



VERONAI MŰVÉSZ (1440—1450-ből): AZ ANGYALI ÜDVÖZLET

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



LOMBARDIAI MŰVÉSZ A XV. SZÁZAD ELEJÉRŐL: VADÁSZKALAND
Zöldre alapozott papíron tuss, fehér fedő festék
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Az Esterházy-gyűjteményből

MINIATURÁK ÉS OLASZ RAJZOK KIÁLLÍTÁSA A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

A Szépművészeti Múzeum Rajzgyűjteményének éppúgy, mint Képtárának is, *Esterházy Miklós herceg* (1765–1833) vetette meg alapját. Azóta elmúlt több, mint száz év és a gyűjtemény képe nagyjából alig változott. Hozzájárult azóta *Delhaes István* festőművész jelentékeny hagyatéka, mely 1901-ben 2683, főleg osztrák barokk-rajzzal növelte meg a gyűjteményt, és az utolsó évtizedek egyéb szerzeményei, melyek — lehetőség szerint — igyekeztek kiegészíteni az itt-ott mutatkozó lényegesebb hiányokat, de a jellege az egésznek maradt a régi. Az Esterházy-féle gyűjtés módszerű és céludatos, minden kora és minden iskolára kiterjedő volt. Szerves kiegészítője a képtárnak. Az ott festményekkel szereplő művészek egyéni jellege vázlatainak és kompozíció-ötleteiknek egybevetésével tel-

jesebben domborodik ki s nem egy kiváló művészről viszont, kinek nagyobb alkotásai hiányoznak a Képtárban, egyedül a Rajzgyűjtemény lapjai adnak fogalmat. Intím, csak saját maguk számára készített följegyzéseikben ismerhetjük itt meg a művészeket, közvetlen és őszinte munkákban, melyek nem a közönségnek és nem az utókornak voltak szánva. De intím művek élvezete csöndes magabavonulást és mély kultúrát kíván s akinek nincsen őszinte, személyes kapcsolata a művésszel, érzéketlen fog maradni a legszebb rajzokkal szemben is, mert ezek a halkbeszédű vallomások csak a feljűk szeretettel és elmélyüléssel fordulók számára válnak hallhatókká. A Szépművészeti Múzeum miniaturáinak és olasz rajzainak kiállításával megkezdte a Rajzgyűjtemény kincsének sorozatos bemutatá-

sát. E gyűjtemény nagyszerű anyagával alkalmas arra, hogy olyanokban is felkeltsen a rajzok iránt való szeretetet, kik eddig még nem eszméltek e hivatkozástól mentes terület nagy művészi értékeire.

A kiállítás a miniatura-gyűjtemény legszebb darabjaival kezdődik, olasz és a francia földön, cseh területen készült, nagy antiphonariumokból kivágott miniatúrák 1400–1506-ból való sorozatával. A kifejezés biztonságának, a rajz gyengédségének, a színezésnek ritka erejével bír, áhítatos, bensőséges ábrázolások ezek: az 1400 körüli csehországi miniatúrákhoz szépségben hasonlót nem ismerünk a szomszédos terület egyéb könyvfestései között s egy 1440–1450-ben működő veronai miniatőr „Angyali üdvözlése” a Pisaneliók, Stefano da Zeviók nemes művészetének hangulatát idézi fel.

Azután következnek a XV. század olasz rajzai: egy 1400 körüli lombardiai művész kis kompozíciója, melyben némelyek Gian Galeazzo Visconti valamely „Vadászkaland”-jára véltek ismerni, s Pesellino „Előkelő lovassok”-at ábrázoló miniatűrű szerű festése, mely finomságával a művész legjobb cassone-képeire emlékeztet. A gyűjtemény egyik legjelentékenyebb darabja Ercole de Roberti „Lovas alak”-ja, tanulmány elpusztult, legfrissebb freskóciklusához a bolognai S. Petronio-templom Garganelli-kápolnájában. Rajzának szigorú keménységével és plasztikus-ságával szinte szoborhatású. Nem kevésbé fontos munka Bartolommeo Montagna Madonna-rajza, melyen az indigóval való ecsetelés felkelti a szílnesség hatását s e szín kedvéssége enyhíti a Madonnának a vicenzai mesternél megszokott fanyarságát. Ha nem is annyira tetszetősek, mégis nagyon figyelemreméltó darabok a veronai Francesco Bonsignorinak Madonna-rajzai, mert a művésznak rajzkompozíciói egyetlen más múzeumban sem találhatók. A tőle ismert kevés számú rajz mind arcképtanulmány.

A XVI. század határáról valók a múzeumnak az egész hazai és külföldi irodalomban jólismert és kellőleg értékelte nagy lapjai: Leonardo da Vincinek tanulmányfejele az „Anghieri csata” című, soha el nem készült falfestményéhez, a kifejezőképesség felülmúlhatatlan erejével megrajzolt, vad energiájú lapok és lóábráibanulmányai tragikus

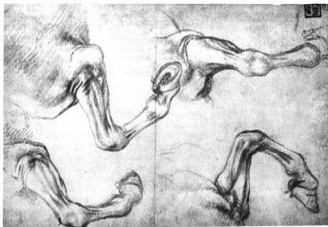
elpusztult Sforza-szobrához. Mind a három lap vonalainak félreérthetetlen iránya arra vall, hogy balkézrel van rajzolva, ami köz tudomás szerint Leonardo műveinek egyik főismertető jegye. S éppen e körülmény vezette Meller Simont ahhoz az érdekes megállapításhoz, hogy a múzeum lóábráibanulmányaival teljesen megegyező lap Windsorbán, — melyen csak a lábak csoportosítása más, — csupán tanítvány kezétől való és a budapesti lap az eredeti.

Rafaének három különleges érdekességű rajza van a múzeum birtokában. Egy szobormű tervezete, könnyed vázlat, mely Rafael rajzai között témája miatt ritka helyet foglal el. E vázlat hátlapján kis angyalfekék kedves csoportja, tanulmány a vatikáni „Disputa” egyik részletéhez. A harmadik rajz egy álló nőnek ezüstvesszővel gondosan készített aktja. Vázlat Psyche alakjához egy jelenetben, melyben Psycheének szépsége miatt hódol a nép. Psyche tartózkodó komolyságát az ezüstvessző technikája gyengéd érzékenységgel emeli ki.

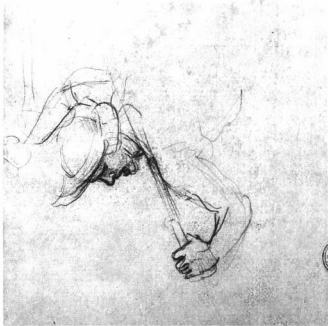
A speciálisan firenzei iskola nagy mesterei közül Fra Bartolommeónak „Térdelő barátok”-at ábrázoló szép rajza látható a kiállításon.

A következő korszak Leonardo, Rafael és Michelangelo nagy egyéniségeinek varázsa alatt áll. Leonardo közvetlen tanítványai közül csak Bernardino Luini van a gyűjteményben képviselve, annál bőségesebben szerepelnek Michelangelo követői, kárpótulásul azért, hogy Michelangelo rajzai egészen hiányzanak. Baccio Bandinellinek, Michelangelo hatásos tollrajzmodorában készült szép rajzai közül az egyik Michelangelo Sixtus-kápolnabeli Sibylla Persicáját másolja. Sebastiano da San Gallo, Michelangelo segítje a Sixtus-kápolna munkáitainál, „Harcoló alakjai”-ban az „Utolsó ítélet” hatása alatt áll. Daniele da Volterra három koldust ábrázoló érdekes krétarajza a művész egyik fontos falfestményéhez készült a római Trinità dei Monti-templomban, mely festmény egyes részletei szintén a Sixtus-kápolna freskóira emlékeztetnek. Ha nem is Michelangelo közvetlen környezetéből került ki, a szemlélyével való kapcsolatainál fogva rendkívül értékes két lap. Az egyik a „flamand Rafael”-nek, Michiel Coxienek a „Mulandó-

¹ Repr. a Magyar Művészet 1927. (III.) évi kötetének 68. lapján.



LEONARDO DA VINCI (1453–1519): LŐÁRTANULMÁNYOK
A SFORZA-SZOBORHOZ. Értelmezés-rész
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, A Poggi- és Esterházy-gyűjteményekből



LEONARDO DA VINCI (1453–1519): LÁNDZSÁT VIVÓ KATONA
Vörös kreda halványbarna alapozáson
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



MONTAGNA BARTOLOMMEO (1450—1525): MADONNA
A GYERMEKKEL. Toll, bistter, kékkel ecsetelve
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. Vételét 1896-ban

ság* allegoriáját ábrázoló rajza, melyen a Forum romjai között, az időpusztító hatásának szimbolumaként, ott találjuk Michelangelo földredöntött mellszobrát. A másik Angelo Bronzino köréből való s elő- és hátlapján két kompozíciót ábrázol, Michelangelót Cosimo de' Medicivel beszélgetve és Michelangelót a kilenc Múzsától környezve. A festmények, melyeknek emlékét e rajzok őrzik, Michelangelo temetési szertartásához készültek s még két másik, teljesen elvesztett festménnyel együtt a nagy, emeletes ravatal díszítésére szolgáltak. E rajzok érdekessége éppen abban rejlik, hogy az egyébként csak Vasari leírásából ismert kompozíciókat megmentették számunkra. Rafael és Michelangelo művészetének késői renaissance-követőit s a manieristákat a művészi ízlés eltévelyedettségének tekintették még a közelmúltban is. Ma újra értékeljük őket, mert ha akad is munkájuk kö-

zött nem egy elkényszeredett és nem őszinte alkotás, egészben véve az artisztikum iránt való finom érzék s bizonyos spirituális törekvések közel hozzák őket mai felfogásunkhoz. E festők közül különösen szuggesztív Pontormo ideges és izgatott művésze. Tőle késői korszakának jellemző darabja, „Harcosok”-nak szélles modorban előadott krétarajza látható a kiállításon. Az ő befolyása alatt dolgozott Angelo Bronzino, de egyéni érdekességét el nem érte; modoráról egy bájos Madonna-rajz ad kielégítő képet. Az olasz művészek nagy életrajzfrójának, Giorgio Vasarinak több hiteles lapja is van a múzeumban. A választékos ízlésű Salvatiótól, a fal-festmények és groteszkek gyorskezü mesterétől, Bernardino Paccettitől s a római manierizmus egyik legkiválóbb képviselőjétől, Federigo Zuccaritól is változatos, gazdag sorozat látható. Rómában vagy

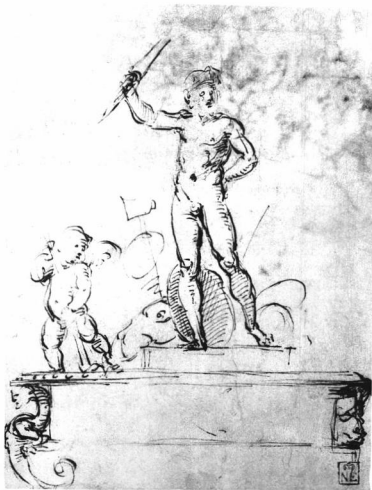


ROBERTI, ERCOLE DE (1450 után–1496): LOVAS ALAK HÁTULRÓL NÉZVE
Toll, biszter, később színezve

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. A Praun- és Esterházy-gyűjteményekből



RAFFAELLO SANTI (1483—1520): VÁZLAT A Vatikáni Disputá-hoz. Angyalcsoport
és egy ifjú aktja 1506—1511. Toll, biszter
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Az Esterházy-gyűjteményből



RAFFAELLO SANTI (1483—1520): SZOBORMŰ TERVE. Toll, biszter
 Oesz. M. Szépművészeti Múzeum, Az Esterházy-gyűjteményből



BANDINELLI BACCIO (1495–1560): SIBYLLA
PERSICA. MÁSZOLAT MICHELANGELO SIXTUS-
KÁPOLNABELI FRESKÓJA UTÁN. Toll, biszter

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum
A Poggli- és Esterházy-gyűjteményekből



FRA BARTOLOMMEO DELLA PORTA (1475–1517): TÉRDELŐ BARÁTOK
Fekete és fehér kréta, világosbarnára színezett papíron

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. A Mariette-, Poggli- és Esterházy-gyűjteményekből



BRONZINO, ANGELO (1503–1572) ISKOLÁJA: MICHELANGELO COSIMO DE' MEDICI
HERCEGGEL BESZÉLGETVE. Másolat B. Stefano Pieri után. Toll, biszter
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. Az Esterházy-gyűjteményből



BRONZINO, ANGELO (1503–1572) ISKOLÁJA: MICHELANGELO MINT KÖLTŐ A KILENC
MŰSÁTÓL KÖRNYEZVE. Másolat A. Giovan Maria Butcheri után. Toll, biszter
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. Az Esterházy-gyűjteményből



PONTORMO, JACOPO CARRUCCI DA (1494–1557): HARCOSOK Kréta

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Az Esterházy-gyűjteményből



SAN GALLO, SEBASTIANO DA (1482–1551):

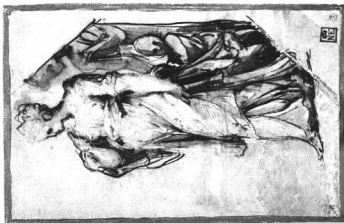
HARCOLÓ ALAKOK. Toll, bízter

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum

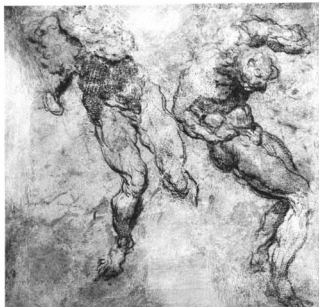
A Poggi- és Esterházy-gyűjteményekből



PARMEGIANINO, FRANCESCO MAZZUOLA (1564–1540):
PÁTÝOLOŠ NŐ, Toil, ecset, biszter rózsszín alapozással papíron
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Az Esterházy-gyűjteményből



SALVIATI, FRANCESCO DE' ROSSI (1510–1563): PSYCHE
Toil, ecset, biszter és fehér fékö festék
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum
A Hackert-, Degg- és Esterházy-gyűjteményekből



TINTORETTO. JACOPO ROBUSTI (1518–1594): ALAKTANULMÁNYOK MODELL-
SZOBROCSKA UTÁN. Fekete kréta

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. Az Esterházy-gyűjteményből

Firenzében, Velencében vagy Loretóban készült fontos festményeikhez való kompozíció-vázlatok és egyebek.

Különösen tetszetős része a kiállításnak az a csoport, melyben a pármal művészek munkái sorakoznak egymás után: Correggiónak sajátkezű tollrajz-korrektúrákkal ellátott kis vöröskrétá Madonnája és Parmeggianino rajzal csodálatos előkelőséggel mozgó, hosszúlábú, törekeny alakokkal. Közülük különösen elragadó egy tanulmány a művész legfontosabb képéhez, „A hosszúnyakú Madonná”-hoz és egy rózsaszínű lap fátýolba burkolt, álló nő könnyed tartású alakjával, melynél nehéz eldönteni, vajjon mi légiesebb és áttetszőbb, a nő teste, a fátýol vagy a bízarr nagy rózsák, melyek a fátýolba vannak szöve.

A XVI. század velencei művészetét a legpompázóbb nevek képviselik: Tizian, Tin-

toretto, Veronese. Tintoretto mozdulat-tanulmányai, eltekintve a lapok nagy művészi kvalitásaitól, már azért is nagyon érdekesek, mert Tintoretto dolgozási módszerére világítanak rá. Még vagy húsz rajzot ismerünk ugyanazon alakról, mely után e tanulmányok készültek. Műtermében felakasztott, gondosan mintázott, kis modell-szobrocska volt ez, melyet a művész a legkülönbébb beállításban, főként a zuhanás helyzetében tanulmányozott. Ezzel ellentétben Veronese két lapja kompozíció-vázlatokat hoz.¹ Az egyik, „Jézus a Simon házában” széles és festői ecsetkezelésével szinte képhatású, a másik könnyed tollrajz-tanulmány egy kárpithoz, melyet a művész a Doge-palota egyik termébe szánt.

¹ Reprodukálva a Magyar Művészet 1928. (IV.) évi kötetének 725. és 722. lapjaiban.



TIZIANO VECELLIO (1477–1576 ?): A KERESZTIVTEL. Fekete kréta
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. A Mariette-, Poggi- és Esterházy-gyűjteményekből

A genovai Luca Cambiaso a rajzművészetnek ritka nagymestere volt, de éppen ezért tanítványai szinte páratlanul sokat másolták egyes lapjait. Mivel a másolatok mindenfelé Cambiaso eredeti műveként szerepelnek, szinte elhomályosítják művészetének igaz képét. A múzeumnak néhány briliáns lapja, szellemes, biztos rajztechnikájával méltó módon igazolja Cambiaso nagy tekintélyét. Giovanni Benedetto Castiglione széles vonású, festői akvarelljei már Genova XVII. századi művészetéből adnak ízelítőt.

Gazdag bőséggel szerepelnek a kiállításban a bolognai eklektikus festők, élükön Annibale és Lodovico Carracci, nevezetes műveikhez, a római Farnese-palota, a bolognai San Michele in Bosco templom freskóihoz készült és egyéb tanulmányaikkal. A három Carracci közül csak Agostino hiányzik teljesen. Tanítványait és követőiket viszont, — Guido Reni, Domenichinót, Lanfrancót, Guercinót stb. és a távolabbiak közül Simone Cantarinót —, egytől-egytől kitűnő munkák képviselik, körülből megint csak egy hiányzik: Francesco Albani. A Carracci-hagyományok

sokáig élő, nagy hatásának bizonyossága, hogy a XVII. századi római művészet nagy képviselője, Carlo Maratta is az ő befolyásuk alatt áll. A kiállítás egy tanulmány lapját mutatja be, mely Diana és Akteon kompozíciókon kívül egy Madonna-kép első tervezetét foglalja magába. A tervezetek Guido Reninek és Domenichinónak legközvetlenebb befolyása alatt készültek, mely alól Maratta csak a tervezeteknek a festményig való lassú érlelése közben tudta magát kivonni. A római művészek közül még Maratta népszerű vetélytársának, Pietro da Cortonának a a lateráni templom apostolszobrai által nagy tekintélyhez jutott Camillo Rusconinak vannak szép lapjai s nem lényegtelenek Giuseppe Passeri tervezetei a Szent Péter-templom oltárképéhez.

A XVII. századi nápolyi iskolát Salvatore Rosa rajzainak sorozata méltó módon képviseli. Tárgyra és modorra nézve egyaránt változatos munkák a művész működésének minden idejéből. Ifjúkori Prometheus kompozíciójának erős szenvedélyű előadása méltó Rosa legszebb festményéhez. Ninive népének prédikáló Jónás pró-



CORREGGIO, ANTONIO ALLEGRI (1494 (?)–1534):
MADONNA TANULMÁNY. Vörös kréta, biazterjavíróval
Gesz. M. Szépművészeti Múzeum. Az Esterházy-gyűjteményből

fétája pedig messze felülmúlja azt a festményt, melyhez a rajz készült s melyet a dán király a kép elkészülte után azonnal megszerzett galériája számára. A művészre annyira jellemző tájképek, beszélgető katonák staffage-alakjaival, néhány festői vázlattal egészítik ki a képet, melyet a kitűnő művésztől a kiállítás ad.

Sebastiano Ricci Tóblást és az angyalt ábrázoló, könnyed rajza átvezet a XVIII. század velencei mestereit. Legnagyobbikuknak, Giovanni Battista Tiepolónak műve a kiállítás három válogatottan szép rajza. Fiatalkori Szent Sebestyénje még a XVII. századi tradíciókban, Ribera és Salvator Rosa vad realizmusában gyökerezik, míg későbbi tanulmányrajza már teljesen a XVIII. század nagy repraesentánsának mutatják. A múzeum szempontjából különösen fontos nagy fejtanulmánya, melyet a csaknem hetven éves művész Compostelal Szent Jakabnak a Szépművészeti Múzeum-

ban levő képéhez készített. A szép vöröskrétarajz Meller Simon ajándékképpen került a múzeumba.

A kiállított anyag a rajzok mestereinek előkelő nevén és művészi kvalitásain túl még egyéb szempontokból is érdekes. A lapokon található gyűjtőbélyegzők messze visszavezetnek a múltba s elbeszélnek vándorlásukat országból országba, gyűjtőtől gyűjtőhöz. Megelevenítik élettörténetüket mindaddig a napig, amíg a sok hányattatás után az Esterházy-gyűjtemény mappáiban megpihentek. A XVI. századi gyűjtők között szerepel maga Giorgio Vasari, a XVII. századiak között Sir Peter Lely, Van Dyck angolországi követője, a XVIII. századiak között Sir Joshua Reynolds, a híres nürnbergi gyűjtő Paul von Praun és a francia Pierre Jean Mariette, a grafikai művészetek egyik legnagyobb ismerője és feldolgozója, II. Ferenc mantuai herceg és a modenai hercegek.

