



A „Magyar Művészet” melléklete CSÓK ISTVÁN: ZÜZÜ A KARÁCSONYFA ALATT

Az Athenaeum rt. nyomdát

A SAN MARCO MOZAIKJAI

A modern művészetszemlélet alapja a stílusfogalom megalkotása: a stílusfogalomban új, a régi tárgyi szemléletnél igazibb, helyesebb kulcsot lőttünk fel, amely a naív interpretáció helyett a művészi tartalmak egyértelmű és világos feltárására képes. Ez a tény a művészettörténet előtt is egészen új utakat nyitott meg, megteremtve számára a régen óhajtott szintézis első lehetőségét: megvalósításhoz segítette a „nevek nélkül való művészettörténet”, a tisztán pragmatikus metódus nagyszerű ideáját, a régi biografikus-koordinatív történet szemlélet helyébe pedig feltárta a folytonos stílusváltozások rendszerének, a művészettörténeti fejlődéstannak egyelőre még beláthatatlan messzeségekbe mutató perspektíváját.

Mialatt a modern stílustörténet a művészet multijáról a folytonos változás, folytonos fejlődésnek ezt a képét rajzolta elénk minden területen, addig a *mozaikról* való szemléletünk elől valamely oknál fogva elmaradt zárva ez a megtermékenyítő, új gondolatokat, új meglátásokat keltő befolyás s még ma is, a stílus szemlélet kifinomodottságának teljességében, az örök mozgás, folytonos árnyalatontként való fejlődés képzeté helyett az örök változatlanosság képzetét fűzzük a mozaikhoz: a kánonét.

Kánon: a művészi szemléletnek liturgikusan szentesített megkötöttsége. Kialakult motívum, amely befészkelte magát a köztudatba, az egyházi használat révén kiváltságossá válik és egyben érinthetetlené. Azonban mégis változik, ha nem is gondol rá, ha nem is akarja senki sem. E földön semmi sem állandó s miközben a bizánci művész megkötöttségének tudatában híven tiszteli mintaképét, öntudatlanul is megenged magának egy-egy árnyalatnyi változást, egy-egy stílusról módosítást, amely lényegtelennek látszik a kánon szempontjából: amely azonban a tudatalatti életből fakad s éppen ezért a spontán, tisztá művészi érzés megmozdulása, amely ugyan csak árnyalatnyi, de sosem oly kevés, hogy ne értel-

mezze át az egész képet a művész stílusa szerint. S a merev felület mögött, ha ráteesszük kezünket, ott érezzük a mélyben buzogó erők lüktetését, életteltjes forrongását. „Panta rhei”.

Velence mozaikjairól sokan írtak, de senki nem érezte ezek közül a mozaiknak ezt a stílisztikus életét. És ugyanezért: senki nem szerette ezek közül a mozaikot. Úgy írnak róluk, mintha a művészetnek még megihletetlen, csak materiális életet élő periódusából volók volnának; csak merevségüket, látszólagos ügyefogyottságukat emlegetik, semmi érzékük stílusuk tisztasága, a bennük rejlő monumentális szellem és a sértelem, naiv pompaszeretet iránt; ezért úgy fogják fel azokat, mint tisztán archaelógiai emlékeket, tanujeleit a vallási élet egykori sajátos formáinak s annál nagyobb súlyt vetnek rájuk, minél fontosabbnak látszanak az ikonografia szempontjából.

Az ikonografia, a kánon típusainak kialakulása s vándorlása egyik helyről a másikra: ez volt a bizánci fészfészeti kutatásban mindig a főprobléma s ezek voltak az egyedüli kérdések, amelyek a velencei mozaik magyarázóit is izgatták. A finn Tikkanen is, aki eddig az egyedüli, eredményekben gazdag s tudományosan használható tanulmányt írta Velence mozaikjairól, ikonografikus megfigyelésekből indul ki: abból a megfigyelésből, hogy a San Marco átriumának kis mozaikjai teljesen kiesnek a korukban elterjedt kánon típusai közül s keresve mintaképeket, meglepő módon egy V. századbéli emlékből, a Cotton-biblia elszenesedett maradványaiban találja fel azt. A XII–XIII. századbéli genézis mozaikok tehát az ókeresztény művészet eme fontos emlékének másolatai.

Ime, mekkora a kánon kötőereje. Hatnyolcszáz év távolságán át egy fontos emlék még hatni tudott, még respektálták tekintélyét. Ezzel a megállapítással az ikonografia-kutatás egyik legszebb eredményéhez jutottunk el s azok, akik a kánonisme-

retben látják a mozaik kutatás végső lehetőségeit, méltán várhatták, hogy ezek után metódusuk meg fog termékenyülni és új virágkornak néz elébe.

