabulumnak beiktatása az ismert Corvinák közé. Sajnos,

amilyen kiváló ez a jegyzék bibliografiai szempontból, oly kevésbé használható művészettörténeti szempontból. A modern kéziratpublikációk minden egyes kódex művészi díszéről lapról-lapra haladó részletes leírásokat közölnek, azonkívül röviden megjelölik a mestert, vagy legalább is az iskolát. Főgel József e helyett megelégszik ilyen megjegyzésekkel: „egyszerű”, „fényes”, „pazar kiállítású”. A jegyzék használhatósága szempontjából hátrányos az idevágó irodalom egységes, alfabetikus felsorolása volt. Egyes kódexeknél legalább a rájuk vonatkozó fontosabb cikkeket említeni kellett volna, ami csak itt-ott történt meg. Ugyancsak ebből a szempontból kellemetlen az is, hogy a magyar és olasz kiadás jegyzékeinek számai nem egyeznek meg, ami sok félreértésre adhat alkalmat.¹ A fennmaradt kódexek jegyzékét az elveszett Corvinák gondosan összeállított listája és a címerösszetételek pontos és rendkívül fontos jegyzéke egészíti ki.

Rövid áttekintésünkben is kiválgott, hogy a Bibliotheca Corvina szerzői mily hatalmas és fontos anyagot halmaztak össze. Mondottuk azt is, hogy nehéz úttörő munkát végeztek. Sokszerű és nagy kiterjedésű anyagot kellett összegyűjteniük és a tévedésektől megtisztítva, rendszeresen feldolgozniuk. A publikációnak ez a történeti helyzete magyarázza meg azt, hogy a részletkérdések fejtései mellett nem érvényesülnek benne a nagy, összefogó szempontok. Nagy és fontos kulturális és művészettörténeti problémák maradtak megoldatlanul, sőt még csak fel sem vetődtek. Például nem tudjuk, hogy a Corvina mint kultúrproduktum hogy viszonylik az olasz könyvtárakhoz, nem tudjuk, hogy Mátyás olasz-irányú bibliofil törekvései hogyan viszonyulnak az egykorú északi bibliofilok törekvéseihez. Csak az egykorú Alpokon inneni és Alpokon túli könyvtárakkal való pontos egybevetés adhatja meg azt az értékmért, melynek segítségével a Corvina jelentősége legalább hozzávetőlegesen megállapítható lesz. Mindaddig, míg e kérdésre pontos felelet nem kapunk, a Corvina értékéről való fogalmink nem nagyon fognak különbözni a humanista tudósok naiv csodálattól. Egy másik nem kevésbé igazolt és érdekes kérdés: mi volt Mátyás személyes szerepe a Corvina kialakításánál? A magyar művészettörténet nem a művész-, hanem a mecénás-egénység története, ezek között pedig a legerősebb éppen Mátyás személye. Saját tanulmányaim alapján tudom, hogy Mátyás mecénási egyéniségének megajzolása az adathiány miatt rendkívül nehéz, sőt egyelőre a kérdés egyetemes megoldása még kissé korai is lenne.

¹ Félreértések elkerülése végett itt jegyzem meg, hogy utolsó munkámban (Adatok Milánó és Magyarország kultúrájának kapcsolatának történetéhez, Budapest, 1928.) úgy a magyar, mint az olasz részben a Corvina olasz kiadásának listájára hívtam ki.

A Corvinára vonatkozólag azonban valamivel kedvezőbb a helyzet. Itt meg lehetett volna kísérelni legalább nagy vonásokban kidomborítani Mátyás törekvéseit, hogy ne csak a könyvtár címében szerepeljen a neve, hanem érezzük, hogy ő volt ennek a lelke, a megteremtője.

Természetesen mindezek az elvi megjegyzések, melyeket saját tanulmányaimból kiindulva tettem, semmit sem vonnak le a Bibliotheca Corvina tudományos jelentőségéből. Mint elsőleges munka, szükségszerűen analitikus jellegű, de mint ilyen az anyaggyűjtés, kritikai megrostálás és feldolgozás feladatát nagy szaktudással és alaposítással végezte el, sőt e mellett ismeretünket gazdag új eredményekkel is gyarapította. Fáradhatatlanul kutató szerzői oly publikációt adott a magyar tudományosság kezébe, mely alapvető jelentőségű Mátyás korára nézve.

Végezetül, mivel e kiadvány művészettörténeti jelleggel is bír, néhány szót kell szólnom az illusztrációs anyagról. A reprodukciók általában véve jók. Összeválogatásuk azonban nem szerencsés. Sok másodrangú kódex van köztük, sok fontos emlék viszont hiányzik, elrendezésük is teljesen önkényes. A négy színes melléklet pedig olyan, hogy semmiképpen sem illik sem a munka komolyságához, sem a magyar tudomány méltóságához. A munka egyébként nagy gondallal és pazar — sajnós, magyar kutatókra nézve megfizethetetlenül pazar (125 P!!!) — fényűzéssel van kiállítva.