HOFFMANN EDITH



CAMBIASO, LUCA (1827–1885): MADONNA KER. SZENT JÁNOSSEL ÉS SZENT KATALINNAL
Toll, biszter

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. A Delhaes-gyűjteményből



POCCETTI TKP. BERNARDINO BARBATELLO (1649–1612): AZ EMAUSI VACSORA
Toll, ecset, bízser, fehér fedőfesték

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. Az Esterházy-gyűjteményből



CASIGLIONE, GIOVANNI BENEDETTO (1616 – 1670): MÁRIA MENNYBEMENETELE

Vörös kréta, bíszter-ecsetrajz, kék és vörös fedőfestéssel

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. A Poggi- és Esterházy-gyűjteményekből

Meg kell adni, hogy a londoni olasz kiállítás méltánylásra talált, nem is annyira a sajtó, mint a közönség részéről. A lapok, folyóiratok cikkei igaz, csak hézagosan olvastam, de az az impresszióm, hogy nem tört ki a lelkesedésnek a felkiáltása bennük, amelyet várhattunk volna; ez nem illett volna az angol szurnalisztika megszokott tónusához, mely általában meg lehetőségen temperamentum nélkül. Ez a szubjektívításkerülés úgy érzem, jobban megállja helyét a gyakorlati jellegű politikai, vagy szociális publicisztikában, itt határozottan rokonszenves tónust ad az angol lapoknak; a művészetnél azonban baj van, mert itt kevesebb a kézzelfogható elem, itt inkább lenne szükség intuícóra, melynek, ha nincs meg, hiányát leplezni kell a így születnek meg oly érdektelen cikkek, aminek egyébként jól szerkesztett londoni lapokban olvastam. Ezzel szemben meghatározó az a buzgalom, amellyel a közönség látogatta a kiállítást; változatlanul sűrű tömeg volt a Burlington Houseban, azok, akik az elején azt mondogatták: ne menjünk most még, várjunk, míg majd nem lesznek annyian, a legalaposabban tévedtek; a megnyitás után is, sőt a kiállítás végéig ugyanakkora volt a Burlington Houseba zárandóklók tömege, mint az első napokban. Sokan panaszkodtak a sokadalom miatt, eleinte magam is ellenszenvvel viseltem iránta, főként egy alkalommal, amikor mellettem egy hölgy, meghazudtolva azt a közhitet, hogy az angol nem gesztikulál, nagy csontos kezével folyton majdnem az arcomba bökölt, a mint a képeket mutogatta kisértőnek. Ma nemcsak azt látom, hogy az ily kíméletlen viselkedés a kivételek közé tartozik, de szinte úgy érzem, hogy a látogatók e hűséges kitartása kizsárolta a kiállítás hangulatához; vagy legalább is nagyon hozzácsoktam ahhoz az élő, nyüzsgő talaphoz, melyből a régi olasz művészet e nagyszerű monumentuma kiemelkedett. Annyira, hogy szinte fagyosnak, ridegnek

éreztem utána a National Galleryt, ahol pedig oly elsőrangúan vannak képviselve épp az olaszok, egyesek, mint elsősorban Piero della Francesca, jobban, mint a kiállításon; a képiár kongó dísztermeiben az útonként lézengő öröket is akarva, nem okarva észre vesszük és valami fogyasztó műzeumi levegőt, valami konzerváló نفتállítatot érzünk; gyöngyök, ékszerek, drágaságok páratlanul nagy számban, de mintegy mereven kiterítve, üveg alatt, míg a kiállításon századok fokozatos fejlődését, régi korok mentalitásának eleven hőmpölygését, hullámozását érezzük és a látogatók nyüzsgő tömege olyformán tartozott hozzá ehhez, mint a part fodrozó, játszi habja az óceán hullámozásához. Sokan ideutaztak, sokan betegen is elföltek, hogy lássák a kiállítást. És méltán. E termekből nemesség áradt, az lelki méltóság, amelynek Baudelaire szerint nincs szebb megnyilvánulása, mint a művészet, ez az örök hullám, mely korról-korra hőmpölyög... és csak Isten örök létének tengerpartján múlik el...

Ez a nemesség a legosztatlanabbul érvényesült a középkori keresztény képek termében és azután sokkal később, a teli renaissanceban, sőt a barokkban is, ha például Tiepolót a barokkhoz számítjuk (és ha el tudjuk felejtetni, hogy a nagy olasz tradícióknak ezt az utolsó zseniális örökösét mily sokan utánozták napjainkban — enyhén szólva, élmeyedésig, *ad nauseam*, ahogy Széchenyi mondja). Meglepő és nehezen magyarázható az a benyomásom, hogy a quattrocento minden bájjával is határozottan lemarad, nem képes konkurálni se a pre-renaissance-szal, se a teli renaissance-szal. Egyre forgatom magamban e problémát, találgatom, vajjon ez azért van-e, mert talán nem volt kellőleg képviselve? Részben ez is oka lehet e különös, éppenséggel nem várt csatlódásnak; de lehet más oka is. Úgy a keresztény késő középkor, mint a teli renaissance teljesen kifejtett korok, virágzásai egy generációk óta klala-



FELSŐ-OLASZORSZÁGI MŰVÉSZ A XVI. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBŐL. PÜSPÖK FEJE

Fekete és vörös kréta és fehér fedőfesték

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Az Esterházy-gyűjteményből

kult stílusnak; a korai renaissance forradalom, keresése az újnak, tradíciók lerombolása, ergo nem lehet maradék nélkül arisztokratikus, valami parvenüzszerűség érzik ki belőle. A bizantino-gotika tradicionális absztrakciói naív, olykor naívu tudákos és gesztusos naturalizmusnak adnak helyet és ahol ez dominál, ott lehetetlen elzárkózunk valami feltudatos érzés elől, hogy itt olyasmivel állunk szemben, amiért illenék lelkesednünk, de ami iránt nem mindig tudunk föllelegezni. Egyre azt kérdeztem magamtól a kiállításán: miért tartottam én Mantegnat nagy embernek? Itt ő benne látom kifejezve mindazt, ami a quattrocentóban ellenszenves; az a fanyarság, mely őt azelőtt annyira érdekessé látszott tenni, most csak ügyefogyottságnak, tudákos nem sikerült akarásnak tűnik fel előttem, főleg, amióta egy Amerikából került kis Judit-képén meg láttam Holofernes előrenéző talpát: ez az, amit ezek az emberek akartak, gesztusos, sőt fotografikus naturalizmust; valami gyerekes virtuskodás van itt, valami „ide nézzetek, én már jobban tudom a perspektívát, én tudom, hogy alacsony horizont mellett az ágyon fekvő holttestnek csak a talpa látszik!” Ez a korai renaissance zavaró mellékzöngéje, mely valójában Leitmotiv volt s ezt el kell felejtenünk, hogy kellőleg élvezhessük azt a bájt és gazdagságot, amely kárpótolhat érte egyes mestereknél, így elsősorban Piero della Francescánál, aki evidens, hogy szintén többé-kevésbé erre a naturalizmusra törekedett, — lásd az újait a szájába tevő gyermek Jézust, vagy a borjút, amely bóg (A National Gallery Nativitásán), miközben az angyalok oly áhitatosan énekelnek, — de nála ez feloldódik valami páratlan, csodálatos vízióban, a természetmeglátásnak áhitattal teljes követésében és a színnek ritka, egyedülállóan vonzó szépségében. Egyes képei nyilvánvalóan sokat veszítettek eredeti színlükéből, főként az urbinói Plagellatión, de ezzel szemben mily víziószerű és mégis mennyire igaz a National Gallery Krisztuskeresztelésének keze, az a csodás kék, a felhők s a röpülő galamb enyhe fehérjeivel. Piero della Francescáról azt tartják, hogy ő volt a régi idők plein-air festője és tény, hogy nála a táj és az alakok mindig együtt vannak meglátva; ez az a kvalitása, mely teljesen külön helyet ad neki a renaissance mesterei

közt. Hamarjában senkit se tudnék megnevezni se a quattrocentóban, se később, aki ebben melléje lenne állítható és ha figyelmünk felkeltődött e ritka kvalitás iránt, megeshetik, hogy más egyébként kiváló alkotásoknál is zavarónak fogjuk érezni a táj s az alakok különlátottságát, mely a festészet összes korain végigvonul, — egész a modern festészetig, sőt itt is gyakorta föllelhető, hiszen még a pleinairista forradalmár Manet Déjeuner sur l'herbe-jén is, mely igaz, hogy korai képe, a tájháttér lirtározatosan elűt az előtértől. Ez a példa eléggé jellemző és csak annyiban kifogásolható, hogy a Déjeuner sur l'herbe igen túlbecsült mű és megközelítőleg se vehető Manet legjobb alkotásai közé; tájháttére közönséges „hasalmány”, mondva csíndit kulissza, úgyhogy a képet mint egészet nézve lehetetlen nem gondolnunk — az előtér és főként a csendéleti rész páratlan festői kvalitása, szépsége mellett is — azokra a hirtvány képeslapokra, amelyeken lenge öltözetű nők fotográfiái kellemkednek, mögöttük valami ízbőlbeig festett vagy retusált tájkulisszával, gyakran tengerparttal, néha fürdőházikóval a középtávolban, ahonnan esetleg még egy pikáns parti nimfa műtermi fényképe kandikál ki, éppúgy, mint Manet ingét emelő női alakja a Déjeuner-n, aki ugyancsak a műteremben vett lábfürdőt. Teljesen ugyanez a kritika illik egy Dosso Dossinak tulajdonított, Circe című képre (Duveen newyorki műkereskedő gyűjteményéből), mely a kiállítás egyik leggyengébb képe s nem tévesztendő össze a Borghese-galéria ugyancsak itt kiállított híres és a teli renaissance gazdagságával ékes Circejével. De számtalan elsőrangú művet idézhetnénk, amelyen gyönyörű úgy a táj, mint a figurális rész, de nincsenek relációban, illetve hazug relációban vannak: műteremvilágítású alakok pleinairben. Nehéz lenne kianalizálni, mi okozza azt, hogy számtalan esetben vonakodás nélkül elfogadjuk, sőt észre se vesszük ezt a különlátottságot és csak olyankor ébredünk tudatára, ha például közvetlenül Piero della Francescánál elragadó kis firenzei diadalmenetkéi után nézzük Lorenzoni Credinek ugyanabban a (nagy) teremben kiállított, a Borghese-képtárból való bájos, gyöngéd hangulatú és — kékre s olajbarnára alapított akkordjával — színben is vonzó Madonnáját: bájos a figurális kompozíció,

bájos a táj is, de nincs közöttük világításbeli reláció; a műterembe helyezett alakok mögötti sötét háttér van tájjal variálva, élénkülve. Ez az a régi mestereknél szokás-szankcionálta tájablak, — hány gyönyörű portrakit szerepel ez! Így mindjárt egy másik Lorenzo di Credi nevű szereplő, amerikai magántulajdonból került, megkapó, úgy a színhangulat komoly sötétsége, mint az arckifejezés rendkívüli szelidsége és a tájablak Karl Haideres fenyvese révén csaknem olasztalanul, csaknem németesen bensőséges nő arcképe. Sok-sok más klasszikus példát idézhetnénk úgy a korai, mint a késői renaissance idzejéből, de főként egyre kell gondolkodnunk, egy remekműre, mely csodálatosképp hiányzott a kiállításon: a mi Szépművészeti Múzeumunk gyönyörű Piombo férfiarcképe.

Am hogy még a quattrocentónál időzzünk: valóban nem volt úgy képviselve, ahogy lehetett volna. Mint fő-Botticelli a Vénusz születése díszlett a nagyteremben és akárhogy néztem, lemaradt, nem hatott kellőleg. Színe nem nagyon vonzó és valahogy nem való Botticellinek ez a lendületes kompozíció, ő annyira a nyugalmas intimitás mestere, hogy a mozgás valahogy erőltetettnek hat nála. Ugyanez az érzésem a mi gyönyörű budapesti Boltraffionknál is; ezen a képen oly nyugalom ömlik el, a levegőnek is valami oly csodás kristályszerűsége van rajta, hogy jóformán észre se vettem és azután némi megdöbbenéssel konstatáltam magamban a Gyermekek pillanatfelvételszerű pózát; valami stílusbeli zökkenőt éreztem, ha nem is oly erőset, mint Piero della Francesca elragadó Nativitását, amikor — miután már nem is egyszer hosszasan elgyönyörködtem a képen, hirtelen megláttam a háttérben azt a bögő állatfejet, — én bizony ma se tudom, számár-e vagy borjú, annyira nem passzolt, nem kellett nekem itt ez a kis darabka realizmus, momentfotográfia. Piero della Francesca bárki másnál, még Botticellinél is kifejezettebben az áhítatos nyugalom költői ihletettségu mestere; csend honol képein és csendet parancsolnak, még ha oly heves akciót is pretendálnak ábrázolni, mint az urbinói Flagelláció; a levegőnek s a hangulatnak rezdületlensége az, ami itt a kiemelkedő kvalitás, éppúgy, mint ahogy a többször előforduló éneklő angyalok se tudják

a csendnek ezt a domináló szuggesztióját eloszlatni. A Flagellációnál a quattrocentónak előbb említett tudakossági eleme is érvényre jut, a gondosan megkomponált architektúrában, melyhez állítólag Leon Battista Alberti csinált kedvet a mesternek. Ez a naív keresés, a problémászerűségnek ez az eleme teszi oly vonzóvá Piero della Francescát a mi problémákkal teli korunk számára és csak kedvetlenséggel tölthet el az olyan akadémikus kritika, hogy „nem tudott mozgást festeni, akárhogy is akart” — és mégis, a korok összehasonlítása szempontjából érdekes, hogy csekély száz évvel később Michelangelo azt írta egyik szonettjében, mintegy önmagának elv gyánát: csak azt akord, csak arra törekedjél amit tudsz, amire megvan a képességed. Ime pregnánsan a kontraszt: a cinquecento mint beteljesülés, a quattrocento, mint problémakeresés. A problémákat igaz, Leonardo da Vinci is szerette és ily értelemben ő határhő a korszakok közt: önálló értünk el a naivitásában is gazdag, inspirált és inspiráló fogyatékoságtól a beteljesüléshez. De egy vonás van, amely Piero della Francescát kapcsolatba hozza számunkra Leonardóval: talán senki másnál, csak épp ennél a kettőnél érezzük oly hatványozva a művészlelek magabiztosságát, azt a fenséges nemtörődömséget, amellyel az alkotó szellem követi saját diktaumait. Úgy érzem, ezért hat ránk oly csendelparancsolóan úgy Piero, mint Leonardo, még tanítványában, Boltraffióban is (akinek budapesti Madonnáját egyébként állítólag maga Leonardo kezdte meg s a tanítvány csak befejezte), ez a polgári értelemben az élet gyakorlati platformjáról nézve mondhatni humoros különbség, amellyel Leonardo azt mondhatta magában: Mit nekem hat-nyolc év ide-oda, mikor én azt a Sforza-szobrot úgy akarom csinálni, ahogy nekem tetszik! Ugyanezt a szellemet vélem valahogy kiérezni Piero képeiből, itt is, bár egészen más síkon, a művészagy határtalan függetlensége dominál.

Mennél jobban foglalkozunk a kiállítással, annál inkább hozzákapcsolódnak emlékeink oly képekről, amelyek nem voltak itt; első-sorban a kéznél levő National Gallery és a British Museumi rajz- és metszetkiállítás egészíti ki, de ezenkívül sok-sok régebben látott benyomás is; a kiállítás közös neve-



GUERCINO, GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI IL (1591–1666): TÁJKÉP. Toll, biszter
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. A Bourdage-, Poggi- és Esterházy-gyűjteményekből



CARRACCI ANNIBALE (1560–1609):
CSOMAGHORDÓ. Toll, ecset, biszter, tusz
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. A Richardson-, Poggi-,
egy ismeretlen és az Esterházy-gyűjteményekből

zöre hozta sok kedves régi emlékünket és lehetővé tette, hogy mintegy vetületben lássuk e fascináló kép-köröket, vagy helyesebben, plasztikusan, mint egy-egy sokfazzettájú drágakövet, melynek sokfényű csillogásából itt, ha nem is tökéletesen, de minden árnyalat képviselve volt. A quattrocento-nak naiv perspektivaképzése, dilettantikus realizmusa mellett egy másik sajátossága szembeszökő: az elbeszélő kedv, a „Lust zum Fabulieren“, ahogy Goethe mondja. A művészet felszabadult a csak-keresztény témákör hieratikus kötöttségéből és hatalmas élnivalóval veti rá magát a greco-román mítoszra, határtalan e quattrocentista művészek passziója a mitológia meséi iránt. Itt megvan egyrészt a tudás, az ismeret fölötti érzett naiv, hogy úgy mondjam félművelt öröm, ez a „mitológiából jeles!“, az ismeretnek Bourgeois-Gentilhomme-szerű kanálal-csvése, de van egy másik elem is: a keresztény túlvilágbarezdülés teljes kiszorítása, mely valóban pogány természetimádásnak ad helyet: fanyar-édes koratavaszi zsongás, a renaissance-tavaszi dionizikus pezsdülése. Luca Signorelli, Piero di Cosimo, Cristofano Robetta ... A keresztény témákör, ha jelen van is, csak egyik mítosz a sok közül — lásd Signorelli pástorifjú akitái és valóban arkádiai hangulatát az (itt ki nem állított) firenzei Uffizi-beli Madonna-képén. Itt rémgengén volt képviselve Luca mester, de mily tisztán áll előttem főként az a pártalan műve, a berlini Friedrichs-museum-i nagy „Pansfest“, mely annyira megragadott, lebilincsel, amikor mint gyerekember, még Olaszföld-járásaim előtt Berlinbe vetődtem. Robetta mint csak-rézmetsző (azi se tudom, maradt-e tőle rajz) itt persze egyáltalában nem szerepelt, a British Museumban se eléggé, pedig fontos ember, elsőrangúan képviseli ezt a fanyar-édes, „herb“ korai renaissance-ot — csupa dionizikus természetmiszticizmus; valami csodás tavaszi fluidum kering nála úgy a tájban, mint az aktokban; egyrészt Botticelli-szerű idegesen nőies, elegáns firenzei, másrészt kapcsolatban áll ama másik, ugyancsak sajátosan, dionizikusan fanyar-édes mitológiaképzésével, a quattrocento másik Pierójával, nem a francia nő, hanem Kozma fiával. Piero di Cosimóban kevesebb a nervöz-florentin gracilitás, így ő átvetelni alkalmas Botticelliéktől Signorelli-

hez, a keményizmú, aktkultusz, férfias latin parasztiművészhez. Botticelli és Robetta szelídségével szemben e Pierónál dominál a borzalom szerelete, ebben viszont Pollaiuolohoz vezet át, akinél egyéb sincs, mint harc, párviadal, ölés; Herakles lenyilazza a kentaurt, aki Dejanéirát viszi magával a hátán, Herkules megöli a Hydrát, Anteuszal birkózik, — se képen, se szoborban nem tejszenek ezek nekem sehogy se és nem tudom őket összhangba hozni azzal a gyönyörű, elsőrendűen artisztikus nagy rézmetszettel, a meztelen férfiak harcával, amely a művelteznek egészen sajátosság fajtáját repraesentálja nekem: amennyire szívből élvezem a nemes artisztikumot, a műtárgy minden témától elvonatkoztatott szépségét, annyira tudok ezzel egyidejűleg mulatni azon az akaratlan komikumon, amely ebben az irtalmatlan üsd-nem-apád-kompozícióban annyira üdítő! Ami a leghumorosabb, az, hogy ezek a meztelen férfiak annyira egyformára sikerültek, annyira ugyanaz az ádáz pofa mindegyik, hogy nem is ikerestvérek harca, hanem egy és ugyanaz a pasas, aki vagy nyolc példányban oly ádáz dühvel öngyilkolódik! Így ha sokáig analizáljuk e művet, végül még rejtett pacifista értelmet is tulajdoníthatunk neki, mert valóban áll látszik hangsúlyozni, hogy mennyire testvér az ember, aki ily feneketlen, pokoli dühhöz ront egymásra! Így végül mint barátságos szimbólumot tehetjük a falra e nemes renaissance-műtárgy reprodukcióját, — míg Piero di Cosimo képei valóban borzalmasak, nem ugyan a Duveen műkereskedő által kölcsönadott, robettás hangulatú, nagy „Hylas és a nimfák“ c. képén, de a National Gallery Faun és nimfáján és főleg itt a Hylas kép alatt lógó agyrémszerű Kentaurharcban. („Ez aztán borzalmas! De ugyanez volt a világháború is“, mondta mögöttem franciául egy női hang.) A kép közepén, az epikus nagykiterjedésű, illusztráló borzalmakkal eleven táj előterében egy kentaur-pár a földön, fantaszlikus félig-ló, félig-ember-ölekezésben; a hím vértől borítva haldoklik, a nőstény a szomorúságnak valami megkapó kifejezésével borul rá. Ugyanaz a vezérmotívum, mint a Faun és nimfában: itt a hím szemléli az erőszakos halállal kimúlt nőstényt; a szerelem s a vér, mint két ellentétes erő, két energia egymás ellen halva, ismét a csend motívumát, az



TIEPOLO, GIOVANNI BATTISTA (1696–1770):
SZENT SEBESTYÉN. 1798. Toll, ecset, blazter
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, A Poggi- és Esterházy-gyűjteményekből



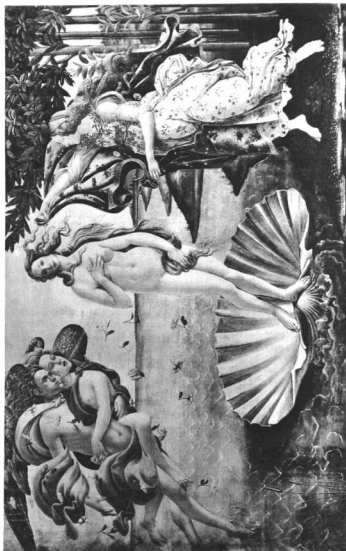
PARMIGIANINO, FRANC. MAZZUOLA (1504–1540):
TANULMÁNY A „HOSSZÚ NYAKÚ MADONNA”-HOZ
(MADONNA DEL COLLO LUNGO). Toll, ecset, blazter
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, A Sir Peter Levy, Sir Joshua
Reynolds, a Poggi- és az Esterházy-gyűjteményekből

elegikus nyugalom hangulatát hozza létre. De ha már műfajokról van szó, a balladával is kell rokonságot látnunk, mert ott van oly nagy szerepe ennek az ősi szerelem-és-halál-motívumnak; megvan ez például a Bárczy Benő-féle törhistóriában, melyet összes elismert klasszikus műveink közül a legkevesebbé szerettek, valamint az egyébként gyönyörű népballadánk között is igen sokban; ez a legkevésbé rokonserves elem bennük, az a primitív lélek perverz öröme a borzalom fölött, az az ösztön, amely a kisvárosi cseléddel otthagytatja minden dolgát s az ablakhoz úz, ha temetés megy végig az utcán.