A stílisztikusan látó szem azonban nem nyugodhat bele minden további nélkül az ikonografia megállapításába. A stílisztikus szemlélet mélyebbre hat, tehát igazibb a tárgyi, ikonografikus szemléletnél és ezért nem szabad megelégednie azzal a ténnyel, hogy a középkori mozaikművész másolja az ókeresztény miniatürafestőt, hanem arra kell vetnie a fösülyt, hogy milyen értelmezést ad a másoló mintaképének. Fel kell bontania a mozaikot azokra a stílusselemtre, amelyeket mintaképéből átvett, amelyek tehát tőle tulajdonképpen idegenek, s azokra, amelyeket önmagából merített, amelyek a mintaképben nem szerepelnek. A kánonkutatás a másolóban éppen azt látja meg, ami külsőség, a mintaképválasztás véletlene folytán került bele művébe; a stílus szemlélet ellenben a különbséget keresi meg és ilyen módon jut el a későbbi mester sajátos szemléletének anyagához, benső, öntudatlanul, de kényszerűen megszólaló énjének spontán életjeladásaihoz. Ez a művész tartalom feltérásának igazibb kulcsa. Tikkanen szenzációszámba menő megállapítás a stílus szemlélet számára tehát nem végeredmény, hanem csak kiindulópont. Ő csak a hasonlóságot konstataita, mi a különbségeket keressük. S mindjárt itt van egy döntő stílusfaktor, amely egészen más szellemi szférába emeli a mozaikot, mint amelyben a miniatüra volt: a festői szemlélet egyértelmű és végleges átalakulása az ókeresztény és az érett középkori stílusperiódusok között. Az ókeresztény festészet, legyen az mozaik vagy freskó vagy miniatüra, a késő antik művészet festőiségének jegyében áll, a középkor pedig a legexaktabb vonalstílus, a kontúr százszázalékos kultuszának ideje. Ez pedig mélyeseg ellentét. A mozaikrákó művészetnek nemcsak át kellett fogalmaznia mintaképét, hanem valósággal előlről kellett kezdeni a fogalmazást, meg kellett konstruálnia az ő igényeinek megfelelő komplikált és játékos kontúrrendszert. Ott minden széles volt és elnagyolt, itt minden részletezett és kicikalmazott. Ott erőteljes, monumentális gesztusok domináltak, itt minden groteszken, játékosan

balanszíroz; ott minden komoly volt és hieratikusan ünnepeles, itt minden gyermek, friss, mozgékony. Ott minden a lehető legkevesebb elemre volt redukálva, a szerkezet megingathatatlan, tömör ritmusára épült, s ezentül a felület hatásaiban a legpuritánabb igények között volt tartva; itt minden meglazul, szétszóródik, meg sokszorozódik, a felület játékos, lapmüvészli szelleméhez idomul és dominálón lép előtérbe a színes, fénydús matéria, a kivitelezésre választott anyag dekoratív szelleme. Ezek után a velencei átriummozaikok lehetnek a Cotton-biblia másolatai: szellemükben maradtak azok, amik a Cotton-biblia ismerete nélkül lennek volna, a XII. és XIII. század jellemző és önálló megnyilatkozásai.

A modern szemlemnek, a stílusanalízisnek tehát hivatása és kötelezettsége van ezen a ponton, egész új szempontokat kell itt feltárnia. A kánon-szemlélet, az ikonografikus kutatás rabságában alszik a mozaikművészet Csipkerózsikája: el kell jönnie az új tudománynak, hogy őt is felébressze évezredek álmaiból.

Az első feladat képet alkotni magunknak a San Marco-mozaikok keletkezési sorrendjéről, időbeli helyzetéről. Adatok hiányában itt a pusztá történetírás eszközeivel nem boldogulunk; az, hogy itt valaki áttekintést nyerhessen, bizonyos tágkörű stílustörténeti tájékozódottság föltételéhez van kötve s ez nehezíti meg ezt a kérdést. Csak az egykorú európai festészet stílustörténetének és fejlődési irányának ismerete képesít arra, hogy a velencei mozaikon belül felismerjük a stílusperiódusok külön-külön szellemét, azokat a motívumokat, amelyek kétségtelemné, maguktól értetődökké teszik az egyes emlékek kronológiai helyzetét.

A következőkben az olvasó nem fogja mindazokat a lehetőségeket kiaknázva találni, amelyek ezeknek a relációknak a mérlegeléséből származnak: csak hozzávetőleges datálásokat nyújtunk. Kiindulópontul egy centrális motívum szolgált számunkra: a lineáris stílus nagy virágzása Európában a XII. század folyamán, legszebb emlékével, a palermói Cappella Palatina mozaikjaival (1186 körül); ennek a stílusnak feloldódása a század további éveiben s át-

menete a plasztikai stílusba a XIII.-ban, amely a század végén a római klasszikusokban, *Cavalliniben* és *Torritiben* kulinál. Ez a folyamat megfelel a legszélesebb európai értelemben a románból a góiba való átmenetnek.