Dr. Balogh József.

DER MALER DAUMIER. Herausgegeben von Eduard Fuchs. Mit 87 Textillustrationen, 6 Beilagen und 420 Abbildungen auf 270 Tafeln. Albert Langen Verlag, München, 1927.

Honoré Daumier grafikájának múlt évi kiállítása a Szépművészeti Múzeumban kellő alkalom arra, hogy a Daumier-irodalom egyik fontos és házagpótló termékéről megemlékezzünk. Fuchs, az ismert nevű gyűjtő, már régebben feldolgozta a francia mester fametszet- és litográfia-oeuvrejét, mely kiadványai úgyszólván katalógus gyanánt szolgálnak mindenütt. A festőművészek szentelt ezen új munkájában is a régi szempontokat tartotta irányadónak: egyrészt teljességre, másrészt kiváltság-irrele törekedett. Az utóbbi természetes volt nála, mert Fuchs biztos szemű és kiváló értékelőnek bizonyult eddig is. Annál meglepőbb az eredmény, amit a teljesség tekintetében felmutathat. Két évtizeddel ezelőtt Erich Klossowski, aki maga is festő volt, próbálta a festő Daumier munkásságát összefoglalva méltatni. Azóta igen sok és jelentős alkotása Daumiernek került napfényre, legutóbb a híressé vált Bureau-arveresen meglepő számmal, úgy, hogy Klossowski munkája régóta hiányosnak bizonyult. Mi sem jellemzi jobban Fuchs könyvének fontosságát, mint az a tény, hogy 200-nál több, eddig se-

hol nem közölt Daumier-képet, akvarellt vagy rajzot publikált első ízben. Ez azonban csak neki sikerülhetett, mert a kutató szerencsés szimatja mellett széleskörű összekötéseinek vannak főleg Franciaországban, ahol mostanában lázasan keresik a mesternek mindenfelé elhagyott és évtizedeken át nem értékelt alkotásait. Nagyjában mondható, hogy Fuchs munkájában semmi sem hiányzik, amit a Daumier-szakértők ma eredetinek könyvelnek el.

A bőszerű bevezetés, mely Daumier egyéniségét mélyebben próbálja felárni, sok értékes szempontot visz az olvasó elé, bár dialektikája nem oly színes és megkapó, mint Klossowski valóban szép tanulmánya Daumier problematikusságáról. Fuchs helyesen látja, hogy a nagy mester művészetét főleg emberi oldaláról kell megfogni, ami annyit jelent, hogy a formakérdés mellett a tartalom is döntő értékűnek számít Daumiernél. Csak a végpontok, hová Fuchs eljut, lélektanilag nem elég mélyek. Mit is jelent az a két megállapítás, hogy Daumier meglátásaiban a voyeur-típus ütközik ki és a másik, hogy a politikai szenvedély adja meg munkásságának különös egyéni bélyegét? Daumier művészetében csakugyan valami fojtott hevességet és rejtett indulatosságot jut kifejezésre. Nem az a fontos azonban, hogy meglátta a nagyképűségnek és az örök ostobaságnak ezer álcáját, a dühöd és torz érzékiséget, a szegénység ernyedt lázadóztatását és a társadalmi élet sok más fonákját, — fontos csak az, hogy Daumier lelke állandó zaklatottságban élt és valósággal ingerültté vált minden látott benyomás után. Ebben az értelemben voyeur volt csakugyan, mert nem tudott nyugodtan, harmóniát érezve szemlélni. Harcos, lázas tekintetű nézője volt az életnek, akiben még az öregkor sem oltotta el a heves ellenzékies jellemet. Modern psychologusnak való feladat kikutatni, milyen ösztönök fűtik az ilyen összetételező egyéniséget; annyi bizonyos, hogy Fuchs megállapításain túl kell mennie, ha a Daumier-problémát igazán meg akarja közelíteni. Ez az irritált lelkű művész, aki még az alvó ember arcában is döbbenetes titkokat látott meg, aki nem hitt sem az igazságban, sem a szépben, aki kerülte a napsugaras természetet és benne csak az emberi kéz pusztításait látta meg, egy alakban mégis tükörképét adta önmagának. Úgy feszítette meg újabb és újabb formában Don Quixotte-ját, mint bús és hatalmas mivoltának eredetijét, mint az ősi formát, melybe földi pályafutásának tartamára bekoltozott.

Dr. Eisler Mihály József.

Felolvas szerkesztő: Dr. Majoszyk Pál

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet 1930. 3. szám

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