Színben se a Hylas és nimfa-kép, se a kentaurharc nem vonzó; ebben valami kellemetlen sienés (nem ama város művészeire, csupán a „terra di Siena”-nak nevezett festőkre gondolva) barna teng túl, amaz egész más színhangulatú, világos, hideg. Ilyenkor mindig azt gondolom: Isten tudja, hogy nézhettek ki ezek a képek, amikor újok voltak, hiszen sajnos, mondhatni az összes régi képek megváltoztak többé-kevésbé, sokszor hátrányukra, viszont kétségtelenül nem egy esetben előnyükre. Il tempo dipinge — az idő fest! Hány elragadó színharmóniát láttam, amelynek talán éppen az a sajátos szépsége, mely a mal ember érzésének annyira megfelel, nem a mester intenciója, hanem az idő műve, — bár én, ha talán elfogultság is tölem, de ilyenkor mindig hajlandó vagyok a művésznek is érdemül betudni, hogy képei ilyen gyönyörűen tudtak *nemes-rohadni*, hogy Babits egyik szép szonettjéből vegyek kölcsön kifejezést, melyet talán az is juttatott eszembe, hogy sok egész korai Madonnánál a hűszínek zöldfel jellemzik annyira a színharmóniát és sokszor tökéletesen illenek hozzá. Talán a legszebb, valóban tündéri színharmónia ebből a korszakból egy Semitecolónak tulajdonított, angol főúri magángyűjteményből idekerült Keresztrefeszítés; mint a legtöbb ebben a teremben, úgy ez se nagy kép; ez is fára festett tempera, aranyalappal, melynek kellemes ódon-sága valami gyönyörű barnás összónus s elmosódottságot ad az egésznek, mely rózsaszínnel, feketével és zöldes színnel kombinálódik. Botticellinek a milánói Poldi-Pezzoli múzeumból való Madonnájánál is, mely előtt a közönségnek már valóban bosz-

szantóan átnérhetetlen tömege szorongott, aligha maga a mester adta a fiatal Szűznek azt a halálsápadt arcszínt, mely ma alighanem még fokozza ennek a, szememben nem különösen vonzó, valósággal kínosan kidolgozott és édeskes képek hatását a publikumra: nagyon is aláhúzza az ifjú Anyánál Pia elővendő kinszenvedését, melynek aranyozott emblémái, a tövises s szeges a Gyermekek kezébe advák, E kép különben iskolapéldája az előbbieken jelzett hamis háttérablak-kompozíciónak, mely itt nézetem szerint színtén ront, mert nagyon is sok minden halmozódik ezáltal a képen, valahogy túlsok szépet akar adni és ezáltal nem artisztikus. Qui dit trop, ne dit rien — aki túlsokat mond, semmit se mond, azt tartja a francia közmondás. E kép mellett talán nem éppen szerencsés elhelyezésben pendantszióként lógott két csaknem azonos kompozíciójú női profil-arckép, az egyik Antonio Pollaiuoloé ugyancsak a Poldi-Pezzoliból, a másik Domenico Veneziané a berlini Friedrichs-Museumból, vagy legalább is ennek a festőnek „van adva”. A katalógus jelzi, mennyi eltérő néven szerepelt ez a kép és zárójelbe helyezett felkiáltójellel jelzi a valóban jellemző eljárást, hogy egyik volt tulajdonosa, a párisi Massias-képtár mint Cínabuéé szerepeltette. A katalógus rövid, szakzerű adatai közt más helyen is szerepel humor, így Ercole de Roberti több, a negyedik teremben egymás mellett volt képeknek egyikénél (igen gyenge!), a Lucrécia címűnél, ahol a katalógus rövid leíró szavai helyesen mondják, hogy egy renaissance-ülözetű nyugodt (placid) hölgy készül tört döfni önmagába.

A képek odatalajdonításáról, változó vagy egyes esetekben könnyelmű attribúciósáról több mulatságos emlékem van, köztük egy beszélgetésem a firenzei Accademia-keptár egyik őrével, aki a legnagyobb méltatlankodással újságolta nekem, hogy az ő termében levő Tóbiás és az angyal-képet, mely addig „Botticelli” volt, most átkeresztelték „Verocchio iskolájának”. Én azzal igyekeztem megnyugtatóni a derék olaszt, hogy ez lényegében nem is fontos, hogy kinek a nevére szerepel a kép; hiszen éppoly mestermű marad, ha akármely festette is. De a custode felháborodása nem csök-



BOTTICELLI SANDRO (1444–1510): VENUS SZÜLETÉSE, Tempera
Firenze, Uffizi-képtár

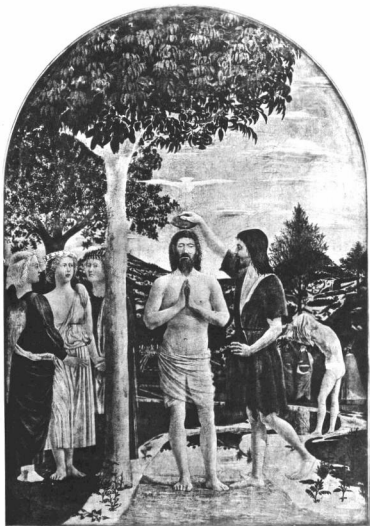
kent. „Ebben teljesen igazat adok Önnek”, felelte, „de ha Ön látta volna, hogy bámulták a képet azelőtt! Leültek eléje és (itt kifejező mimikáival mutatta, ahogy fejét a kezére támasztva, mereng a néző a kép előtt) így bámulták! Most? Most elhaladnak mellette és (ismét kifejező gesztussal) rá se hederítenek!” A közönségnek ez a páratlan jellemzése természetesen ide, ennek a kiállítási tömegnek egy erős hányadára is ráillt; Botticelli Madonnáján kívül a nagyterem főhelyén díszlő Rafaelék előtt álltak legtöbben. Sokszor elgondolom, vajon hogy hatna rám Rafael, ha nem utánozták volna őt a legnagyobb előszeretettel. De hiszen másokat is émelvedésig utánoztak, így Michelangelót, akit ez nem tud elrontani, bár igaz, hogy volt eset, amikor nem tudtam elűzni a bosszantó gondolatársulást: egyik rajza a British Museum grafikai termében annyira Gustave Doré juttatta eszembe. Daubigny, amikor Rómába került és meglátta a Sixtina freskóit, afféle respektust nem ismerő, mindent vicce fordító párisi rapin és blagueur módján felkiáltott: „Hiszen ez olyan, mintha Daumier festette volna!” Engem, sajnos, akaratlanul is nagyon Gustave Doré emlékeztetett Michelangelónak egy rajza, egy keresztrefeszítés, mely most a British Museum grafikai termében van kiállítva, ugyanott, ahol többek közt, sajnos, egy másik Michelangelo-rontónak, William Blakenek *sze-memben* írtózatos művei is elhelyezést nyertek. Rejtély előttem, miért vannak ezzel nagyra az angolok. Különbözik Richard Muthernek is egyik bűne a sok közül, hogy a sok lendülettel, de nem mindig elegendő judiciummal megírt „Geschichte der Malerei des XIX. Jahrhunderts” című plágiumhalmazban Blakenek oly nagy szerepet juttatott. Sajátságos, hogy mennyire végigvonult akkor, amikor Blake e szörnyűszüleményeit „vizionálta”, ez a furcsa literáris epigonizmus Európán: csaknem ugyanezt csinálta Bonaventura Genelli, aki, ha nem csalódom, szép olasz nyelvre mellett német volt, és a belga szörnyűség-festő, Wiertz is ezekkel rokon jelenség. Ami egyes mesterek agyon-imitálását illeti, Tiepolón kívül, akinek kellő értékeléséhez annyit, de annyit kell felejtünk, Rafael tartotta legtovább a világrekordot. Érdekes, mennyire

eltávoztunk ma attól a kortól, amikor Rafael neve mint az egyetlen, a kimagaslóan legnagyobb mesteré élt a köz-tudatban. Vous dites Millet comme le bourgeois dit Rafael, írt még Bashkirtzeff Mária Maupassantnak, amikor névtelenül levelezett vele és Maupassant, aki alighanem eléggé távol állt a képzőművészettől, kénytelen-kelletlen Millet-t hozta elő, amikor ismeretlen levelezője azt kérdezte tőle, melyik festőt szereti. Ma már az abszolút laikusnak, az „lrokéz”-nek, a művészettől mérföldekre álló „hatőkör”-nek az a típusa, akinél épp csak Rafael neve az, amit a a festészettel kapcsolatban tud, alighanem kifogyóban van és már-már az utolsó bölénnyel rokon. Ily vonatkozásban érdekes a mi gyönyörű Piombo-képünk története, melyet Pulszky Károly mint állítólagos Rafaeli veti, és amikor kiderült, hogy nem az, ez akkor — a kilencvenes években — a kép teljes devalvációjaként hatott, annyira, hogy még a parlamentben is szóvártatta valamelyik néptribun. Ez volt nem kis részben megindítója Pulszky tragédiájának, mellyel nemrégiben Marczali Henrik is foglalkozott a Nyugatban megjelenő emlékezései során; ez volt az egyik fegyver, amelyet ellenségei ellene fordítottak — a lehető legnagyobb sikerrel. Ama páratlan szépségű férfiarcképnek folyton hiányát éreztem itt. Mennyire ideillett volna, a teli renaissance gyöngyei közé és mennyire felülmúlta volna a többi képet, amelyekkel itt képviselve volt „Fra” Sebastiano mester, a cinquecentónak ez a sajtóságos művészitípusa, akinek egyéniségére oly érdekes fényt derítenek levelei (lásd Guhl: Künstlerbriefe). Két dolog jellemzi őt, az egyik a határálani hódolat nagy művészkortársai iránt, a másik az életművészet, mely bevallottan fontosabb volt neki, mint a saját művészete. Nem igen erőltette meg magát, szeretett jól élni. Két sajtóságos és látszólag igen heterogén jellemvonás, melyeket azonban, úgy vélem, mégis összefüggésbe lehet, sőt kell hozni. Mind a kettő egyaránt jellemző a korra, amelyben oly hatalmasak, oly életerősek voltak a tradíciók, hogy egy kiváló talentum azokat ily hallatlan mértékben le tudta aratni nagyobb mérvű munkaszuszvedély és mártírhajnal nélkül is. Ez azonban viszont csak oly



PIERO DELLA FRANCESCA: A GYERMEK JÉZUS IMÁDÁSA

London, National Gallery



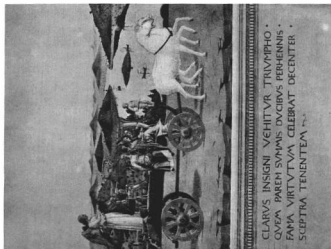
PIERO DELLA FRANCESCA: KRISZTUS MEGKERESZTELÉSE A JORDÁN VÍZÉBEN
London, National Gallery

korban volt lehetséges, amelyben nem volt meg a művészi eredetiségnek, egyéni másféségnek az a sarkalatos fontossága, hogy azt ne mondjam túlbecsülése, ami a mi korunkat jellemzi.

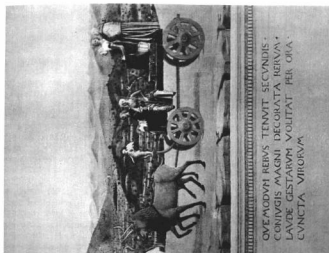
Ma elképzelhetetlen, hogy valaki szégyenkezés nélkül hangoztassa azt, amit, ha jól emlékszem, Piombo mondott, hogy ő Michelangelo rajzát és Tizian színét akarja képeiben egyesíteni. Piombo itt szerepelt képei közt egy remekmű volt, Andrea Doria doge képmása a római Doria-Pamphili-Landi-gyűjteményből. Nagy, kissé életnagyságon felüli arckép ez is, mint a pesti, de nem oly színes; ennek viszont színbeli egyszerűsége ad valami nagyművű előkelő egyöntetűséget, melyből csak egy üt ki zavarólag, a nemes vonású, atlétaiermetű, ravasz ábrázatú, sötét ruhás férfi keze, amelyet Sebestyén mester alighanem már lusta volt megfesteni és egy tanítványnak, egy lánynak adott át, aki azt — épp ama kor kiváló tradíciótiszteleténél és nem utolsó részben — az ezzel kapcsolatos mesterségbeli kiválóságnál fogva kitűnően megfestette, de más összetételű, a mesterénél silányabb festékanyagot használhatott (talán éppen másra kellett a pénz a mesternek) és így ha akkor nem is látszott különbség, de idővel a kéz valami kellemetlen rezesbarna színt kapott, mely eltérő az idős őszszakállas úr arcának és renaissance-osan dekolletált blaknyakának szép sápadt teintjétől. Hiszen, sajnos, a pestinél is van egy baj, amit kétségtelenül az idő okozott: az ing fehérjei nagyon kiütnek. Ugyanez a jelenség feltűnő egy másik itt volt képnél, Giovanni Battista Moroninak az amsterdami Rijks-museumból való női arcképén, mely összehatásban valahogy lepucolt, lerestaurált benyomást tett rám. Piombótól volt még egy kisebb, angol magángyűjteményből való női arckép; igazi Piombo (volt azért neki is egyéni stílusa, ha nem is törekedett rá) nemes, telivér emberi szépségkultusz. Egy másik angol magángyűjteményből való egy női arckép, amelyben Sebastianónak Giulia Gonzagáról festett portaitját sejtek, amelyről Vasari beszél; szép igazi teli-renaissance-e kép ez is; valeurben egyöntetű, de nem oly briliáns, mint a pesti Piombo; színekompozíciója

zöld, fekete, rózsaszín. A husok színben némileg emlékeztetnek a Doria-kéz rezeségére, rendkívül kidolgozott, a nagy, telt formákat erősen hangsúlyozó modellálásokban pedig van valami pléhszerű karakter, mely nem egy késői renaissance képnél föllelhető: nemes olajpléh. A fej gyönyörű, a pléh él, éppúgy mint Bronzínónál, akinek egyik nemesen renaissance-os portaitja, Toledói Eleonóra nem jó elhelyezésben sokkal későbbi és nem nagyon vonzó, már-már a hanyatlás trivialitásának előhírnökeiként ható képek közé került, az aránytalanul gyengén képviselt XVIII. század képei közé, ahol azonban oly meglepetés várt rám, amelyet nem hagyhatok említés nélkül: Magnascónak, ennek a sok tradícióból és egyben sok eredetiségből sajátosságosan összetett, mulatságos felbolondnak és vérbéli festőnek egy „Kerti jelenet”-e a génuai Palazzo Biancóból; az előtérben hanyag virtuozitással odavetett, odakent, odamázolt, nagyszámú alakból álló rokokó-társaság, meglehetősen interieurszerű hatással, mögötte pedig nagy-kiterjedésű, egészen „modern”, minden romantika nélküli, rendkívül levegős és a távlatot szuggesztíven éreztető táj, mely völgyeszerű terület, dombokban végződve az ég ellen; kedves, félborús, enyhe felhős ég, alatta házak, kis kertek és falak, azok a falak, amelyek oly jellemzőek az olasz tájra s amelyeket általában meglehetősen festőitleneknek tartottam, itt kitűnően érvényesülnek.

Az ezt megelőző kor, a seicento, bár sem az anyagot, sem a rendezést illetően nem volt kidomborítva, szintén sok érdekességgel szolgált; a művészetnek az a produkcióban gazdag manierizmus kora, melyet Gobineau oly páratlanul jellemez, amikor ezt mondja egyik festővel, mint tanácsot egy ifjabb kollégának: „a legfontosabb, hogy az ember magának egy modort csinálgon és azután sokat és gyorsan dolgozzék”. De minden modorosságuk mellett tudásuk volt ezeknek az embereknek, szédületes tudás, olyan, amelyet csak generációról-generációra, mondhatnám apáról-fiúra szálló műtermi gyakorlat és tradíciótisztelet tehetett lehetővé, amely mellett mi mai festők egytől-egyig autodidakták és dilettánsok vagyunk.



CLARVS INSIGNI VEHITVR TRIVMPHO •
QVEM PAREM SVMMIS DVCI BVS PERHENNIS •
FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER •
SCEPTRA TENENTEM ~



OVE MODVM REBVS TENVIT SECVNDIS •
CONIVGIS MAGNI DECORATA REVM •
LAVDE GESTARVM VOLITAT PER ORA •
CVNCTA VIROFVM

PIERO DELLA FRANCESCA (1416 ?-1492): DIADALMENE

A FEDERIGO DA MONTEFELTRE URBINÓI HERCEG ÉS PELESEGE BATTISTA SFORZA URBINÓI HERCEGNÓ ERÉNYEIT DICŐSÍTÓ ALLEGORIÁK

Firenze, Uffizi-galleria

Foto: Albert Frenkel

Ami a budapesti Szépművészeti Múzeumból idekölcsonzött műveket illeti, ezeknek, ha nem is volt itt a fontos Piombo, mégis nagyjelentőségű szerep jutott a kiállításon. Itt volt Leonardo kis bronzlovasa a hatalmas, ágaskodó, a masszív testtel saját-ságosan ellentétes gyökfejú lovon (megvétel 1914-ben) és a másik, ugyancsak a Ferenczy István gyűjteményéből való, itt „Pádual mester” műveként szereplő kis-bronz. Európa a blikán ülve (Meller's attribution to Bertoldo is not generally accepted”, mondja a katalógus); itt van Leonardónak két páratlan szépségű rajza, mely mind a kettő az Anghiari csata karton-jához készült: két harcos-fej, szörnyszerű kifejezéssel, kiabálva. Mellette Daniele da Volterra (?): Vénusz és Amor, mely komplett-ségével, klasszikus tudásával és édeskés-sen érzelmi felfogásával híven tükrözi a postmichelangelikus kort. Ezek az Esterházy-gyűjteményből kerültek a Szépművészeti Múzeum mappdába. Itt kiállított ké-peink közül ugyancsak Esterházy-eredetű a kristálylevegőbe ágyazott Boltraffio-Madonna, az ismert kis Rafael-Madonna, a Correggio-Madonna és végül a Domenico Peti alvó lánya; Pyrker érsek gyűjtemé-nyéből való Gentile Bellini Cornaro Katalin-arcképe és a kiállítás egyik dísz-képe. a nagyterem főfalan függő Giorgione; Pulszky Károly vétele az ugyancsak remek, a teli-renaissance festői gazdagságával, pompá-jával teltett Romanino. Ez is egyik gyöngye volt a kiállításnak és nem fogható a másik itt kiállított Romaninóhoz, a Bresciából

való Madonnához, annyira nem, hogy nem is gondoltam volna egy mester művének a kettőt. Nem volt velem katalógus, amikor ezt a képet megláttam, — hiszen ez a ki-állítás arra is jó volt, hogy ha éppen oda vitt az útunk a Regent-Streetre, a Hay-marketre, Shaftesbury Avenuerre, ezekre az utcákra, amelyek mind odavezetnek a Piccadilly-Circusra, ahonnan már nem messze a Burlington House: betérjünk egy kicsit az olaszokhoz, ha van üres óránk vagy félóránk. Most, hogy utólag rájöttem, hogy ez a sajátos Madonna-kép, amely egy ilyen tervszerűen vándorlásomkor megállított, szintén Romanino, még egyszer meg kellett nézmem, össze kellett hason-lítanom a másikkal, a miénkkel. Így még arra is jó volt ez a kiállítás, hogy itt „műörténelmet tanult” az is, aki minden ilyen program nélkül, csupán azért ment oda újból és újból, hogy gyönyörködjön, hogy elsőrangú, örökbecsű mesterműveket, vagy akár másodrangú, de mindamellett hallatlanul érdekes, inspiráló műveket hosz-szasan elnézve, azokból emelkedett han-gulatot merítsen, hogy teleszívja magát az „istení ópiummal”, amely Baudelaire sze-rint minden gyötrelmek elszongtására alkalmas. És akit ezután majd még arra is érdekelt a sors, hogy még egyszer Olasz-országba jutva, ott kedve szerint utazgatva, végignézze azokat a városokat, amelyeket még nem látthatott, az ott a műkincsekkel oly intím lelki kontaktusba fog kerülni, oly tágra-nyílt szemekkel fogja azokat nézni, ahogyan e kiállítás ismerete nélkül lehetetlenség lenne.

FERENCZY VALÉR



LORENZO DI CREDI (1489–1537): MADONNA A GYERMEKKEL
ÉS KERESZTELŐ SZT. JÁNOSSEL
Róma, Borghese-képtár



PIERO DELLA FRANCESCA: KRISZTUS MEGOSZTÓRTATÁSA
Urbínói hercegi palota

KRISZTUS.

Az egész freskó legrejtélyesebb alakja a főalak, az ítélő bíró. Az írástudók céltáblája. Nem tudom, van-e még egy alakja a festészetnek, melyre a szenvedélyes támadások és vad kifakadások oly áradata zúdult volna, mint Michelangelo Krisztusára. Neves művészeti írók valósággal vetélkednek egymással a vádaskodásban, a leglesújtóbb ítéletek erőteljes megfogalmazásában.

Érdemes meghallgatni őket: „Nem Krisztus az, — mondja Thode — aki mennydörgő szavával, szájának lehetetlenségével (2 Tessz. 2, 8.) ellenségeit kétségbeesésbe, barátait rettegő félelembe kergetti: fölemelt jobbja mintha villámköteggel sújtaná a támadó lázadókat.”¹ Riegl ítélete sem enyhébb: „Az igazságos bíró ez? — kérdi szinte botránkozva. — Nem, hanem egy indulattól elragadott halandó. Ebben a pillanatban teljesen a szenvedély uralkodik rajta.”² Nyugodtabb hangon, de nem kevésbé szigorúan ítélt Justi: „Mi köze van még ennek az alaknak a történelmi Krisztushoz a néven és az őt sebhelyen kívül? Sokkal inkább beillenék Makkabeus Judásnak, népe szabadítójának, aki hű követői köréből előrelép, karját magasra emelve, hogy a lesújtott ellenség vereségét teljessé tegye. Mozdulata emlékeztet a villámmal lesújtó Jupiterre (sommio Giove), aki Michelangelo „Phaeton bukása”-ban hasonlóképpen viselkedik. Ez a Krisztus csak az elkárhozottak számára létezik.”³ Ugyanezt a vádat variálja Mackowsky: „Ebben a Krisztusban csak hatalmas testalkat és vad mozdulat van. A mélyen leeresztett szempillák elfedik a szem életét, viszont a felduzzadt orrcimpák haragos felindultságot, az összeszorított száj hajlíthatatlan akaratot árulnak el.”⁴ Betetőzi a vádaskodásokat Heath Wilson: Krisztus mozdulataiban nincs semmi méltóság, sérti a józólést és a vallá-

sos érzést a méltó ékessége lehetne az inkvizíció kínzókamráinak.”⁵ Még folytathatnánk, de azt hisszük, ennyi is elég a szemelvényekből.

Ha e kritikák után olvassuk D'Olandánál, mit mond Michelangelo a Krisztus-ábrázolás problémájáról, igazán meglepődünk. „Az Üdvözítő tiszteletreméltó arcának valamennyire is elfogadható ábrázolása — mondja a mester — oly nehéz, hogy ahhoz nem elég, ha egy festő még oly nagy és művészetében még oly jártas mester is. Sőt nekem az a véleményem, hogy életének is tisztának és lehetőleg szentnek kell lennie, hogy a Szentlélek igazgassa gondolatait.”⁶ Akár tette Michelangelo ezen nyilatkozatát, akár nem, fontos az, hogy D'Olanda szájába merte adni és le merte írni oly közönségnek, amely az Utolsó Ítéletet ismerte. Nehéz elgondolni, hogy az a Michelangelo, aki a freskó egyéb részében oly mély keresztény felfogásról tesz tanúságot, éppen Krisztust festette volna meg féltelen haragjában tomboló olimposzi pogány istennek.

De akkor hogyan magyarázzuk az elmarasztaló kritikákat? Nem tagadjuk, Michelangelo Krisztusa nagy elmélyedést kíván a szemlélőtől és első pillanatra talán félreérthető és mivel általánosan bevett meggyőződés, hogy ez a Krisztus inkább hasonlít valami pogány istenséghez, mint a kereszténység Megváltójához, a kritikuskok ezt az előre megalkotott ítéletet valósággal bele-nézték a képbe és azon oly vonásokat is láttak, amelyeknek nyomát sem találjuk. Szinte hihetetlen, hogy az ily elfogultság mennyire meghamisítja a látást. Csak néhány példát említsünk állításunk igazolására. Mikor Hettner úgy látja, hogy „a képnek *tálmányomán legnagyobb részét* az elkárhozottak foglalják el”, akkor nem szabad csodálkoznia, ha „csak félelmet, csak haragot, csak bosszút”⁷ lát rajta kifejezve. Keppler szerint „a kép felső része a bírót ábrázolja,

¹ Thode: Michelangelo und das Ende der Renaissance. III. Bd., 2. T. Berlin 1912. S. 399.

² L. h.

³ C. Justi: Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke. Berlin, 1904. S. 325.

⁴ Mackowsky: Michelangelo. Berlin, 1925. S. 254.

⁵ L. Kallabál I. m. 145. l.

⁶ A. M. Bessone Aurelli: I Dialoghi Michelangeleschi di Francesco d'Olanda. Roma, 1906. p. 136.

⁷ H. Hettner: Italienische Studien. Braunschweig, 1879. S. 268.

akinek *ajkán a kárhoztató ítélet lángol*”, holott az ajkak teljesen zártak; s a bíró villámot lövellő szeméről beszél, mikor a szemet a mélyen leeresztett szempilla mögött állig lehet látni. Thodenál a fölemelt jobb „mintha villámköteggel sújtana a támadó lázadókat”, pedig a teljesen kinyílt tenyérén nyoma sincs az erőteljes markolásnak. Hasonlóképpen nem látható az orrcimpáknak az a felduzzadtsága, amelynek Mackowsky szerint a haragos fölindultságot kellene kifejeznie. Elgondolhatjuk már most, mire képes az elfogultságtól fűtött fantázia, ha a belemagyarázás útjában nem állanak oly kézzelfogható akadályok, mint az említett néhány példában.

A félreértések és szigorú kritikák oka nagyrészt abban keresendő, hogy Michelangelo Krisztusi ruha nélkül, hatalmas állatatesttel, továbbá bajszatlan és szakállatlan arccal ábrázolta és hozzá oly pózban, amely teljesen eltér a középkori utolsó ítéletek trónoló Krisztusától. Ez Michelangelo nagy bűne, ez az a nagy pogányság, amiért a vádak özönét zúdították rá kritikusai. Azt már nem vették észre, hogy ezt a pózt és ezt az óriás termetet a kompozíció logikája kívánta és a freskó tartalma és szerkezeti fölépítésében minden más megoldás elgondolhatatlan. Michelangelo nem tett mást, mint hogy Krisztus alakját is belekomponeálta abba a grandiózus egységbe, amely az egész freskót áthatja.

Ezt a szempontot leszámítva, Michelangelo Krisztus alakjával nem is volt olyan újító, mint eddig hitték. Eltekintve attól, hogy az ó-keresztény művészetben is találkozunk bajusz és szakál nélküli Krisztus-ábrázolásokkal, Michelangelo Krisztusának egy sokkal közelebbi elődjére is hivatkozhatunk. Van a sienai szépművészeti múzeumban egy predellakép, mely az Utolsó ítéletet ábrázolja Giovanni di Paolótól (1403?–1482). Ezt a képet Michelangelonak látnia kellett, mert első pillanatra világos, hogy Krisztus-alakjához az ideát innen merítette. Ruhátlan alakjai közé egy szintén ruhátlan Krisztus illet. Itt volt rá a példa. Krisztust Giovanni di Paolo is ruha nélkül, bajusz- és szakállatlanul ábrázolja. Lángoló cherubkoszorútól körülvéve trónjáról épp hogy csak fel nem pattan, mikor a kárhoztatók ítéletét kimondja. Jobbját ítéletre emeli, balján a seb-

helyet mutatja feljűk. Hátracsúszott tógáját s annak a balkönyökön áveiet szőnyegét ugyancsak viszontlájuk Michelangelónál. A kezek és lábak az alak mozgulatát a háttér erősen kihangsúlyozott körével hozzák összhangba, ezért kell a balkéznek elérni annak a feliratkörnek peremét, amelyen a jobb könyök és az alsó kar egy része nyugszik. Látszik, hogy a művész szabadulni akart a hagyománytól, a trónján ülő Krisztus nem volt oly drámai, mint azt a cselekmény jellege kívánta, ruhátlanul ábrázolta tehát, hogy a tagok mozgásának feltűntetésével tegye élénkké a különben ülő alakot. Michelangelo nem elégedhetett meg ezzel a félmegoldással, viszont nem akart teljesen szakítani a hagyománnyal sem, amely az utolsó ítélet Krisztusát trón nélkül nem tudta elképzelni, azért abban a pillanatban ábrázolja, amit trónjáról éppen fölemelkedett. Azonkívül a balkéz mozgulatát összhangba hozza a jobbkézzel s a kéz seb-helye helyett az oldalsebre mutatni vele. (Ezt a gesztust ismét a pisai Campo Santo freskójának Krisztusán láthatta a mester.) Hogy a balkéz többféleképpen magyarázott mozgulatának csak ez lehet az értelme, kiténik abból is, hogy a szenvedés eszközeinek szerepeltetése a kárhoztató ítélet indokolásul szolgál. A bűnösök megérdemlik büntetésüket, mert rajtuk Krisztus szenvedése kárbaveszt. Krisztus oldal-sebének kiemelése csak még jobban aláhúzza ezt a gondolatot. Ez az oldalsebre mutató mozgulat azonban nem lehet határozottabb, mint tényleg amilyen, mert különben megbontaná a két kéz gesztusának összhangját, míg így a balkéz ujjai a jobb-kéz ujjmozdulatának hatását lényegesen felfokozzák. Talán azt lehetne mondani, hogy a balkéz, amely épp az előbb az oldalsebre mutatott, a cselekmény hevében önkénytelenül is követi a jobb-kéz mozgulatát. Ez a rövid összehasonlítás is eléggé mutatja, hogy Michelangelo mennyire igyekezett, ha nem is szolgailag, a hagyományból megtartani minden lényeges motívumot. Nem valószínű tehát, hogy jól nézték meg a freskót azok, akik haragjában dühöngő olimposzi istent látnak Krisztusában. Újában elvéve hallatszanak is hangok, amelyek lényegesen enyhítik a kritika szigorú ítéletét, sőt határozottan szembel helyezkednek



GIOVANNI DI PAOLO (1405–1482): AZ UTOLSÓ ÍTELET. KRISZTUS
Siena



AZ UTOLSÓ ÍTELET. KRISZTUS
Pisa, Camposanto. Foto Alinari



MICHELANGELO BUONAROTTI: AZ UTOLSÓ ÍTELET. KRISZTUS
A Vatikán Sixtus-kápolnájában

azzal. Meller Simon például észreveszi, hogy Krisztus „sújtani akaró karjának erővel teljes mozdulata csak képleges: az örösi testi erő a lélek pusztító haragjának szimbólumává alakul”.¹ Kreitmaier még tovább megy s úgy látja, hogy „a harag csak a mozdulatokban tükröződik, az arcvonásokban nem, azokban nem látszik semmiféle indulat hullámzása”.² Végül Hoffmann, akinek az Utolsó Ítélet legújabb és igen szép ismeretét köszönjük, megállapítja, hogy „a mozdulat méltóságos elutasítást fejez ki. Benne van a méltatlankodás a gonoszság, a bűn felett, amely most újának végére ér, s elveszi igazságos büntetését, miután annyi századon át uralkodott és fertőzte meg az emberiséget. Tehát nem harag az, ami benne kifejezésre jut. Ily felfogás mellett a kéz mozdulatát összhangba lehet hozni Krisztus arcvonásainak egyszerű kifejezésével. Ha a művész a test és a kar mozdulatában a lázadó kárhozottak lesújtását akarta volna kifejezni, akkor az isteni bíró arc kifejezése, amelyből teljesen hiányzik a harag, nem lenne vele összeegyeztethető.” Az arc kifejezéséről pedig valóságos dicsőímszót zeng: „Az Üdvözítő fejét lobogó haj koszorúzza, a szabályos ovális arc oly nemes és szép, a szem valóban áll! Oly kifejezés van benne, amely minden természetes emberit felülmúl. Csodálatosan finom a remekbe formált szája, amelynek lágy vonalaiból nem szól kárhozatot osztó ítélet, s a gyönyörű, formás szakállal áll! Valóban a művész oly egyszerű kifejezést adott az Istenember arcának, hogy igazán elnémulunk s lemondunk arról, hogy szavakban adjuk vissza benyomásainkat és érzéseinket... A művésznak sikerült Krisztus alakját az isteni tulajdonságok egész teljével felruházni. Felséges komolyság, átszellemült szépség, végtelen bái, az örökkévalóság nyugalma, isteni méltóság, örök igazságosság mind egyült sugárzik belőle... Sugárzó arany gloriától körülveve jelenik meg Krisztus, a mint eljöveteleit megjövendölte. Büntetést és elutasítást fejeznek ki mozdulatai, fennkölt szelídség és igazságosság nyugszik arcán.”³

¹ Meller Simon: Michelangelo. Budapest, 1903. 122. l.

² Kreitmaier: Michelangelo. München, 1905. S. 40.

³ R. Hoffmann: Michelangelo. Das jüngste Gericht der Sixtinischen Kapelle. Augsburg, 1926. S. 14–15.

Valóban remekbe készült leírás. Ha azonban az Utolsó Ítélet Krisztusát teljesen meg akarjuk érteni, még tovább kell mennünk és rá kell mutatnunk azokra a mély gondolati összefüggésekre, amelyek helyzetét a mű eszmei felépítésében meghatározzák. Különös, hogy nem művészeti író, hanem egy költő, Montégut volt eddig az egyedüli, aki ezt meglátta. Még különösebb, hogy tanulmánya, mely pedig már 1881-ben látott napvilágot, teljesen visszhang nélkül maradt, ugyanígyra, hogy az Ernst Steinhilber-Rudolf Wittkower-féle Michelangelobibliográfiában (1927), amely pedig egyébként szinte tökéletesnek mondható, meg sincs említve. Krisztus alakját jellemezve, többek között ezt írja a költő: „Ez egyike azon alakoknak, melyek lehetővé teszik, hogy a legmélyebben hatoljunk bele a kereszténység igazi mivoltába... Ő most nem azért jön vissza, hogy megbocsásson és magát feláldozza, hanem azért, hogy ítélkezze, jutalmazzon és büntessen. A saját nevében székelt ott most azon a végtelenten, amelyre az egész emberiség összerereglett. Ő most több itt, mint Isten képviselője, mert a földön elvégzett megváltással abszolút uralmat szerzett magának a világ felett... Ő az, aki az emberek számára kinyitja és becsukja az örökkévalóság kapuját...”

Ő a teológusok és filozófusok Krisztusa, ha ugyan a teológusoknak és filozófusoknak elég erős a lelke ahhoz, hogy szabadabb tegyék magukat a testiség érzelmétől és hogy ne engedjék érvényesülni azokat a gyengeségeket, amelyek gátolják őket abban, hogy az eszméket a maguk szigorú következetességében megérték.”⁴

Michelangelo Krisztusával szemben a megértésnek akadályai általában — kifejezetten Grimmé és Thodené — tényleg a kereszténységnek oly felfogása, amelyben a krisztusi szeretettel nem fér meg az örök kárhozatra szóló végtelének szigora. Ez a modern felfogás nem tudja megközelíteni a bűnnek, a mysterium iniquitatis-nak sötét mélységeit s nem tud mit kezdeni az üdvözülés és kárhozat világsorsot jelentő, szédítő ellentétével, ami pedig az evangélium, általában a keresztény világfelfogásnak alapvető létele. Ez a szentimentális, limonádé-

⁴ L. m. p. 274–75.

kereszténység természetesen nem tudja megérteni Michelangelo mélyen keresztény lélekének erős látozásait.

Lássuk tehát az utolsó fílet Krisztusát a hittanítás megvilágításában. Megjelenése már kész fílet, mert az emberiség fílete Öbenne van, mint az agg Símeon jövendölése mondja: „Ime tetteit ez sokak romlására és feltámadására” (Lukács 2, 34.). Ő az emberiség sorsválasztója üdvösségre vagy kárhozatra, mint ahogy a nagy választó hegyek elválasztják a folyókat és eldöntik azoknak irányát. Az az élet, amely az emberré lett Isten életébe kapcsolódik, az örökélet részesévé lesz, a többi elvész. Az emberiség sorsa tehát összenőtt Krisztus lényével, Krisztus benne él az emberiségben — Szt. Pál szerint mindnyájan egy testnek tagjai vagyunk Krisztusban —, örökértékűvé emeli annak életét azokban, kik benne hisznek és e hitből élnek, s az ítéletet jelenti azok számára, kik be nem fogadták. Ezért nem kell Michelangelónak a mandorla, ezért nem választja külön a Bíró az ítéltre sereglelt emberiségtől, hanem az egész dráma eleven középpontjává teszi, amelyen a szó szoros értelmében fordul az egész cselekmény.

Az utolsó fílettel befejezi Krisztus küldetését az emberiséghez: Összegyűjti az Atyá hoz azokat, akiket megváltól működése üdvözített, és átadja megérdemelt sorsuknak azokat, akik inkább választották a bűn útját, mint az ő kivételét s elutasították üdvözítő kegyelmét. Lényegesen más ez a szerep, mint volt az első eljövételkor: Akkor odaadta magát az emberekért, most számonkéri tőlük, hogy mit adtak érte; akkor eljött keresni, ami elveszett volt, most jön „fíletni eleveneket és holtakat”; akkor nem volt hova fejét lehajlania, most jön „nagy hatalommal és dicsőséggel”. Akkor kiltarta a kereszten karjait, hogy mindenkit magához öleljen, most fölemeli jobbát azok ellen, akik szeretetének hívását visszautasították. Michelangelo ennek a keresztény hitnek Krisztusát ábrázolta, aki az evangélium szavai szerint nemcsak a jóknak fogja mondani: „Jöjjetek, Atyám áldottai,” hanem a gonoszoknak is: „Távozzatok tőlem, átkozottak, az örök tűzre.” A bűnösöket elfűő Krisztusban azonban nyoma sincs a szenvedélyes haragnak vagy

bosszúállásnak. A bíró most adja át a gonoszokat a kárhozatnak, tehát nem lehetnek kedvességtől olvadó arcvonásai, nem lehet hívogató mozdulata, de viszont nem lehet benne többet látni, mint valami kimondhatatlan szent méltóságot, amely uralkodik a bűn keltette „haragon”. Ez a harag itt ment minden elementáris vak hevülettől s inkább csak jelképe annak az isteni méltatlankodásnak, amely a gonoszságot, aljasságot és nemtelenséget elutasítja magától. Az óriási testi erő megdöbbenő szimboluma ugyan a világot fílető hatalomnak, de amely joggal a lélek pusztító haragját olvassa ki valaki Krisztus alakjából, ugyanoly erővel szánalmat is olvashatna ki a lesújtani akaró kéznek a kárhozat borzalmaitól visszatörpülő ujjából s a pokol kinjálnak láttára félig lecsukódó szemből. De ez sem található benne, hanem egyszerűen, illetőleg csodálatosképpen az Istenembernek lelkivilággal, aki minden emberi méretű szenvedélyen messze felülemelkedve, a harag és részvét formáiban ki nem fejezhető módon szerez érvényt a kifürkészhetetlen isteni végzésnek. Michelangelo ebben az alakjában megkísérelte a lehetetlent: a hit mélyítők és a képzeteknek el nem érhető tanításából valósággal megkonstruálta Krisztus alakját. És csodák csodája: ez az alak él és szuggesztív hatású!

Milyen finom kifejezésbeli árnyalatokról van itt szó s mily kimondhatatlanul sok és gondos mérlegelés után vihette át a tervekbl a falra Michelangelo Krisztus alakját, azt legkönnyebben megérjük, ha az eredeti összehasonlítjuk a Venusi-másolattal. Venusi ugyanúgy látta Michelangelo Krisztusát, mint a legtöbb modern kritikus, s ugyanúgy nem vette észre benne a finom és mégis döntőn lényeges vonásokat, amelyek ennek fontos kifejezését adnak, mint ő. Kópíáján ennek a hamis értelmezésnek megfelelően ki is „javította” a mestert. Neki Krisztus nem volt eléggé haragos úgy, ahogy Michelangelo megfestette. Krisztus alakjának pózát erőteljes támadóállássá fokozta, s rögtön eltűnt annak méltósága. A fej Michelangelonál mintha méltósággal visszatartaná magát a test mozdulataitól, itt magával ragadja a mozdulat heve; az arcot egy fokkal szigorúbbra vette; a hajkorona enyhé fodrozását indulatos lobogássá erősítette, s eltűnt a fej

lőnnepeyes kifejezése; a jobb kezét határozottabban előre állította, az ujjakat energikusabban behajlította, s így a kezét a lesújtó nyers erő kifejezőjévé alacsonyította le.

Más kérdés, hogy Michelangelo Krisztus-alakja szimpatikus-e. Népszerű talán sohasem lesz, sokkal is nagyobb elmélyedést kíván a szemlélőtől, hogysem a tömegizlés megközelíthetné. Azt is megérjük, ha valaki nem tud megbárátkozni a michelangelói szépségideállal, de hatalmas termete miatt ezt a Krisztust holmi pogány Herkulesnek vagy izomtömeg gladiátorának mondani, igazságtalan felületesség. Amint a kápolna mennyezetén az első Ádámot, azonképpen itt is a megdicsőült második Ádámot úgy ábrázolta a mester, hogy az testileg is az emberiség eleje legyen és oly fejtel koronázta meg, melynek emberfölötti fönsége és nemessége méltó az ő nagy művészetéhez és mély hitéhez. Alakjának kifejezését pedig nem az Olimpusról, hanem az evangéliumból hozta, s jellemét a keresztény hit mély tanításából merítette. Az igazság kedvéért meg kell azonban jegyeznünk, hogy éppen a jellemzésnek komplikált volta könnyen adhat alkalmat félreértésre. Ezen csak az ütközhetik meg, aki elfeledi, mily nehéz feladatra vállalkozott a mester: úgy akarta ábrázolni a „harag napjának” bíráját, a „rex tremendae majestatis”, hogy ne csak a tremendum jusson rajta kifejezésre, hanem a majestas is.

Ezzel végére is jutottunk annak, amit a nagy freskó eszmel elgondolásának lényegéről mondani akartunk. Összefoglalásként talán elég joggal állapíthatjuk meg fejtegetésünk alapján a következőket:

Az utolsó ítéletnek oly ábrázolása, mely vezérmotívumnak a kárhozottak elítélését választja, halálisan komoly kell hogy legyen. Az az ítélet, mely megmutatja az embernek, mi a maradandó és mi az elvetendő életében, döbbenetes valami és nem bájos idill. Azt a világtisztító vihart, mely égbe lendíti a jót és a kárhozat örvényébe sodorja az aljasságot, nem lehet érzélgős melodramává elsőképesíteni. Azért ha Michelangelo Utolsó Ítélete megrázó hatással van is a lélekre, ez nem zárja ki alkotását a keresztény gondolat és érzésvilág területéről. Ellenkezőleg: az evangéliumi keresztény felfogást az utolsó ítéletről egyetlenegy művész sem igyekezett oly mélyreható hűséggel kifejezni, mint ő. Mint láttuk, nem annyira az események illusztratív képét, hanem a hit tanításának művészi, szimbolikus kifejezését adja. Ennek a lényeges szempontnak elhanyagolása az oka a sok félreértésnek és meg nem értésnek, amellyel műve találkozott. Arról lehet szó, hogy az a művészi kifejezési mód, amellyel Michelangelo él, rokonszenves vagy ellenszenves-e valakinek, de az minden kétségen felül áll, hogy a mester ezen leggrandiózusabb alkotását s egyáltalában az emberiség művészetének ezt az egyik legnagyobb csodáját, őszinte keresztény hit és mély vallásosság inspirálta.

Dr. SOMOGYI ANTAL



A S. STEFANO ROTONDO BEJÁRATA XII. SZÁZADBELI OSZLOPCSARNOKKAL

Phot. Luce Roma

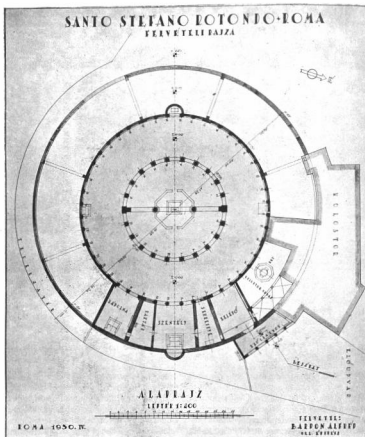
A RÓMAI MAGYAR TEMPLOM, A SANTO STEFANO ROTONDO

A ki a Via Appián érkezik az Örök Városba, már messziről, még mielőtt a város falait elérte volna, látja a Cellus-dombot koronázó S. Stefano Rotondo templomát.

Valamikor ez az épület nagyobb hatást keltetett, mint ma. Sorozatos átalakítások sokat változtattak eredeti alakján, de még ma is megkapóak nagy architektonikus vonalai, annak ellenére, hogy az épülő Róma modern házai erősen befolyásolják érvényesülését. Ez a templom bennünket magyarokat különös módon érdekel. Századokon át ez volt a római magyar templom, és benne ma is, mint a Collegium Germanicum-Hungaricum tulajdonában, magyar növendékek látják el az Istentiszteletet. Archaeológiai és művészettörténeti szempontból pedig majdnem egyedülálló, általános érdekű műkincs.

Templomunk, mely az átalakítások dacára, még ma is sokat megtartott eredeti elrende-

zéséből, a legnagyobb problémák elé állítja a vele foglalkozó archaeológiai tudományt. A S. Stefano Rotondo ugyanis körtemplom és fő érdekessége éppen abban rejlik, hogy Róma város falain belül ilyen templommal találkozunk, jóllehet sem nem keresztelő-templom, sem nem mauzóleum. Az első adat, melyet templomunkra vonatkozólag találunk, a *Liber pontificalis* följegyzése, amely Simplicius pápa (468—483) történetével kapcsolatosan megemlíti, hogy ez a pápa „dedicavit basilicam sancti Stefani in Cello monte”. Hogy ez az adat tényleg az általunk tárgyalandó templomra vonatkozik, úgyszólván kétségtelen. A mai elnevezés aránylag új és a hivatalos könyvekben nem fordul elő. A *Liber pontificalis* alapján tehát templomunk építése az V. század utolsó harmadába tehető. Kérdés azonban és a közeljövőben megkezdődő szakszerű kutatás



főfeladata annak megállapítása lesz, hogy a „dedicavit” szó tulajdonképpen hogyan értelmezendő. Jelentheti ugyanis azt, hogy a pápa a Celius-dombon új templomot építtet, a kör-alaprajz tehát új formát jelentene, amely ilyen méretekben és ebben az alkalmazásban teljesen egyedülálló. Nagynevű tudósok, mint Hübsch, Armellini, de Rossi stb. ezt az elvet vallják.

Másrészt a „dedicare” jelentheti valamely már meglévő épület templommá szentel-

sét is és ez utóbbi feltevés talán jobban megfelel a latin szó eredeti jelentésének is.

Mindazok, akik az imént említetteken kívül érdemlegesen foglalkoztak templomunk archaológiai feldolgozásával, egyetértének abban, hogy a szokatlan és Róma területén mindenesetre egyedülálló templom alaprajzát valamely korábbi antik épület alapjai határozták meg, de hogy ez az épület a régi Rómának milyen köz- vagy magánépülete

lehetett, arra vonatkozólag különböznek a vélemények.

Legtöbben a Nero császár érmein többször előforduló Macellum Magnumra gondolnak, melyről tudjuk, hogy a Celius-dombon állott.

Az a), b), c)-vel jelzett érmek lényegükben megegyeznek egymással. Mind a három változatban emeletes oszloprendet látunk, melynek középső három oszlopát kupolaszerű tető (tholus) fedi. Az épület köralaprajzú voltára enged következtetni az, hogy a fentemlített kupola által fedett részen mindkét oszloprendnek a párkánya ívesen hajlik meg. Bizonyos nehézségeket okoz azonban az ábrán látható úgynevezett külső oszlopsor magyarázata. Minthogy ugyanis ma egyedül erre az ábrázolásra vagyunk utalva az épület rekonstrukciójánál, egyéb adatok híján nehezen képzelhetjük el, mit akart ábrázolni az érmek készítője. Lehet, hogy a keresztmetszetszerű ábrázolás egy másik koncentrikusan épített és a kupolával fedett belső oszlopsort körülvevő oszloprendet jelképez, lehet azonban az is, hogy egy középső kupolával fedett, köralakban elhelyezett emeletes oszloprendet négyszög alakban nyitott porticus-szerű csarnok vett körül és a három ábrán különböző módon ábrázolt oszloprendek ezt akarják érzékelteni. Hasonló elhelyezést mutatnak Pompéjben és Djemilában talált macellumok.

Hogy azonban templomunk elődje a macellum volt-e, arra vonatkozólag nehéz feleletet



S. STEFANO ROTONDO BELSEJE

Bardon Alfréd ár. fényképe

adni, mert mint látni fogjuk, az eredeti építményből ma semmi sem látható, az említett ábrázolás pedig nem elég ahhoz, hogy teljes mértékben rekonstruálhassuk Nero macellumát. Ennek ellenére sokan e mellett a téria mellett foglalnak állást. Elsősorban Lanciani, aki az ő „The ruins and excavations of ancient Rome” című munkájában

templomunk később tárgyalandó megmaradt falaiiban és elszórt felirataiban és elhelyezkedésében a Nero-féle macellum egyenes utódját látja. Mások a szokatlan köralaprajzot úgy magyarázzák, hogy ezen a helyen hasonló méretű és alaprajzú pogány templom állott, míg mások valamely császári villának pavillon-szerű „cenatio”-ját látják a megmaradt töredékekben. (Lugli, Profumo.)

Mielőtt templomunk szakszerű leírásához kezdenénk, ismertetnünk kellett a fentvázolt véleményeket, annál



S. STEFANO ROTONDO A KÜLSŐ ROMBADÓLT FALLAL

Bardon Alfréd ár. fényképe

is inkább, mert ezáltal nyilvánvalóvá válik, hogy a kérdés végleges megoldását csak szakszerű ásatások fogják meghozni. Amit ma látunk, az persze csak töredéke annak, amit a S. Stefano Rotondo eredeti alakjában mutattak. Jelenlegi alaprajzát két koncentrikus kör határozza meg, melyek közül a belsőnek vonalán elhelyezett 20 darab gránit ion oszlop és 2 pillér hordja a magasan kiemelkedő tamburt, a külső körön pedig 36 darab szintén ion márvány- és gránitoszlopon és 8 darab pilléren a külső, alacsonyabban maradó fal nyugszik. Mind a két kört lapos tető fed. A harmadik kör tömör fala, mely az utolsó nagy restaurálás előtt a templom külső határfala volt és jelenleg félig rombadólva hever, csak ott tartozik ma a templomhoz, ahol a szentély, illetőleg a kápolna és bejárati csarnok határfalát adja. A belső kör által határolt terület diadalív-szerű felépítmény oszja meg, mely a vízszintes gerendás mennyezetet támasztja alá. A belső kör oszlopsorában lévő két pilléren és két hatalmas korinthusi oszlopon két kisebb és egy nagyobb félkörív áll, felső részében még öt kisebb nyílással átörve, mintegy a szerkezeti súly könnyítésére. A belső kör oszlopai fölött vízszintes kör-architrav vonul. A külső kör oszlopsoraira ellenben félkörű boltívek viszik át a fal súlyát az oszlopfejeket fölé beiktatott párnatagok közvetítésével. Az utolsó restaurálás az oszlopok között, mely a templom jelenlegi külső határfalát alkotja, úgy építette be meglehetősen durva törmelékkevekkel és téglákkal, hogy kifelé csak az abacus, befelé azonban maga az oszloptörzs egyharmada áll ki a falból. Az így keletkezett belső falmezőn a XVI. századból származó, erősen realisztikus falfestmények láthatók Pomerancio iskolájából, amelyeket — minthogy archaeológiai szempontból nincs különösebb értékük — e helyen éppen csak megemlíthetjük. A félkörben elhelyezett, részint köralakú, kisebb lünettek, részint az egész félkört kitöltő ablakok szolgáltatták a mellékhajó világosságát, míg a főhajóé a tambur 8 ablaka (a többi 14 befalazva) adja. Az oszlopok különböző méretűek, úgy átmerőre, mint magasságra nézve. A külső kör oszlopsora a pillérekkel úgy van nyolc csoportra osztva, hogy ezek a diadalív által

meghatározott két főténgelyben öt, a többiekben hat nyílásúak.

A főténgely nyugati végén kanellurázott finom korinthusi márvány, keleti végén pedig durvább faragású gránitoszlopok az északi és déli csoportok oszlopaival magasabbak, így a diadalív és a két kiemelt oszlopcsoport által a kör-alaprajzban egy kelet-nyugati főténgely és egy alárendeltebb észak-déli mellék téngely nyer hangsúlyozást.

A főténgelyt kiemeli még a nyugati oldalon lévő egy oszloprész szélességű kis félköríves apszis, a keleti oldalon pedig a harmadik kör vonaláig kiépített négyszög-alaprajzú szentély, az alább tárgyalandó mozaikkal díszített félköríves apszissal.

A csatolt alaprajz, mely Bardon Alfréd építész, a római magyar akadémia tagja műve és a római magyar intézet szorgalmazására készült, könnyen érthetővé fogja tenni a látszólag nehéz architektural problémákat.

Templomunk, eredeti alakjában, három koncentrikus kör által meghatározott körtemplom volt. Hogy mai alakjából visszakövetkeztessünk eredeti formájára, ahhoz az írott források segítségére van szükségünk. Mint láttuk, templomunk mai alakját az utolsó nagy átalakítás adta meg nagyjából. Ez az átalakítás V. Miklós pápa (1447—1455) nevéhez fűződik. Az avignoni fogság idejében Róma templomai sokat szenvedtek. A fényes, nagy templomok nagyrészt rombadőltek és mint-hogy a pápák, kellő anyagi eszközök híján ugyan, mégis annyira-amennyire rendbe akarták hozni a régi történelmi nevezetességű templomokat, gyakran úgy segítettek magukon, hogy a templomokat szűkebbre építették és ezáltal egyrészt csökkentették a fentartási költségeket, másrészt elég anyagot találtak a rombadőlt külső falakban ahhoz, hogy a restaurálást véghezvihessék. Így történt ez a S. Sebastiano a Ss. Quattro Coronati, stb. templomokban, így a mi templomunkkal is. Az eredetileg öthajós templomokból háromhajós, a háromhajósokból egyhajósok lettek. A mi templomunkból is kéthajós körtemplom alakult a külső fal kihagyásával.

Érdekes látnunk, hogy a rombadőlt külső fal és a mai templom fala eredetileg hogy függött össze egymással. Mint említettük, az alacsonyabb oszlopsort pillérek

¹ Templum S. Stefani a fundamentis restauravit. L. P.

tagozzák. Ezekből a pillérekből ma még jól kivethető ívek indulnak ki sugáralakban a külső fal felé, melynek egyes részein még láthatók az érintkezés nyomai. Feltehető az, hogy minden második pillérköz, úgy látszik, alacsonyabb tetővel volt fedve, míg a többi eredetileg talán nyitottan állott. A földönt részeknek megfelelően a külső falban 2—2, ma befalazott ajtószzerű nyílás látható. Lehet, hogy ezek voltak azok a momentumok, amelyek Lanciait befolyásolták teóriája felállításában. (Op. cit. p. 355.) Egy másik érdekes és már de Rossi által fölvetett kérdés az, hogy hol volt a templom eredeti bejárata. Ő azt hiszi, hogy a bazilikák orientációjának megfelelően a Simplicius által dedikált templom bejárata nyugat felé volt, vagyis ott, ahol ma a mozaikkal ellátott apszis látható. A falak erre vonatkozólag semmiféle felvilágosítást nem nyújtanak, ha csak a külső fal keleti oldalán bevált kis mélyedés nem jelentené azt, hogy a püspöki katedra eredetileg ott állott.

Simplicius pápa alapítása és V. Miklós utolsó nagy átalakítása között a legfigyelemre-mértöbb változást templomunk talán Teódor pápa (642—648) idejében nyerte. Ekkor történt ugyanis, hogy a pápa Primus és Felicianus mártírok hamvait az „Ad Nomentanus” temetőből áthozta templomunkba. Ez az első eset, hogy mártírok ereklyéit a katakombákból a városba szállítják, ami egyáltalán az apszis elé és valószínűleg helyes az a feltevés, hogy ezzel az ünnepélyes aktsussal kapcsolatban díszítették mozaikkal apszisunkat. A mozaik maga, annak ellenére, hogy az idő és a hibás restaurálások sokat romlottak eredeti szépségén, még ma is Róma legérdekesebb mozaikjai közé tartozik. Arany hátteren, középen drágakövekkel kirakva, az úgynevezett „Cruz gemmata” áll a paradicsomot jelképező virágos mezőn. Tőle jobbra és balra fehér tógában Primus és Felicianus mártírok foglalnak helyet, a kereszt felső szára pedig köralakú medail-

lont hord, melyben a Megváltó képe látható. E felett félkör alakban a csillagos ég, melyből az Atyaisten áldó keze nyúl ki. A mozaik alsó szélét felfrás díszíti:

ASPICIS AVRA TVM CAEL ESTI CVL MINE
TECTVM ASTROPE RVN QVE MICA NOS PRAECLARO
LYMINE PVLTVM.

A mozaik stílusa bizánci jellegű. Ikono-grafiai magyarázatát úgy igyekeztek megadni, hogy a kereszt, mely a paradicsomi mezőkön Krisztus ábrázatát hordja, dicsőítve a jobbról és balról álló mártíroktól, az általa felmagasztalt Krisztus feltámadásának a szimbóluma.

Mozaikunk, mely nem keletkezhetett Teódor pápa előtt, viszonyi nem valószínű, hogy sokkal a mártírok hamvainak áthozatala után készült, határozott adatot nyújt arra vonatkozólag, hogy mikor történt templomunk egyik nagy dekorálása.

Zarándokok elragadtatással írtak templomunk fényéről és pompájáról. Így a 821. évi anonimus. (Cod. Vat. Pal 853.)

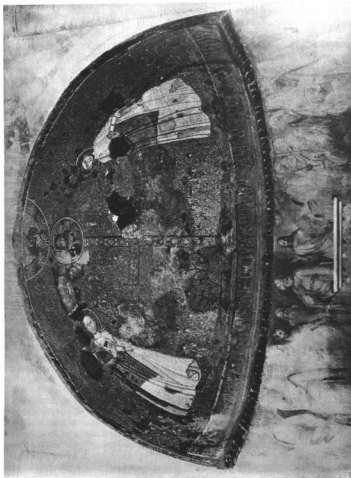
Biondius Flavius még a XV. század elején látta templomunkat és annak dácára, hogy teteje beszakadt, bámulja a mozaikokat és a falak márvány incrustációját. (Roma restaurata I. 80.)

Az 1450. évben a jubileumi év alkalmából Rómát látogató firenzei származású Rucellai ugyancsak templomunk gazdag díszítéséről tesz említést.¹ Sajnos, ma mindezekből nem maradt más hátra, mint az említett mozaik, az is meglehetősen rossz állapotban.

A templomunkba belépőt ma talán a legjobban az impresszionálja, hogy — mint említettük a leírásban, — a tetőt két korinthusi pillér és két óriási korinthusi oszlop által hordott diadalív szeli mintegy két részre. Hogy ez a diadalív nem eredeti alkotás, hanem későbbi hozzáépítés, azt mutatja elsősorban az, hogy a diadalív fala nincsen belekötve a tambur falába, másrészt, hogy a pillérek az eredeti oszlopok felhasználásával úgy vannak meglehetősen durván megépítve, hogy a benne foglalt oszlop alapos vizsgálat mellett még látható. Hogy ez a hevenyészett munka mely időpontra tehető, arra vonatkozólag nehéz feleletet adni. Tudjuk azt, hogy már a VIII. században Hadrián pápa (792—796) idejé-

¹ Corpora ss. mm. Primi et Feliciani ex Atrianio Nomentano a Theodoro P. P. I. luc translata atque ab Urbano P. P. VIII. anno 1681 inventa. Anthonius, huius Ecclesiae S. Stephanus in Monte Caelio presb. Card. Geniti sub novo altari a se ex elato et consecrato solenni pompa repositi X. luny 1736.

² Marcotti: Il glabio del anno 1450. Archivio della Società Romana di Storia Patria 1881. IV. pag. 573.



A S. STEFANO ROTONDO APSISMOZAIKJA. VII. század

ben szükségessé vált a tető javítása. A Liber Pontificalis, mely eddig is vezetői bennünket, itt is szolgál némi felvilágosítással, amennyiben Hadrián pápával kapcsolatban megemlíti, hogy: „Pariter etiam basilicam beati primi martyris Stefani sitam in Celio monte quae per obitana tempora marcueraat, maximas in ea deferens trabes... Mirifice intrinsecus et extrinsecus renovavit.” Hogy mennyiben egyezik ez a VIII. században történt tetőmegerősítés a diadalív mai alakjával, azt nem tudjuk. Lehet, hogy az utolsó átalakítás V. Miklós pápa idejében visszatért a VIII. századbéli alakra és csak a megrongálódott diadalív kijavítására szorítkozott. Amit ma látunk, az mindenesetre meglehetősen késői alkotás. Említsre méltó még a mai bejárat, mely megbontva az eredeti architektonikus harmóniát, oldalt nyitott rést a templom falán s így az eredeti térhatást megzavarta. Ez az átalakítás a dokumentumok értelmében II. Ince pápa (1150–45) idejére tehető, úgyszintén az ő nevéhez fűződik a mai bejárat előtti elhelyezett nyitott oszlopcsarnok.

Mint láttuk, templomunk építészetiében ahány lépés, annyi probléma. Problémák, amelyeknek végleges megoldásához, sajnos, nem

elegendő a még oly körültekintő és még oly alapos vizsgálat sem. Hogy a Celiusdombon álló keresztény szfinksz rejtélyét megoldhassuk, ahhoz meglehetősen nagyméretű munkálatok lennének szükségesek, melyeket a jövőben minden valószínűség szerint a római magyar intézet fog végezhetni. Reményünk van arra, hogy egyrészt a Collegium Germanicum-Hungaricum igazgatósága, másrészt az olasz nemzeti múlkincseket védő társaság szíves közbenjárása folytán a közeli jövőben nagyobb eredményeket tudunk felmutatni. Mindenesetre már ma köszönetet kell mondanunk az illetékes hatóságoknak szíves közbenjárásukért, melynek köszönhető az, hogy pontos alaprajzot vehettünk fel templomunkról és engedélyt kaptunk arra, hogy fényképfelvételeket és jegyzeteket készíthessünk róla.

Hisszük, hogy a megindult szakszerű kutatás nem fogja beérni az eddig felmutatott csekély eredménnyel és az archaeológiában mindig utolsó szót mondó ásatás újabb fényt fog deríteni arra a monumentumra, amely nemcsak művészettörténelmi és archaeológiai szempontból világhírű, hanem bennünket, magyarokat közelebbi és bensőbb módon is érdekel.

Dr. JUSTH ISTVÁN
(Róma, 1950 április)

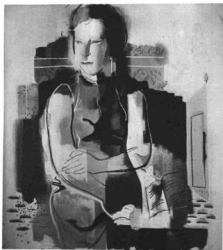


NERO CSÁSZÁR ÉRMEI, A MACELLUM MAGNUMMAL



HOLLÓS MATTIONI ESZTER: PALÁNKI HÍD

Külföldi elismeréssel jutalmazva, Tavaszi Szalon a Nemzeti Szalonban



HINCZ GYULA: PORTRAIT. Tempera

Jánosfalvi Nevecs Marcel és külföldi szociális ösztöndíjának nyertese.
Fruchter Lajos és tulajdonosa, Tavaszi Szalon a Nemzeti Szalonban

IN MEMORIAM

SCHILLINGER GYULA. Egyike azoknak az áldozatoknak, amelyeket művész-tehetségeink sorából szedett és szed még mindig a világ-háború. Schillinger Gyula festő, szobrász és rajzoló súlyos tífuszból szerzett 1917-ben a harcúterem, amely ellen évek során át Egyiptomban, azután Davosban keresett gyógyulást. Nem csoda, ha ilyen körülmények közt alig szerepelt kiállításainkon és nevét leginkább csak rajzainak reprodukciói nyomán ismerték. Ezek részben hazai, részben német, francia, északamerikai, svéd és finn lapokban jelentek meg.

Pályája sokat ígérően indult meg. Legelsőben szülőkörében, Budapesten (ahol 1888 február 20-án született) tanulatot rajzolni Vajda Zsigmondtól. Ezeket a tanulmányokat Münchenben folytatta, ahol egyre jobban kezdett érdeklődni a szobrászat iránt. Végül erre tért át és mint a „Magazin Egyptien”-ben megjelent életrajzában olvastuk, Brüsszelben, ahol a szobrászszakadémiát látogatta, 1913. állami díjat, római ösztöndíjat kapott. Csakhamar azonban kitört a háború, amelynek összes keserűt kezdetétől fogva végigszenvetted. Súlyos betegnek került ki belőle az egyébként arteriosclerós férfi. Még reménykedett, hogy az egyiptomi éghajlat segít rajta. Egyiptomból számos rajtot küldött szét, cikkeket is írt, azonban emellett szorgalmasan mintázott is Kairóban 1927-ben gyűjteményes kiállítást is rendezett. Az odaváló sajtó meleg elismeréssel fogadta a beteg művész munkáit, leginkább állatszobrait (ilyenekkel 1922. Budapesten is szerepelt), mintázott azonkívül az odaváló nép köréből vett típusokat is. Egy művét megvásárolta a kairói Musée des Beaux-Arts. Két évvel ezelőtt visszatért Európába s Davosban telepedett le, itt azonban már abba kellett hagynia a farszító

mintázást és csak rajzoldással foglalkozott. E rajzok közt sok volt a magyarság sorsára vonatkozó szimbolikus lap, de foglalkozott karikatúrák rajzolásával is, sokaknak szerezvén dárús percekét, bár maga nehezen sínylődött. Hosszú szenvedésének a halál ez év április havának 5-ikén vetett véget Davosban, derékon törve egy sokat ígérő művész-tehetség s lelkes magyarrá érződő ember pályafutását. Szoborműveinek reprodukciói az említett egyiptomi folyóirat 1926 márc. 15-iki és a kairói La Bourse Egyptienne című tekintélyes lap 1927 március 23-iki számában jelentek meg.

KARINTHY ELZA. Április havában meghalt Karinty Elza festőművésznő ötvenegy éves korában. A művésznő Budapesten született 1879 október 11-én és előbb a budapesti Képzőművészeti Főiskolán, Deák Ernő Lajos vezetésével folytatta tanulmányait (1898–1902), majd 1905-ben a nagybányai művésztelepen tanult. Neve a nagyközönség előtt nem volt ismert, mert kiállításainkon nem vett részt. Tájképek és tanulmányfejek ismeretesekek tőle.

HORVÁT REZSŐ. Tragikus módon szakadt meg egy fiatal magyar szobrásznak, Horvát Rezsőnek pályája: öngyilkossággal vetett véget életének, huszonnyegy éves korában. A fiatal művész 1927-től Párisban, azután Firenzében végezte szobrászati tanulmányait, 1929 óta Milanóban lakott. Művészeti munkálkodásának egyik gyümölcseit, a „Nyilasok” című bronzművét ez év januárjában kiállította a Nemzeti Szalonban. Május 14-én távozott Milanóból, néhány nap múlva halotttestére akadtak az olasz-sváji határon Monte Olimpino közelében, ahol revolverlövésrel vetett véget ifjú életének. Úgy látszik, hogy szerelmi bánat vitte sírba.

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

Még három kiállítás nyílt meg márciusban, köztük legterjedelmesebb volt a *Képzőművészeti Társulat tavaszi kiállítása*, csaknem 600 műtárggyal. Az utóbbi tárlataitól eltér azzal, hogy ezúttal néhány építésünk is kiállított s e tény maga bizonyára helyesléssel fog talákozni. Egyébként a csoportok tizenegy kategóriája állott össze a kiállítás létrehozására s ha jól emlékszünk: csupán a Szinyei Merse Pál-Társaság és a Kéve hiányzott. A kiállítás általános jellege és hatása körülbelül olyan volt, mint a Mácsarnok többi kiállítása. Három festő, két grafikus és egy szobrász adta az anyagot az Ernst Múzeum CXI. csoportkiállításának. Bernáth Aurél, Cserpes István és Mártty Ödön műveinek nagy

sora jó áttekintést adott céljaikról. Bármennyire el is különböznek egymástól egyéni előadás do'gában, egy vonás közös bennük: a festőiség, e szó általános értelmében, még pedig a clair-obscur igénybevétele nélkül. Ez lehetővé tette számukra a színi rendkívül könnyedé és világossá tenni, a formák festői fellazítása pedig elvette a testek röghöz-kötöttségét, nehézségét. Ezek csak általános vonások, mégis szinte az egész kiállítást jellemzik. Kivülük Beldnyí Viktor és Kemény László állított ki grafikus jellegű képeket, Kaszás Miklós pedig nemesen elképzelt, finoman kőbe faragott feleket.

A harmadik a „Nemzetközi Alpin Képkiallítás” volt a Nemzeti Szalonban. 1300 havasi

kép! Az első pillanatra azt hinné az ember, hogy ilyen szűk körre szorítkozó képtömegnek vajmi egyhangú a hatása. De aki a kiállítás céljának álláspontjára helyezkedett: bizonyára nem érezte annak. Tisztában kellett lenni azzal, hogy nem ezerháromezréfőle módon akartak festők megoldani egyetlen feladatot, hanem hogy itt sokféle szempont meglehetősen sokféleképpen érvényesült. A havasok világát bemutatók tisztán művészi hatás és bemutatottak illusztratív, sőt szakszerű ábrázolás szempontjából. Voltak képek, amelyek annak a lírai hangulatnak adtak kifejezést, amelyet a zordon szikladriások, a szűz hőmezők, a melységekbe szakadt völgyek kellettek a művészen. S voltak olyanok, amelyek hű geológiai látéleket jelentettek, színes szakrajzokat, amelyek okmány-szerű hűséggel adtak számot a hatalmas felgyűrődések szerkezetéről s a nagy magasságokba számzúzott gyeptömeg és törpecserjék alakulatairól. Voltak közöttük festői képek oly emberek ecsetjéből, akiknek ez az emelkedett világ az igazi fészük s voltak, amelyek a vándor-festő turista-meglepetéseit mutatták. Mindenki megtalálhatta tehát a neki való motívumot és festést. A rendkívül bő anyagban jó magyar művészek is szerepeltek (hegyi embereink: *Mednyánszky, Katona, Kószeghy Elemér*; völgylakók: *Edvi Ilés Aladár, Magyar-Mannheimer*; továbbá a kételtűk: *Szlányi, Nádler, Glaz* és mások), a külföldiek közül különösen *Mulley* tűnt fel. Nem kevesebb mint tíz nemzet festőivé is merkedett itt meg a néző és ez egytárgy, de oly sokféle eredetű képtömeget nemzetközli rendezőbizottság szedte össze, a Nemzeti Szalon, a Képzőművészeti Tanács, sereg művészeti és turista-egylet közreműködésével. Akkorára nőtt a gyűjtemény, hogy még egy üres boltot is hozzábéreltek a Szalonhoz, hogy megbirkózzanak az elhelyezés nehézségével. A hegy- és hőtömegek e speciális kiállítása sok érdeklődőt vonzott.

A Nemzeti Szalon az *Ume* kiállítása után májusban megnyitotta kapuit a legifjabb művész-nemzedék számára. *Tavaszi Szalon* a neve ez évenként ismétlődő kiállításnak, amelynek anyagát a *Szinyei-Merse Pál Társaság* bírálja meg a válogatás össze. A *Társaság* ezzel a munkával mintegy a nyilvánosság elé kalauzolja azt az új művésznemzedéket, amelynek fejlődésében bízik s amelyet éppen ezért a műbarátok figyelmébe ajánl. Ezáltal is friss hangulatú, formás kiállítás kerekedett az így egybegyűjtött anyagból, amelyben most láthatón a szobrászok vetik át a vezetés szerepét, válogatott darabjaik derekasan megállnak helyüket bármely nagy kiállításon. A festők valamivel kevesebb nyomattal léptek föl: műveik, bár nagyon különböző elgondolásúak, mégis nagyon jól csendülnek össze. Valamikor felűnő azoknak a képeknek nagy száma,

amelyek a régi festőiségnek egyik eleme, az árnyék és fény teljesen el van utasítva s a kép formában, színben már eleve úgy van alakítva, hogy e mellőzés ne hasonlítsanak. Kétség-telen, hogy egy kép harmóniájának, kifejező erejének nem nélkülözhetetlen együvéssé válna a chiaroscuro, hiszen akárhány nagy művészeti korszak, sőt egész népek művészete ad rá példát. Mi csak azért jegyezzük ide ezt a jelenséget, mert úgy látszik bizonyos mértékben általánossá kezd válni. Egyébként a kiállítás munkái komoly akarat és komoly elmélyedés szülötteinek látszanak.

Új nevek is merültek fel a kiállításon. Ezzel kapcsolatban oly hangok is hallatszóltak, hogy új s újabb kiállítók szapora megjelenése *művészeti túlprodukciónak* jelent, amelyet csökkenteni kellene, hogy a kereslet és a kínálat közti egészséges legyen az arány. Ezt már ismételt hallottuk, máskor is, tehát nem lesz fölösleges a kérdés kissé megvilágítani.

Mindenekelőtt meg kell legyenünk, hogy a művészetre nem hűzhatók rá a töle idegen gazdasági világ axiómái. Bizonyos, hogy például az ipar ügyelni fog arra, hogy ne készüljön aránytalanul több cipő, mint amennyi eladható. Képek festése azonban nem pusztán a vásár szükségleteinek kielégítésére történik, hanem igazában benső vágy sarkallására. Nos, ilyen benső vágyból még sohasem készített senki sem cipőt. Fonák dolog lenne tehát, ha a gazdasági élet mérleg-egyensúlya szempontját ridegen akarnák alkalmazni a művészeti „termelés”-re.

Mindjárt hozzátesszük azt is, hogy ha valaki nálunk megkísérelné mesterséges eszközökkel csökkenteni a „művészeti túltermelést” vagy pláne a sokszor emlegetett „művész-túltermelést”, hamar kellene tapasztalnia, hogy a kísérlet még csak nyomait sem mutathatná fel a sikernek, nemhogy eredményhez vezetne. Hallottunk már idevágó javaslatokat és sletünk azokat komolyan megalatolni. Ily sokféle hallható javaslat például azt kíváná, hogy a Képzőművészeti Főiskola és az Iparművészeti Iskola igyekezzen a felvétele jelentkezők számát a lehető legalacsonyabbra apasztani, hogy e két intézet kevesebb művészt neveljen. Ámde csökkenne-e ezzel a kiállító művészek száma? Éppen nem. Mert a két intézetből kirekedő ifjak egyszerűen magániskolába mennek vagy valamely külföldi centrumba és ott szerzik meg a szükséges ismereteket. Csakugyan: mentül nagyobb a Főiskolából kirekesztettek száma, annál szaporábban keletkeznek Budapesten a magániskolák. A szám tehát nem apad. Olyan diktatura pedig, amely megtiltana kiállításrendező intézeteinknek, hogy az utóbbiakról képet vagy szobrot fogadjon el: nincs és el sem képzelhető. Hű ábránd tehát mesterséges létszámcökkentésre gondolni oly életpályával kapcsolatban, amely semmiféle minősítéshez sincs kötve s amelyet teljes szabadságától

megfosztani nincs sem mód, sem eszköz. Hogy a sok művész, kivált a mos'ani nehéz időkben, csak nagyon nehezen boldogul, az régől fogva belső tragédiája ennek a pályának. A tragédia magva pedig igazában az, hogy a művész nemcsak művészetének, hanem művészetéből is él. Pedig hát a megélhetés gondolai merően más természetűek, mint a művészi alkotás gondolai. Vannak idők, amikor e kettő nem zárja egymást, vannak olyanok is, amikor tragikusan tűköznek össze. Nincs módunkban az a helyzetet kormányozni, Ennek egyszerű megállapítása mégis hasznosabb és emberségesebb, mint az erőszakos beavatkozás eszközeinek tervelzése felett töprengni. Mert így legalább tisztán látjuk a helyzetet, amúgy pedig tehetetlenül kergetnénk egy fantazmát, ami hiábavaló időtöltés.

A *debreceni Déri-Múzeum* megnyitása volt a tavasz legnagyobb művészeti eseménye. Sívár viszonyaink közt, amelyekben a művészetek ápolása már már oda apadt, hogy jóformán a művészek az egyetlen mecénásai a művészetnek: vigasztaló, sőt lelkesítő dolog, hogy egy magyar város a maga erejéből létre tudta hozni ezt az új s a vidékiek közt legnagyobb szabású városi múzeumot. Debrecen művelődésének az adott sajtóságság jellegzetességet, hogy falai közé szívesen telepedtek a műsák, de csak néhányan. Virult ott a teológia és nem kevésbé a filológia is. Debrecenből indult országgá az első magyar fűvészkönyv, amelynek szerzői szobrot érdemelnek. És országgá indult ugyanonnan a líra fölkenje is. *Csokonai*. Csak a művészetek patrónái kerültek el messzire. Nyilván halléktalanoknak érezték volna magukat a kálomista Rómában. Ezek a régi állapotok megszűntek. Soha nem álmodott bőségben és szépségben táru most először Debrecen elé a művészet és hogy ez így lett, az magának Debrecennek érdeme. A műsák kara immár teljes és ezzel teljes a művelődés harmóniája is.

Az új fordulatnak megvan a maga érdekes története és ez megint jellegzetes debreceni történet. Mint ahogy egykor, több mint száz évvel ezelőtt, egy idegen földre szakadt magyar, *Ferenecz*, a szobrász, első művét ajándékként a „legmagyarabb városnak” küldte, úgy most is akadt egy idegenbe szakadt magyar, egy bécsi selyemgyáros, *Déri Frigyes*, aki pompás művészeti gyűjteményét odaajándékozta Debrecennek. A szegény szobrász egy szobrot küldött, a gazdag selyemgyáros egész múzeumot. Az események, lám, ismétlődnek. S kívánjuk Debrecennek, hogy a sors még néhány ilyen *Ferenczyt* és *Déri*t irányítson feléje.

Azonban nagyon igazságtalanok lennénk, ha eközben megfedekeznénk azokról, akik *otthon* is, szerény eszközökkel, vesződségek közepe, egy majdnem múzeum halvány reményében gyűjthették a város múltjának emlékeit a város szakmára. Sok helyi érték, sok etno-

grafikum, sok debrecenianum mentődött így meg az örök feledéstől, pusztulástól. A Déri-kincs és a helyi gyűjtés anyaga leltár volt és hozzáférhetetlen leltár maradt mindaddig, amíg Debrecen városa eléggé meg nem becsülte elhárítással létre nem hozta, *Györgyi Dénes* és *Münich Aladár* szép és gyakorlatias tervei szerint, ez ő új, nagyszabású múzeum-épületét, amely még ennél is több, mert a mai életnek megfelelő szép kiállítási termek, előadói termek, laboratóriumok, könyvtárhelyiségek is sorakoznak ez állandó gyűjtemények köré. A klasszicizáló stílusban épült új palota hozzásimul a közelében álló Nagytemplom és ősi kollégium klasszicizáló épületeinek arculatához. Szép térkiképzés emeli a hatását.

Meglett tehát a hallék is, az új intézmény egyik legfontosabb, harmadik lényezője. De kellett még egy negyedik együlthető is: a nagy anyag tudományos, művészi, céltudatos rendezése. Sokkal nehezebb és bonyolultabb munka, semmint általában hiszik. Ezt a feladatot kiváló szakemberek oldották meg, a mai kívánalmak szellemében.

Még hozzá kell fűznünk azt is, hogy a Szép-művészeti Múzeum meghatározó módon szett legfialabb testvéreinek segítségére azzal is, hogy letétként átengedett egy sor házagpótló és tanulságság művet.

Így született meg ez az új múzeum, amely a festészet, szobrászat, iparművészet, néprajz, helytörténet, ipartörténet s általában a művelődéstörténet gazdag anyagát tárja a néző elé. Új vára művelődéstudományunknak, új halléka a magyar művészetnek. Erőteljes virulást és fejlődést kívánunk neki.

A „Spirituális Művészek” ezúttal negyedszer lépnek a nyilvánosság elé, a Nemzeti Szalon termelében, május végén. Kétszáz műárgy várta az érdeklődőket, különböző törekvések szállóit, köztük olyanok, amelyekben egy formális stílus keresését látjuk, és olyanok is, amelyek az ellenkező póluson mozogva csakis a kifejezésre vetnek súlyt. Ez természetes, mert hiszen ma egy olyan spirituális egységességről, mint amelyen talán a középkorban volt, álmodni sem lehet. Olvastunk is a különböző kritikákban olyan megjegyzéseket, amelyek kétségbevonják a cégér jogosultságát. A magunk szempontjából a cégér sohasem fontos. Valamikor az Incamminatik cégére nagyhírű volt általában. De ugyanakkor festette toledó elszigeteltségében Greco szobor-nál szebb munkáit, amelyeket bizonyára senki sem cserélte el a Caracclak művelével. Van-e cégér és milyen betűkből áll, valószínűleg mellékes. Az ezúttal szereplő festők közt a legkeményebb vágásúnak *Remsey Jenő*t tartjuk. Van benne valami a rög darabos erejéből. Úgy érezzük, hogy a magától mondja el a maga nyelvén.

Művészeti kiállításaink évadárója a Nemzeti Szalonban nyílt meg június közepén. Ezt egy új alakulat rendezte: a „Zichy Mihály művész-

egyesület*, amely itt mutatkozott be először. A katalógus előszava bevallja, hogy az új művészi csoportosulásra tulajdonképpen nem volt szükség, azt az a remény hívta létre, hogy az egyesülés erősít jelent. Az új alakulás tehát adminisztratív kérdés, amibe nincs jogunk beavatkozni. A kiállítás, ha a nyilvánosság számára megnyitják, már a nyilvánosság ügye s így joggal várhatik kritika tárgyává. Ezzel a joggal nem élünk, mert az új egyesülés nyilvánvalóan magán hordja az első próbálkozás bajait, de az eretnek, ha mihamarabb tülesnek a kezdet nehézségein és nagyobb értékekkel lepnek meg a művészeti barátait.

AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI TÁRSULAT 1929. évi november hó 24-én díszülés keretében ünnepelte fennállása 50 éves jubileumát. Az elmúlt ötven esztendő a legzorosabb kapcsolatban áll a magyar régészeti föllendülésével, de a legerősebb szálak fűzik a jublárius, ma már „*Országos Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat*” elnevezés alatt működő egyesüléshez a magyar művészettörténeti kutatás és felszárzézves történetét is. A Társulat régen észlelt hiány pótlására alakult meg 1878. november hó 17-én. A mindinkább erősödő régészeti és művészettörténeti kutatás és irodalom hiányát érezte egy központi szervnek, mely összekötőül szolgált volna a tudományos munka és az érdeklődő magyar publikum között. „A magyar orvosok és természetvizsgálók vándorgyűlése” 1845-től kezdve, a Magyar Történelmi Társulat megalakulásától, 1867-től kezdődőleg készséggel bocsátotta ugyan régészeti és művészettörténeti kérdések tárgyalására üléseinek előadásait, leletek és emlékek publikálására pedig a M. Tudományos Akadémiában 1889-ben alakított archaeológiai bizottság kiadványában és időszakai folyóiratában: az Archaeológiai Közleményekben és az 1868-ban megindított Archaeológiai Értesítőben elegendő tér kínálkozott, azonban ezek mégsem biztosították oly mértékben a régészeti és művészettörténeti problémák számára a publicitást mint ahogyan ez a két folyton fejlődő, izmosodó tudomány megérdemelte volna. Az 1872-ben alakított Magyar Műemlék Bizottság műemlékfólvételeivel még inkább gyarapította a közlésre váró adalékok számát, úgyhogy midőn 1876-ban a nemzetközi archaeológiai és embertani kongresszus a magyar kormány meghívása folytán Budapesten tartotta meg két évenként szokásos internacionális összejövetelét, a magyar régészeti és művészettörténeti vezetői a kongresszus nagy közönség-sikerének hatására alatt is elhatározták egy Régészeti Társulat szervezését és föllállítását. A mozgalom élére régészelnk és művészettörténeti írónk színe-lava állott. Ipolyi Arnold, Römer Flóris, Pulszky Ferenc, Henszlmann Imre, báró Nyáry Jenő, gróf Erdődy Sándor vezették az előzetes készülődése-

ket, kidolgozták az alapszabályokat s mindennel elkészülve 1878. november 17-én hívták össze az alakuló közgyűlést. Az egyesület Országos Régészeti és Embertani Társulat név alatt alakult meg négy szakosztállyal, amelyek az őstörténelem és embertan mellett az antik emlékek és éremtan, a magyar emlékek, érem-, címer-, pecsét- és legyverint s az egyházi régészetet is működésük körébe vonták. A Társulat tiszteleti elnökei Ipolyi Arnold és gróf Erdődy Sándor lettek, elnökök Pulszky Ferencet választották, titkár pedig Hampel József lett, míg Römer Flóris, Henszlmann Imre osztály-elnökökké választották. Pulszky ekkor tartott megnyitó beszédében hangsúlyozottan kiemelte a Társulat célját, mely a fentemlítt tudomány-ágak tudományos művelésén kívül elsősorban a régészeti ismeretek népszerűsítésében áll, hogy a Társulatban egyesüljenek mindazok, akiket hivatásuk, foglalkozásuk vagy ügyszere-tük e térre vezet. A Társulat tagjainak száma már az első évben a 400-at meghaladta s 63 alapléttag között a magyar egyházi rend s a magyar arisztokracia legkiválóbb egyéniségeit találjuk. A Társulat működését 1879 jan. 30-án tartott első felolvasó ülésével indította meg, mely végkép határozott az új Társulat működésének irányára és stílusra tekintetben. Pulszky Ferenc ez alkalommal tartott első bevezető előadásában hangsúlyozta, hogy a Társulat ülésein nem fényes akadémiai módor fog uralkodni, hanem az egyes tárgyak, leletek, műemlékek élénk, a tudományos álláspontnak megfelelő, de a közönséget is érdeklő ismeretéseit fogják előadni. S ma, 50 év múltán is fentartotta a Társulat első elnökének ezt a stílusprogramját előadásaira nézve. Utána Römer Flóris nagyszabású előadással tett hitet a vidéki egyletekkel és múzeumokkal való összeműködés szükségességéről s követelte, hogy a középiskolákban a történelem keretében a régészetet is tanítsák. Báró Nyáry Jenő az aggreleki barlang ásatásának eredményeiről olvasott fel ugyanekkor s végül a tököli ásatások eredményeit mutatta be Csetneki Jelenik Elek. Pulszky és Römer tettek megjegyzéseket az előadásokra, más és más oldalról világítva meg a fölvetett problémákat.

A Régészeti Társulat megalakulásakor azonnal megbeszéléssel és előadással körébe vonta a magyar művészettörténet és iparművészettörténet legfontosabb kérdéseit. A Társulat harmadik ülésén Ipolyi Arnold adott elő „A magyar zománc kérdéséről”. Majd még ugyanez évben gróf Andrassy Manó régiség- és ékszergyűjteményét mutatják be valóságos kiállítást keretében. Egyáltalában mindig nagy súlyt helyeztek a Társulat vezetői és előadói, hogy a tárgyalott kérdések bő anyagillusztrációval kerüljenek előadásra. 1880-ban Henszlmann Imre tartott nagy előadást, melyen a „honi emlékek rajzfólvételeiből” rendezett kiállítást méltatta és ismertette. Még ugyanez évben Zsolnay Teréz

később Párisban is kiállításra került pécsvideki szobreszek- és hímzésekkel álló gyűjteményt mutatja be Pulszky Ferenc. Elképzeltethő, hogy ily körülmények között másoda látogatottsággal bírhat a Társulat ülései, melyeken az első években évenként 2500—3000 között mozgott a hallgatók száma. 1881-ben ismét új előadás-formát talál ki a kitűnő vezetőség. A magyar-honi renaissancecancan szenteltek egy ülést, melyet a sok rajz és topografiai felvétellel és a N. Múzeum és magánosok gyűjteményeiből bemutatott tárgyakkal valóságos kis kiállítás vázoltak s az emlékeket összefoglaló előadásokban Fellner Sándor, Pulszky Károly és Henszlmann Imre ismertették. 1882-ben a báro Radvanszky Béla régi magyar ezüstdéngyűjteményének bemutatása volt soron. Azután pár év múlva vitaestén kerül sorra a következő téma Pastiner Gyula előadásában: „A nemzeti elem kérdése a régi magyar művészetben.” (Érdekes véletlen, hogy a határozott eredmény nélküli végződő vitára éppen a Társulat jubiláris díszközgyűlésén Gerevich Tibor másodelnök előadásában jött meg az igazi felelet, aki nagyszabású tanulmányában, alapos művészettörténeti adatok és analógiák alapján jutott el a középkori magyar művészet nemzeti stílusjegyeinek döntő jelentőségű felismeréséhez és összeállításához.) A Társulathoz hangzottak el először Némethy Lajos alapvető kutatásainak eredményei a budapesti templomok építés- és díszítéstörténetéről, itt hangzottak el a sokszor éles, de mindenkor a magyar tudományos szempont hasznára történő viták, többek között „Péhrégháza és Árpád sírja” kérdésében, a „gyulafehérvári Hunyadi síremlék” pontos meghatározása ügyében. A magyar régészetnek pedig valóságos bemutató organumává vált a Társulat, amelynek ülésein a nagy érdeklődést keltett vagy mellékvonatkozásaikkal fogva is aktuális leletet nem egyszer alig pár órával vagy pár nappal előkerülésük után mutatták be a hallgatóságnak. Különben a Társulat munkaságának súlyát és jelentőségét elegendőképpen megmutatják kiadványai: a Magy. Tudományos Akadémia archaeologiai bizottságával közösen kiadott Archaeologiai Értesítő 43 kötete, Évkönyveinek 4 kötete (ebből kettőt a nyolcvanas évek folyamán, kettőt 1920—27 között adott ki a Társulat), a Pulszky-album, Hampelnek: „A bronzkor emlékei Magyarországon” című 3 kötetes alapvető munkája. Felolvasó ülései és kiadványai mellett a Társulat részben saját költségén, részben állami hozzájárulásokból fennállása első évtizedeiben önálló ásatásokat is rendezett, rengeteg tudományos anyaggal gyarapítva a Nemzeti Múzeum régészeti emlékanyagát, sok fontos adalékkal járulva a magyar régészeti topografiához. Régebben rendezett vándorgyűlései (különösen emlékeztetések a Zólyomban és Székesfehérváron rendezett ülései), valamint utóbban rendezett tavaszi kirándulásai (Visegrád, Máriabesnyő, Szentendre,

Zsámbék, stb.) mindig új eredményekkel gazdagították a magyar archaeologia és művészettörténet adattárát. Természetes, hogy mindezek az eredmények pusztán a Társulathoz szertény anyagi eszközeivel nem jöhettek volna létre. Közremunkálói ebben elsősorban a M. Tudományos Akadémia s a Magyar Nemzeti Múzeum, de a rokonintézmények és egyesületek jóindulatú, szeretetteljes támogatása és megértése is, nemkülönben a magyar kultuskormány pártfogása, melyre különösen az összeomlás óta vajmi gyakran rászorult a Régészeti Társulat, mely jóformán teljes vagyonát s tagjainak $\frac{1}{2}$ -ét elvesztette a világhétségben.

A jól végzett munka öntudatával tekinthet a Társulat mindenkor vezetője az elmúlt 50 év eredményeire, melynek sikeres folytatását kívánja mindenki, aki a magyar régészet és a magyar művészettörténet ügyét a szívén viseli.

Dr. Oroszlán Zoltán titkári jelentéséből.

ATTIKÁTÓL JAPANIG. Hivatott tudós gárda közreműködésével immár ötödik kötete látott napvilágot a Szépművészeti Múzeum Évkönyvei ama sorozatának, amelyet *Petrovics Elek*, a kiváló szerkesztő, kimondhatatlanul nehéz körülmények közt indított meg és folytat cél-tudatos szívóssággal. E testes kötetek igen gazdag és sokoldalú anyagot ölelnek fel és bő német kivonatokat útján a külföldi is tájékoztatók művészettörténeti kutatásainak eredményeiről. Ezek a kutatások az évkönyvek rendeltetése folytán túlnyomórán a múzeumban őrzött tárgyekra vonatkoznak, azok mellett azonban oly értekezésekkel is találkozunk, amelyek más, de mindig magyarországi témákat dolgoznak fel és így — akár külföldön a bécsi vagy porosz múzeumok híres évkönyvei, — általános magyar művészettörténeti jelentőséget nyernek. A most megjelent ötödik kötetben foglalát tíz dolgozat közül hét foglalkozik szépművészeti múzeumi anyaggal, három más emlékekkel.

A tárgyak chronológiai rendjében egymásután következő dolgozatok élén áll *Hekler Antal* ismertetése a múzeum számára 1928-ban megszerzett három alakos attikai síremlékről, amely az antik plasztikai gyűjteménynek igazán jelentős gyarapodása. A IV. századbéli görög sepulchrális művészetnek mind formák, mind érzelmi tartalom szempontjából egyaránt jellemző példája. Anyaga, a meleg patinás pentellonai márvány éppúgy Attikára vall, mint a háttérből erősen kiemelkedő alakok, a meghitt együttlétben ábrázolt házaspár és a rab-szolgalafüggő formai megoldása. „A nőalak testének a klasszikus görög reliefsstílus elveivel ellenkező merész kizökkenése a homlok-síkból s a kidolgozásnak helyenként érezhető megcsappant gondossága” arra a föltevére indítja Hekliert, hogy a síremlék nem athéni, hanem vidéki, talán beotiai műhely terméké.

Ámde provinciális műveknek nem ily előkelő, nemes a karaktere. Inkább vagy egy athéni nem elsőrendű műhely alkotásával, vagy egy elsőrendű műhely nem elsőrendű készítményével állunk szemben. Síremlékünk művészi jellemét találozón fejezi ki egy német archeológus, aki a hasonló emlékek csoportjának felőlő közös tulajdonságait emelte ki: „Az ily domborművek a maguk egészében majdnem mindig erős hatásúak formai szépségük és a csendes és mélabús fájdalom rajtuk előlő tartózkodó kifejezése által és elcsodálkozunk, ha rájövünk, mily gyakran mögötte marad a formák finomabb kiképzése és befejezettsége az együttes hatásnak.” És az ő szavai jutnak eszünkbe Szépművészeti Múzeumunk szép síremléke előtt: „Ily domborművekkel szemben gyakran az a benyomásunk, hogy jelentékeny szobrász műhelyében készültek, ha ritkán is elsőrangú művek gyanánt, hanem inkább mint szívesen látott megbízások, amelyek végső és legfinomabb befejezettségét nem igényelték és amelyek kivétele nagyrészt segédeknek volt átengedhető.” (Kekule, Die griechische Skulptur, 182. l.)

Gombosi György behatóan foglalkozik múzeumunk tizenötbeli képeinek egyik legkiválóbbjával, az ú. n. Szeméke-féle Madonnaval. Az ünnepélyessége mellett igen gyengéd, lírai hatású festmény a Madonnát brokátszőnyeggel letakart trónon ülve ábrázolja, karján a kis Jézussal. Az előtérben két angyal térdel, egyikük hegedűl, a másik kézi orgonán játszik. Kétoldalt feljebb egy szimmetrikusan egymással szembeállított angyalpár karjait mellet keresztbevéve imádatlalt néz a Madonna felé, míg legfelül két angyal a trón brokátszőnyegét tartja felszítve. A kép Wilhelm Suída meghatározása alapján Andrea Orcagna műve gyanánt szerepelt a múzeumban, Lederer Sándor Bernardo Daddiban látta szerzőjét. Gombosi most Nardo di Cionének, Andrea Orcagna fivérének tulajdonítja, éppúgy, ahogy az újabb kutatás Ghibertire támaszkodva, Nardónak adta vissza a firenzei Sta Maria Novella templom Strozzi-képaládját díszítő freskókat. A tizenöt-kutatást napjaink megnehezítik az egykorú művek stílus- és típusbeli nagy hasonlatossága mellett az írott források sokszor homályos, sokszor ellentmondó adatai. Gombosi dicséretreméltó igyekezettel iparkodik Nardo művészi egyéniségét kilátozni, az Orcagnától megkülönböztetni. Elfogadja Vasarinak azt az adatát, hogy a testvérek közül Nardo volt az idősebb. Az ő művészete „még a megelőző nemzedék bensőségeiből és körtlenebb stílusában gyökerez...” Ezzel szemben Orcagna már valamennyire készen kapta Nardo vívmányait, azokat programszerűleg, tudatosabban vihette keresztül. „Csak hogy valószínűbb, hogy a két testvér nem után, hanem egymás mellett dolgozott és inkább Andrea idősebb voltára vall, hogy ő 1344-ben már tagja a Medici

e Speciál céhének, amelybe Nardót csak a következő évben veszik fel.

Henszlimann Imrénék 1846-ban megjelent útiúró munkája és Mihalik Józsefnek, az akadémia által kiadott, de csonkán maradt és alapjában elhibázott monográfiája után most a leghivatottabb kutató, Divald Kornél szót hozzá a kassai székesegyház történetének nehéz kérdéséhez. Sok félreértésre, fantasztikus föltevésekre vezetett a brisane-i Saint-Yved templom és a kassai székesegyház alaprajzának hasonlósága, majd miután Párisban 1858-ban kiadták a közvetlenül a tatárjárás után Magyarországon járt Villard de Honnecourt vázlatkönyvét, az az elmélet, hogy a francia mester lett volna a kassai templom tervezője. Az ellenmondást, amely a föltelevezett eredet és a templom építési módja közt fennállt, erőszakolt magyarizációkkal iparkodtak megszüntetni. Divald most rámutat arra, hogy Villard idejében Kassa mint város még nem is létezett. Német jövevények a tatárjárás után telepedtek le a város helyén és a XIII. század második felében szereztek meg a johanniták ispótiájával kapcsolatos Szent Erzsébet templomot plébániatemplomuk gyanánt. Ez a templom, amelynek alapjai a székesegyház utolsó helyreállításai alkalmából napfényre kerültek, 1380 körül legett. Csak azután láttak hozzá a kassaiak nagyszabású plébániatemplomuk, a későbbi székesegyház felépítéséhez. Divald fölvetése szerint az alaprendi elrendezéshez, nevezetesen a szentélynek a brisane-i templomra emlékeztető megoldásához egyházmegyétük főtemplomáról, az egri székesegyházról vették a mintát. Igaz, az egri székesegyházról, amely a tatárjárás után épült újjá és amelynek Villard de Honnecourt lehetett a mestere, kő nem maradt a kövön és így csakis Ipolyi megállapításából sejthető, hogy esetleg a brisane-i templomhoz hasonlóan a cambraili templomnak kisebbített mása lehetett. Így tehát Divald sem oldja meg véglegesen a kassai székesegyház rejtélyét, érdekes és szellemes hipotézise azonban mindenesetre valószínűbb az eddigi erőszakolt magyarizációknál.

Terjedelmes értekezése további során Divald behatóan foglalkozik a kassai templom építésének további történetével és mestereivel, akik közül kivált a XV. században működő és sok helyen tevékeny Tarner István mester egyénisége a gondosan összehordott és csoportosított adatok tömegéből szinte kézzelfoghatóan emelkedik ki.

Ybl Ervin föltedezéseinek számát gyarapítja annak kétségtelen megállapításával, hogy a Szépművészeti Múzeumban levő három összetartozó márvány domborművű fálalak, közepen a Madonna, kétoldalt egy-egy angyal, amelyeket Pulszky Károly Antonio és Tullio Lombardi műve gyanánt vásárolt meg, Lorenzo Bregno velencei szobrász alkotása és 1518-tól készült a trevisói Sta Margherita-templom Szent Se-

bestyén oltára számára. A hármás dombormű az egykorú velencei szobrászat klasszicizmusába illeszkedik bele, de Ybl a Madonnán a korabeli festők, Giovanni Bellini, Carpaccio, Cima hatását is kimutatja.

Adolfo Venturi, az olasz művészettörténeti írók atyámestere, aki évtizedek hosszú során a múzeum egész sereg képét határozta meg, most ismét több festmény új attribúcióját adja. Elsősorban egy női mellképet, amelyet korábban a cremonai iskolába sorolt, most, a bécsi Auspitz-gyűjteményben levő szerzetes-portrait nyomán, Lorenzo Lottónak tulajdonít. Meggyőzőbbnek tartjuk korábbi meghatározását, viszont örömmel üdvözljük, hogy a négy évszázatot ábrázoló szép képeket, amelyek feltételezen Schiavone neve alatt szerepeltek Bonifazio de Pitainak adja, míg a Bonifazió-nak tulajdonított szentképben (Toulouse-i Szent Lajos és Szent András) Antonio Palma kezét ismeri fel. Az eddigi Polidoro Lanzani-nak tulajdonított jellegzetes velencei Santa Conversazione-t a páduai Papafava gyűjteményben levő kép alapján Domenico Campagnola nevével hozza összefüggésbe és végül — valóságos szenzációként — a Schiavone-nak tulajdonított kis Triton képet megvesztegető megokolással nem kisebb mesternek, mint Tizianónak adja.

A múzeum egyik szobrászati művének, a Remete Szent Antal ábrázoló kis alabastrom-szobornak új meghatározásával próbálkozik meg *Balogh Jolán*. Miután Schubring annak idején Federighi művét látta benne, Balogh igen széles alapon, nagy apparátussal azt igyekszik kimutatni, hogy Jacopo Sansovino műhelyéből származik. Sajnos, bizonyítása, véleményem szerint, éppen nem meggyőző, a szobor teljesen idegen a nagy velencei mester ingénlumaról és csak elfogult nem ismerheti fel benne a Balogh által untilg ismételt *figura serpentina*-a motívumát.

Már terjedelmével is kiemelkedik az évkönyvben foglalt dolgozatok sorából *Hoffmann Edith* értekezése, amely „A Szépművészeti Múzeum néhány németalföldi és német rajzáról” szerény címet viseli. Ha igaz, hogy valamely gyűjtemény kincsei csakis azok helyes meghatározása által válnak valóban kincsekkel, úgy a szerző már eddig is temérdek kincssel gyarapította a múzeumot, amelynek grafikai gyűjteménye az ő avatott vezetésével áll. Most ismét hosszú sorát adja az új meghatározásoknak, még pedig azzal a kiváló akribiával, az emlékek csodálatraemlítő ismeretével, megvesztegethetetlen kritikával, biztos módszerrel, amely azt az érzést kelti fel bennünk, hogy mindenütt szilárd talaj van a lábunk alatt. Gondolatmenete, bizonyítása sokszor érdekesítő, az eredmény mindig megkapóan szembeötlő, csak arra szorítokozunk, hogy a sok közül néhány érdekes esetet emeljünk ki. Ilyenek: M. Cixiencé a Mulan-

dóságot allegorizáló rajza, melyen a szerző *Michelangelo portraiját fedezte fel*; egy csillagász képmása, mely a római Spada-gyűjteményben levő flamand festményhez szolgádti vázlatul, a Bileám prófétát ábrázoló rajz, amelynek Rembrandt és D. Vellert rajzával való összefüggését meggyőzően fejtegeti a szerző, Ferdinand Bol szép rajza, P. Candlának az augsburgi Szent Lőrinc-templomban levő oltárképhez szolgáló terve, stb.

Örömmel üdvözljük *Fleischer Gyula* dolgozatát a leltári kastélyról és belső díszítéséről. Levéltári kutatásokon és gondos művészettörténeti vizsgálaton alapuló mintaszerű kis monográfia. Fleischer megállapítja, hogy a kastély Johann Lukas von Hildebrandt alkotásai közül a harmadik helyen áll (1712) Savoyai Eugen rácképei kastélya (1702) és a bécsi Laudon-utcai Schönborn kerti palota (1706) után. Félreismerhetetlen francia befolyások jelentkeznek benne. A kastély lényegében nem változott akkor sem, midőn 1765–67 közt restaurálták, csak berendezése, belső díszítése újult meg. A művészeknek és kézműveseknek ama lajstromában, amelyet a szerző a bécsi állami levéltárban megtalált, szerepel Anton Maulbertsch is, aki a kastély dísztermének mennyezetére 1765-ben festette a felvirradó Nap allegóriáját ábrázoló, megkapóan mozgalmas, színes festményt. Maulbertsch műve, melynek meghatározása a szerző érdeme, időrendben a harmadik helyen áll a kiváló osztrák mester magyarországi alkotásai között: a sümegi plébániatemplom és a bogszőlő kápolna freskódíszte után.

Rendkívüli érdeklődésre tarthat igényt *Meier Simon* cikke, amelyben a szerző műyenjáró fejtegetések kíséretében mutatja be Munkácsy Mihálynak Sedelmeyernél tavaly napfényre került vázlatkönyvéből a Krisztus Pilátus előtt című festményhez készített vázlatokat. Mint ismeretes, a nagy mester e leghíresebb műve 1881-ben készült el, míg a hozzávaló vázlatok az 1879., sőt talán 1878. évre mennek vissza. E rajzok sora nemcsak páratlanul fontos adalék Munkácsy művészetéhez, hanem általában mely bepillantást enged a művészi alkotás mikéntjébe. „A vázlatkönyv lapozgatója közben úgy érezzük” — mondja Meller — „mintha a művész naplóját olvasnók, intim vallomásokot, a gondolat első felcsillanásától a részletek végleges megrogzításáig. A teremő láz boldog heve váltakozik a lapokon a művészi öntudat mérlegelő kételyével.” Már elhallgattak a könnyelműség és felületesség ama vádai, melyeket a Székely Bertalan körül csoportosult epigonok szórtak a nagy mester felére, mégis kimondhatatlanul tanulságos a négy kompozicionális vázlat során látni, mint alakul ki a festmény elrendezése, mint helyezkednek el a térben a jelenet optikai és pszichológiai tényezői az első ötlet alig felismerhetlen odavetett vonalaitól addig a fogék,

amely után már a nagy színvázat és a dráma egyes szereplőire és nézőre vonatkozó gondos részlettanulmányok következnek. Kíváncsok, hogy a vázlatoknak ez a sokat mondó sora ne csak azokhoz jusson el, akiket Munkácsy művészete közelebből érdekel, hanem kivált iskolánkba is, ahol felülmúlhatatlan eszköz lenne a művészi alkotás lényegének, a művészi koncepciónak és a fokozatos kifejlesztésnek megkapó illusztrálására.

A Hopp Ferenc Keletázsiai Múzeum kínai és japán festményeinek sorát a múzeum igazgatója, Felvinczi Takács Zoltán mutatja be. A festmények száma a múzeum egyéb tárgyaihoz képest csekély: azok gyűjtése kívül esett az alapító érdeklődése körén. Mégis sikerült nem éppen hosszú idő alatt egy meglehetősen becses és tanulságos sorozatot összehozni. A gyűjtemény magva gróf Vay Péter túlnyomóan japán szerzeményeiből áll. Ezek legjava a némely buddhista festőiskolák szemléműtőlkről Ashikaga-korszakbeli képek. Becses darabokkal gyarapították a gyűjteményt Schwalger Imre és Kleinberger Ferenc. A vétel újján szerzett művek közül különösen kiállik egy Ming-korabeli festő vízest ábrázoló rendkívül jellegzetes képe és a Tsing-korszakból származó tusfestmény, amely remetét ábrázol és a XVIII. század első felében élt híres Kao Chi Pci műve. Közönséget illet meg Takácsot, aki a keletázsiai művészet szinte esoterikus sajátosságaitól idegen szemlétől is magyarázataival képessé teszi e festmények megértésére és élvezésére.

A Szépművészeti Múzeum 1927. és 1928. évi gyarapodásának gazdagon illusztrált gondos ismertetése zárja le a minden tekintetben pompás kötetet.

Éber László.

ANTON HEKLER: Die Sammlung antiker Skulpturen (Museum der Bildenden Künste in Budapest). Anhang: Die antiken Skulpturen im Ungarischen Nationalmuseum und im Budapest Privatbesitz. — Wien, Krystall-Verlag 1929. (179 l. 176 képpel.)

Szépművészeti Múzeumunk gyűjteménye között igen jelentős művészettörténeti értékkel bír az a másfélszáz darabból álló antik szobrászati kollekció, amelynek alapját a Paul Arndt müncheni archaeologistától és gyűjtőitől 1908-ban vásárolt plasztikai gyűjtemény vetette meg, s amely azóta is, bár ritkább időközökben, értékes új vételekkel és ajándékokkal egyre gyarapodott. E gyűjteménynek szerepe a magyar közgyűjtemények között fontos és nagyra hivatott: az évezredek történetét dicsőítő, a plasztika fejlődésének iránytadó s bizonyos stílusjelenségeiben még ma is élő görög-római szobrászművészetet kell hazánkban képviselnie, amelynek bemutatására a Szépművészeti Múzeumnak kívül mindössze a Nemzeti Múzeum régészeti osztályának 22 darabból álló kis gyűjteménye szolgál. A Szépművészeti Múzeum

antik plasztikai gyűjteménye céljának meg is felel. A Kr. e. V. századtól kezdve a Kr. u. II. századig terjedő időből származnak darabjai, s a legkülönbözőbb művészi irányokat, a legjelentősebb szobrászati típusokat megtaláljuk közöttük. A terrakottagyűjtemény rendezésével kapcsolatban külön székrenyben mutattuk be azokat az apróbb márványszobrocskákat (fejeket és torzókat), amelyek eddig hely hiánya miatt el voltak zárva a közönség elől, amelyekkel kiegészülve azonban igen számottevő kis gyűjteményre erősült az antik plasztikai kollekció. Ugyancsak a terrakottagyűjtemény végleges elrendezése folytán vált lehetővé az utolsó évtized alatt szerzett újabb antik emlékeknek besorolása és bemutatása a már ismert gyűjtemény keretében, amivel az újabb vonzó erőket nyert a közönség legszélesebb körben való érdeklődésének felkeltésére. Időszóró volt tehát Hekler Antal egyetemi tanárnak a „Szépművészeti Múzeum antik szobor-gyűjteményéről” írott, nagyleletőségű katalógusának megjelenítése. Az illusztráció szerző közel két évtizednek tanulmányait foglalja szerves egésszé ebben a pompásan kiállított, a kitűnő illusztrációk seregétől tarkított kötetben. A magyar múzeumlátogató közönség előtt jól ismert kis műveknek („Az antik plasztikai gyűjtemény”, Budapest, 1916—20 között megjelent négy kiadásban) a kiegészítését alkotja ez a német nyelven megjelent munka. Amíg a magyar kiadásban a gyűjtemény darabjainak igen pontos, részletes leírását kaptuk a művészettörténeti utalások és analógiák felsorolásával, addig az új katalógusban a leírás csak a legfontosabb tényekre szorítkozik. A szerzőnek nyilván az eddigi szokásban volt ú. n. leírókatalógusok általános típusától eltérő munkának megírása volt a célja; a leírás helyett az egyes emlékek művészettörténeti helyzetének pontos meghatározását kapjuk oly módon, hogy az emlékek a közelebbi és a távolabbi analógiák egész csoportjával hozza a legszorosabb irodalmi utalások segítségével kapcsolatba s így tulajdonképpen nemcsak a gyűjtemény egyes darabjainak művészeti eredetére, hovatartozására vet fényt, de egyszerűen megismertet azoknak az emlék-típusoknak is, amelyek körében emlékeink elhelyezhetők, eredetével, művészettörténeti helyzetével, időrendi kialakulásával. Így tehát az egyes darabokhoz írt mellátalások, az egyes emlékekhez fűzött reflexiók mind-mennyi becses adalékot is alkotnak a görög és római művészettörténet adattárához, amelyeket felhasználni, a művészet-történet nagy egészébe beilleszteni a közelebbi jövő feladatát fogja alkotni.

A munka olvasása közben látjuk csak, hogy ez a kis gyűjtemény mennyi értékes, gondolkodásra késztető problémát rejt magában. Alig akad néhány oly emlék, melynél a tárgy, a művészi kör és az idő pontos megállapításával az író befejezhette feladatát. Ellenben a legtöbb

adathoz a legváltozatosabb irányú kérdések főződnek, amelyeknek megoldása nagy emléke-anyagismeretet és a szakiródalom alapos feldolgozását követeli. Hekler a tudós nagy tanulmányával, a kutató lelkes elmélyedésével, a művész-filozófus erős és biztos következtetéseivel állítja föl ítéleteit, amelyek, azt hisszük, a leg-
több emlék meghatározásában egyszerűsége és megfoghatatlansága végső szót is jelentik. A kis gyűjtemény probléma-gazdagságát mutatja, hogy még az ő két évtizeden át folytatott terv-szerű és pontos munkájával sem sikerült minden darab jelentését, pontos művészettörténeti elhelyezését megoldania. Vannak még mindig oly emlékek, melyeknek végleges tárgymeghatározását a jövőben véletlenül felbukkanó analógiáktól kell várunk.

Hekler az irodalmi utalások és emlék-analógiák leggyazdagabb fegyvertárával szerelte fel új művét, amely éppen e miatt nem tartozik a könnyű olvasmányok közé. Ellenben nélkülözhetetlen mindazok számára, akik a Szépművészeti Múzeum antik márványgyűjteményével beható ismeretséget akarnak kötni, s az egyes emlékeket a felületes megismerésen túl behatóan óhajtják megismerni.

A könyvet a Nemzeti Múzeum már említett kis, de néhány értékes és jellemző darabot magában foglaló kollekciójának, valamint a budapesti magángyűjteményekben található néhány antik szobrászati emlékek hasonlóan részletes, pontos analógiákkal való meghatározása zárja.

Hekler munkájából fogják használni fővárosa közgyűjteményeinek antik szobrászati emlékeit messze földek tudósai és laikusai megismerni, Soha műemlékek jobb ismeretét nem választ-hattak volna, mint Hekler Antalnak ezt a művét, mely alaposágával, adat- és gondolatgazdagságával méltó reprezentánsa ökori művészettörténeti irodalmunk fejlettségének és magas szintjének is. A munka kiállításáról már szólnunk előbb, de multhatatlanul szükségesnek tartjuk, hogy dicsőítő szóval illessük a könyv technikai kivételének gondosságáért a kiadó céget: a bécsi Krystall-Verlagot, mely nagy bőkezűséggel tette lehetővé, hogy ez a külön munkánk méltó köntösben láthasson napvilágot.

Orszán Z.

AZ ORSZÁGOS RÉGÉSZETI TÁRSULAT ÉVKÖNYVE. II. évf. 1923-26. Szerk. Gerevich Tibor. (Franklin-Társulat 1927.)

Évkönyveinek második kötetét elnökének, Kuzsinszky Bálintnak ajánlotta a Régészeti Társulat, méltó kifejezést adva a tisztelt amaz érzésének, amellyel mindnyájan a magyar régészettársadalom nesztora felé fordultunk 60-ik születésnapja alkalmából. Az ünnepli tudományos pályáját és működését *Láng Nándor* és *Szörő Géza* ismerterik egy-egy tanulmányukban.

A testes kötet huszonöt dolgozatot tartalmaz német kivonattal és — sajnos, nem túlságosan

bő — illusztrációs anyaggal, amely tanulmányok a történelem előtti kortól egész a biedermeierig terjedő időközből merítik tárgyukat. A művészettörténet ilyen módon vendégfogot élvez a testvértudományok kiadványában s részünkről nem kíván halálanság lenni a házigazdával szemben, ha figyelmünket elsősorban a minket közelebből érdeklő vendég felé fordítjuk.

Első helyen *Ernyei József* kutatásairól kell megemlékeznünk, amelyek a Nemzeti Múzeum ú. n. Csák Máté hermájának történetét rekonstruálják. Régi, elhalványult nyomokom indul el Ernyei s lépéssről-lépésre haladva, anélkül hogy a fonat bárhol is elejtene, vezet vissza bennünket a nagyváradi műhelyig, ahol az ereklé-
tartó 1367-ben készült. Az esztergomi fő-székesegyházban őrizte Szt. László álkapcsát; de csak rövid ideig, mert már 1403-ban el-harcolta onnan Stibor vajda, akinek Beckón kelt végrendeletében Ernyei egy írott nyomot is vél feltalálni. A reformáció zavarai idején az ereklé maga Bolognába került, ahol máig is őrizik; a hermának pedig Beckón feledésbe merült eredeti rendeltetése, úgyhogy hol mint Stibor vajda, hol mint Csák Máté arcképe jelenik meg. 1703-8 között Trencsénbe, onnan 1813-ban a Nemzeti Múzeumba került.

Imponáló az a történetről szellemesség, amely-
lyel Ernyei ezt az utat rekonstruálja, keresztül az anyag töretlen rengetegén, az adatkértel-műség sikamlós lejtőin és a kronológia sok-szor szédítő szakadékein: de nem látunk egy-csilen hibás pontot, egyetlen olyan föltevést sem, amely valószínűtlennek hatna. Az eredmény meglepő, de annál szuggesztívebb hatású, any-nyra, hogy az olvasó szeme előtt, lépésről-lépésre bontakoznak ki a feledés ködéből a nagyváradi bazilika tornyai, ahol Demeter pilspók és a Kolozsvári testvérek alakjai körül a régi magyar művészetnek egy igazi, eleven centrumát varázsolja elénk a hipnózis. Ernyei maga is álomfejtőnek nevezi magát írásának szép zárómondatában.

Nos, napjainkban már az álomfejtés sem kuruz-lás, hanem elismert, exakt tudományos módszer. Meri ma, vagy mint mondani szokták: a repül-gép, rádió és hangosfilm korszakában*, a tudomány kutatásnak is rekordsebességgel kell dolgoznia. A postakocsin járó biedermeier tudomány kora lejárt, ma messzematulató per-spektívákat kell nyitnunk, távoli vonatkozáso-kat kell összefoglalnunk. És nagy kérdés, mi jelentősebb vívmányai szorunknak: a repül-gép-e vagy pedig humanisztikus gondolkodá-sunk új látóeszközei, amelyekkel az emberi lélek és a történelem sosem sejtett mélységeibe tudunk bepillantani: a modern álomfejtés tudománya.

Mindenesetre: Ernyei eredményeit ellenőrizni kell, éppen azért, mert olyan virtuózak. Más oldalakra, más szempontokból is meg kell vizsgálni a kérdést. Ernyei tudatosan a törté-nelmi szempontra szorítkozik, holott a stílus-

történeti szempont, — éppen az, ami a mi számunkra különösen fontos, — lényeges támaszpontokat nyújthatna. A kérdés ez: a Lengyelországba származott nagyváradi hercegek stílusa egyezik-e a miénkkel, felismerhető-e benne az azonos műhely? Ha igen, elfogadjuk Erneyi eredményeit, ellenkező esetben nem, Látnunk kell, mennyire terjed a stílusanalógia, a ha megvan, mennyi írható ebből a föltétlenül fennálló közös francia befolyás számlájára, amelyről Erneyi kissé megokolatlan székszisszel beszél. S a feliratok, amelyek lengyel s nem magyar megrendelőről beszélnek? Vagy későbbi eredetűek azok? Ezekre a kérdésekre csak jó és részletes fényképek adhatják meg a választ.

Az évkönyv második adaléka a középkori művészettörténethez Szőnyi Ottó beszámolója a pécsi bazilika tövében végzett ásatásokról, amelyek többek között egy IV–V. századbéli „cella trichora”-t hoztak felszínre s új fényt vetettek a bazilika építéstörténetére is. Ezek szerint a bazilika tornyal nem egyidejűleg épültek a így az egységes típusú négytornyos bazilikák hipotézise csorbát szenved.

Míg a középkori témák nagyjából rekonstruktív feladatok elé állítják a kutatót, az értékek egy másik csoportja, amely a barokk korra vonatkozik, főképpen a külföldi kapcsolatok kérdéseit tárgyalja. Péter András a *Vatikáni könyvtár két magyar tárgyú freskóját publikálja*, amelyek a római művészet legkevésbé szerencsés korából lévén, nem annyira művészi, mint dokumentatív jellegűek. Péter is, aki az egyiknek ismeretlen szerzőjét is megállapítja, főképpen ikonográfiai és történelmi kommentárokkal kíséri a festményeket.

Kapossy és Pigler dolgozatai a magyar barokk legkényesebb kérdéseit érintik: azt a kort, amelyben művészettinket szinte teljesen gyarmatosította Ausztria. S talán éppen itt jogosult is, „magyar” helyett „magyarországi” művészetről beszelnünk, amint Kapossy is teszi, bár ebben az esetben a stílus külföldi eredete keveset mond: hiszen a kozmopolita udvari élet művészete ez, amely sehol sem autochton, amely Franciaországban olasz, Olaszországban francia eredetűnek látszik. Ausztria festészete tisztára importművészet; s általában is elvileg nem írhatjuk föltétlenül alá, amit Kapossy a 251-ik lapon ír: „A XVII. század folyamán kiesel Olaszország kezéből a vezetészerep... s európai viszonylatban előbb a XVII. századi francia klasszicizmus, majd egy időre az olasz hatás alatt magásra fejlődött bécsi „Hochbarock” ragadja magához a vezetést az Alpokon túl”. Ennek az osztrák művészetnek az értékelése még ma nem végleges. Ha a barokk északi áramlatai magasabbra szokták értékelni a délelőli, úgy ez Rembrandtra, Halsra vagy Rubensre vonatkozik, nem pedig a fran-

cia klasszicistákra. S Bécsben is legfőképpen a két kimagasló építész-zseni tartozik az igazi európai nagyságok közé, míg a festészet, ha Maulbertsch és a kremsi Schmidt egy-egy szép művében sajátos kifejezőeszközeivel tesz is szert jelentőségre — a maga számtalan kisebb helyi zsenijével úgy tűnik fel az egykori velencei művészet mellett, mint a Nilus szobrán a feldúló pultók seregei.

Ezt az értékelési kérdést jó tisztázni; és föltétlenül helyesnek tartjuk, hogy Kapossy ezúttal azokat az olasz kapcsolatokat foglalja össze, amelyek hazánkban, sokszor Ausztrián keresztül is, érvényesültek. Előbbi mondatával nem egészen összhangban, élénk színekkel ecseteli, milyen fluggó viszonyban voltak az olaszokkal szemben a század „nem mindig dús fantáziájú” osztrák mesterel. Nemcsak a nálunk dolgozó olasz nevű, olasz származású művészeket ismertet rendszeresen, hanem pragmatikusan járva el, az olasz befolyás útjait stílustörténetileg is vázolja. Végül két példán szemléltetően mutatja ki, miként terjed el egy-egy olasz kompozíció-séma Ausztriában és Magyarországon metszetek, másolatok útján. Ugyanebben az irányban halad Pigler Andor is, aki ilyen leszámazási viszonyt mutat ki a Szépművészeti Múzeum újszerzeményű Altomonte-képe és Maratta egy kompozíciója között egyfelől, Gran és Solimena között másfelől, majd adalékokat hoz Maulbertsch és Pittoni viszonyának illusztrálására, publikálva egy-szersmind több osztrák mester Magyarországon található műveit. A két barokk-kutatónak ez a párhuzamos szellemi munkálkodása, amely rokonságában egymást is megerősíti, azzal kecsegtet, hogy nonszokra összefoglaló képet fogunk nyerni a XVIII. sz.-beli magyar festészetről.

A régi mesterek másolata, amely tradicionális tanítóeszköz volt a bécsi akadémiának, sokszoros jelentőséget nyer a XIX. század historizáló hajlama által. Csak a mintaképek változtak. Velence, Róma, Nápoly nagystíliú barokk mesterel a purista teoretikusok előtt eszköznek gazdagsága, a szűkebb polgári publikum előtt fékezetlen szuggesztív ereik miatt lettek kegyvesztettek: az új modellek Németalföld intím kismesterel közül kerültek ki. A cél azonban most már nem a továbbfejlesztés, hanem ástilizálás egy szelidebb vérmérsékletű, nyárspolgári ízlés számára. Szellemesen, szemléltetően mutatja ezt ki Horváth Henrik három tanulságos példán, amelyek a fővárosi Zichy-múzeum tulajdonában vannak. Hogyan értelmezte di Lampi Rubens-t, Waldmüller Ruysdael-t, Gauermann Everdingen-t? S közben kapunk új Jacob Ruysdael attribúciót a Szépművészeti Múzeumban, ami jelentékeny értégyaradást jelent.

Mindezek a munkák abból a közös szándékból fakadnak, hogy a magyar művészettörténet kiegészítéséhez, akár csak egy-egy téglával is

¹ L. Szőnyi Ottó vonatkozó tanulmányai a Magyar Művészet pécsi számában (1929. 8. sz.).

hozzájárulnak. Ennek a szellemnek, amelyben tudományunk nagy összetartó erejének és nemzeti öntudatának megnyilvánulását látjuk, szépen fogalmazza meg a programját Kaposy János tanulmányának nemes gondolkodásra és tudományos szellemre valló záradékában.

Mindamellett egy dologról nem szabad megfeledkeznünk. A művészettörténet nem csupán elmúlt értékek regisztrálása (vagy akár dicsőítése) való, amint azt ellenségei hiszik: hanem önrétük kulturális tényező, amelynek a jelen és a jövő szellemi kialakulására önálló befolyása van. Janus-fej az, amelynek csak egyik arca néz a múltba, a másik előre tekint. Az egyik arc elmúlt korok nagyságáról beszél, hatása dokumentatív, buzdító. A másik fej gondolkodik, meglát, rendszereket alkot és világnézetet tanít: szerepe aktív és nélkülözhetetlen.

Nemcsak az a magyar művészettörténet, amely a magyar műltra néz vissza (amely, bizony, legtöbb esetben már csak az emlékezet értékét nyújtja); hanem az is magyar művészettörténet, amely nagy emberi értékek ismeretét fonja bele a magyar jelen és jövő szellemi életébe. Nemcsak az a német művészettörténeti író volt nagy, aki kizárólag helyi témákról dolgozott, hanem legalább ilyen nagy volt az a Bode is, aki Luca della Robbia-ról, Rembrandt-ról és perzsa szőnyegekről írt alapvető munkákat, a német szellemet állítva az egész mai művészettörténeti tudomány előterébe.

Következő, hogy a magyar — vagy lokális — témák kötelező kulcsa mellett sosem szabad megfeledkezni a nagy kvalitásokról. Gerevich Tibor centennárius tanulmánya Peruginó-ról megmutatja, hogy a magyar gondolat ma már lebilincselhetetlen; mai fejlettsége révén, látókörének mai szélessége mellett megköveteli, hogy beleszólhasson a kultúr-népeket általánosan érdeklő nagy kérdésekbe, s ha ezt teheti, többet tett, mintha nem engedék kilépni a lokális vonatkozások korlátozott köréből.

Milyen kár, hogy ama hét szebbnél-szebb tanulmány mellett, amelyek a Pannónia-kutatás hatalmas fellendülését tanúsítják, Évkönyvünkben a nagy görög művészetről semmit sem találunk! Pedig erre szükség van, mert a magyar közönség szellemi élete szomjazik az után a forrás után, amelyből a Ludovisi-trónus és a samothrakai Nike művészete fakadt!!!

E kérdésekhez, amelyekbe nem vagyunk beavatva, itt — sajnos — nem szólhatunk hozzá. Mindenesetre ki kell azonban emelnünk a népvándorlási részből az immár híressé vált aranyasarvast, *Bella* Lajos leletét, amely azóta felmerült párjával együtt a Nemzeti Múzeum legérdekesebb újabb szerteményei közé tartozik.¹

Nemcsak történelmi helyzeténél fogva (amelyre azóta új világot vetett Fejtich Nándor tanul-

mánya²), hanem művészi szempontból is jelentékeny mű ez, amelynek napfényre hozása ünnepnapja a magyar régészeti tudománynak.

Gombosi György

¹ *Archaeologia Hungarica* III. A szőlőhalompusztai szikla lelet. 12. old. (Budapest 1928.)

RÓVÓ ALADÁR: A BETŰ. Ez a könyv középkori foglalt helyet az ismeretterjesztő könyv és a nyomdai betűmintakönyv között. Félig oktatójellege van, félig megrendelésjegyű. Az olyan képzett nyomtató, amilyen Róvó Aladár, gyakran érezhette hiányát az ilyen propaganda könyvnek. A kereskedő, az ipari megrendelő csak sejtésekből ismeri azt, miként lesz a betűből könyv, az ólomból betű, majd matrica, a gépüzemelésből nyomtatvány. Még kevesebbet tud az ily laikus az illusztrációk technikájáról, a kisékről, a papírokról és a kötések módjáról. A nyomdász, aki ilyenkor előadást tartana megrendelőjének, groteszk figura lenne. Ajánlja talán neki a nagy lexikon megfelelő címről, vagy Novák László könyveinek tizennyolc kötetét? Róvó Aladár mindezeknél helyesebb módot választott. Nyolc iven szép nagy garmond betűkkel, simított papírra nyomott sokféle kisérről, a szöveg közé zárt festszteti képekkel szépen röviden összefoglalt mindent, amit erről laikus üzletbarátainak tudniuk illik. Egészen helyes könyv kerekedett belőle. Majdnem az lehetne mondani, hogy minden szükséges tudás megvan benne — még a szakemberek számára is. Írni pedig olyan világosan, okosan és élvezetes módon tud Róvó Aladár, hogy sok újságíró ember is tanulhatna tőle. Látszik, hogy nemcsak ismeri a mesterségét, de szereti is. Látszik, hogy nemcsak technikailag biztos a dolgában, de a nyomtatásnak egész kultúr-történetében is otthonos. A legközvetlenebb előadásmódot választja, de csak írók tudják, hogy ez a legnehezebb módszer. Vagyis vég-eredményben olyan az „A betű” című könyv, hogy mintául lehetne bemutatni a kereskedelmi propaganda-iskolában: íme ilyen a tartalmas és jólészár ábramintakönyv. (N. P.)

A PARIS ATELIER OF GOLDSMITHS OF ABOUT 1400. By August L. Mayer. Apollo vol. VI. N. 36. December 1927. 238—37 il. Az 1926-os toledói eukarisztikus kongresszussal kapcsolatban a toledói püspöki palotában egyházművészeti kiállítás rendeztek. A kiállítás anyaga között feltűnt egy Szent Anna a gyermek Máriával csoport, mely II. Henrik (Tuastamarai) temetkezési kápolnájából származik.

A kis, de ritka szép aranyszobor feltűnő stílus és technikai hasonlóságot mutat a „Goidenes Rössel”-el, amelyet Párisban 1403 körül fejeztek be. Mayer a két darabot, ha nem is határozottan egy kéz munkájának, de stílus-én ugyanazon párisi műhely produktumának

¹ Rep. a folyóirat 1928. évi 6-ik számának 613. lapján.

tartja, Mayer a két darabon kívül még háromról állapítja meg a párisi iskolához való tartozást. Az egyik a Louvre-nak kis ereklyetartója, a másik a Rothschild-gyűjtemény ereklyetartója, a harmadik az *esztergomi Mátyás-kálvária*. A harmadiknak stílári rokonsgán kívül Mayer értéke mellett szól a gyöngy nagyszámú alkalmazása, valamint a fehér zománc ritka ragyogása és finomsága. Mayer figyelmen kívül hagyja azt a feltűnő jelenséget, hogy a Mátyás-kálvária a Goldenes Rössel, a toledói szent Anna és a Rothschild ereklyetartóval szemben, minden stílári egyezés ellenére is, sokkal olaszosabb formadúságban, színezésében egyaránt. A kálváriának számos részlete francia művészre enged következtetni, egy ilyen detail például az, hogy Krisztus arca, amint az oszlop előtt áll, nem látható és ami a francia művészetben nem egyszer előfordul (l. pleureusók, Dijon). Az olasz vonások azt mutatják, hogy a kálvária a Goldenes Rössel mesterének egy új, olasz műalkotásoktól inspirált korszakát képviseli. A. L. Mayer cikke egy újabb láncszem abban a sorban, mely a további kutatások folyamán elvezet a Goldenes Rössel, a toledói szent Anna és a Mátyás-kálvária mesterének pontosabb meghatározásához. W. R.

KIÁLLÍTÁSOK:

Május hó 11-én nyílt meg a *Színyei Merse Pál-Társaság* *jurijével* rendezett *V. Tavasz Szalon* a *Nemzeti Szalon* helyiségeiben. A kiállításon szerepelt művészek közül a *Jánosalmi Nemes Marcel*-féle külföldi utazási ösztöndíjat *Hincz Gyula* festőművész nyerte el. Kültető elismerésben *Hollós Mattioni Eszter*, *Pekár István* festőművészek, *Schrotta J. Frigyes* szobrászművész, dícsérő elismerésben *Benedek Jenő*, *boldogfai Farkas Sándor*, *Győre György*, *Három Ilona*, *Kocsis András*, *Kolbe Mihály*, *Schaar Erzsébet* részesültek; ugyanazon hó 15-én *Jaschik Álmos* tanár tanítványainak munkaezvérdő kiállítása az Orsz. M. Iparművészeti Társulat helyiségeiben. Érdekes témája a gyermek otthona, iskolája, könyve, játéka, ruhája volt; ugyanazon hó 17-én nyílt meg a *Régi Egyházművészeti Országos Kiállítás* az Orsz. M. Iparművészeti Múzeumban. *Úgy e kiállítás, mint az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum metszetosztályának egy héttel előbb, május 10-én megnyílt miniatúra- és olasz kézírás-kiállítása az utóbbi évek egész sorá-*

nak legfontosabb és legértékesebb kiállításai közé tartoznak s rendezőt lelkes, önzetlen és fáradtságos munkájukért méltán illeti meg a legtehetősebb elismerés köszönet.

Május hó 28-án *Boros István József és Négely Rudolf* festőművészek kiállítása a Flüggeiten Művészek Társasága kiállítási termében (Erzsébet-körút 41):

ugyanezen hó 31-én nyílt meg *Kolász Károly* festőművész kiállítása Dr. Sőri művészeti szalonjában Zürichben. A kiállítási katalógus, melynek bevezető sorait Bárdos Artúr írta, felírteti azokat a műzeumokat és jelentékeny magángyűjteményeket is, amelyekben Kolász festményei szerepelnek, így a mi Szépművészeti Múzeumunkat, a pozsonyi városi, a prágai nemzeti, a gandi (Belgium), az amsterdami városi, a párisi Luxembourg-múzeumokat, a bécsi Neue Galerie-t, a római Reale Galleria d'Arte Moderna-t, a milánói Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale, a firenzei Reale Galleria degli Uffizi-t, az olasz trónörökös, a világszerte híres dirigens, dr. Arturo Toscanini, a mi Ch. de Rothschild bárónéknak londoni gyűjteményét és más külföldi magánképtárakat.

Június hó 3-án nyílt meg *Farkas István* festőművész kiállítása Párisban a *Le Portique* szalonjaiban;

ugyanezen hó 5-én a *M. Kir. Állami Nőpariskola* növendékeinek kézmunkáiból és rajzaiból rendezett kiállítás;

ugyanezen hó 8-án, pünkösd vasárnapján nyílt meg *Tichy Kálmán* és *Alt János* képzőművészeti és fotókiállítása Rozsnyón a Rozsnyói Társalgási Egylet helyiségeiben;

ugyanezen hó 14-én a *Zichy Mihály Művészegyesület* l. kiállítása a Nemzeti Szalonban; ugyanazon hó 22-én a *Magyar Nemzeti Szövetség, a Pro Hungaria Nők Világszövetsége, a Felvidéki Egyesületek Szövetsége és a Magyarok Világkongresszusának* kiállítása;

június hó 27-én nyílt meg a Nemzeti Szalonban a „Nő” címmel rendezett „művészeti, kozmetikai, divatipari és fürdőpropaganda-kiállítás”.

Felölös szerkesztő: Dr. Majovszky Pál.

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla.

Kiadó: Ormos György

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

Magyar Művészet. 1930. 4. szám.