Miután ilyen módon a nyugati stílusfejlődéssel hoztuk kapcsolatba a velencei mozaikot, kiemelve abból a bizánci mederből, amelyben az eddigi kutatás vezette végig, fel fog tűnni, hogy a bizánci elemek nem azokban a mozaikokban lépnek legerősebben felszínre, amelyek koraik, hanem ellenkezőleg, eleve plasztikus természetükkel fogva csak akkor kezdenek érvényesülni, amikor a velencei művészetben amúgy is kibontakozóféltben vannak a plasztikai hajlamok. Ez teljesen analóg a toszkán festészet történetével: a maniera greca ott is csak a XIII. század folyamán szorítja ki a román stílust, ott sem volt Bizánc az eredeti adottság. Ez volt a régi felfogás egyik legnagyobb tévedése: azt hitték, hogy a „bizánci stílus” ősből, mint a román s ennél fogva előbb kellett, hogy uralkodjék az olasz festészet minden ágán, s így a velencei mozaikon is. A kronológiai kísérletek azonban mást mutatnak: a velencei mozaik nem készen importált bizánci áru, hanem belföldi eredetű, latin, nyugati kezdeményezés, s mint ilyen, a kora-román stílusból indul ki.

Három motívumot: a kezdet nyugati sarkadását a XI. század végén, azután a kompozicionális gondolat, a tiszta mozaikstílus, a perfekt ornamentális szisztéma kifejlődését s az ezzel kapcsolatban megkezdődő bizánci hatást a XII. század folyamán, végül a plasztikai stílus kibontakozását a XII–XIII. század közötti átmenetben szeretnők a következőkben röviden illusztrálni:

Az eredet

Általánosan elfogadott nézet, hogy amidőn a San Marco új épülete befejezéséhez jutott 1072-ben, a hatalmas felak borítására Bizáncból hozattak mozaikművészeket. Nemcsak a stílus volna ezek szerint bizánci, maguk a tervező és kivitelező művészek is azok s a velencei mozaikot nem is lehet másképp felfogni, mint a bizánci művészetnek egy ágát, mely talán egyes megnyilatkozásaiban saját kifejező eszközökre tett

ugyan szert, általában s különösen legelső stádiumában azonban tisztára bizánci produktumnak tekintendő.

A stíluskritikailag iskolázott szem előtt ez a beállítás nem állhat meg. Az a kétszázötven esztendő, amelyen keresztül a velencei mozaik kisebb-nagyobb mértékben bizánci hatás alatt állott, tág stílusellentéteken át fejlesztette a mozaikművészetet; primitív, érett és dekadens fázisok jelenléte különböztethető meg s hamarosan kibontakozik a kereső szem előtt az önálló fejlődés képe. Ez a kép pedig nem azonos azzal, amit az egyidejű bizánci festészet nyújt s legelső fázisában a velencei mozaik olyan távol áll a bizáncitól, hogy éppen a kezdeményezésben kell leginkább önállónak tekintenünk s a bizánci stílussal való érintkezést mint későbbi fejlődés eredményét kell felfognunk. Már azok a példák sejtetik azt, amelyeket a XII. század első felére kell datálnunk, de még meglepőbb az a perspektíva, amely a legrégebb, egészen primitív példákban tárul fel: a Márkus-legendának abból a néhány jelenetéből, amely a jobboldali orgonakarzat boltzatai borítja s amely egyetlen maradványa lehet a legelső, 1085 körül megkezdett dekorációnak.

Ebben a kezdetleges és csakis ifjú gyermek rajzkísérleteivel rokonhangú művészetben a legkedvesebb az a közvetlenség, amellyel a művész hozzáát, hogy tárgyát lehetőleg értelmesen és meggyőzően adja elő. Részekre aprózza a cselekményt és minden epizódját koordinatív, elfogult drámai szerkesztőtendenciák nélkül adja elő: nem érzünk benne semmi stílizáló vagy absztrakciós vágyat, nem érzünk sajátos színezetű egyéni levegőt, hanem magát a dolgot kell látnunk, frissen és a fogalmakat félreírhatetlenül közlő szavakban. Az egyik képen először is két vékony oszlopon nyugvó boltívet látunk, rajta két toronnyal: emberalak nincs, ellenben az oszlopok közé oda van írva betűkkel: Alexandria. A művész először is leszögezi a helyszínt s ehhez két dolog kell neki: a szemléltető kép és a fogalmi megjelölést szolgáló szó. A szöveg és a kép dualizmusa, amely az illusztrálás gondolatában eleve benn van, itt leplezetlenül és bevallottan szerepel s ha ez differenciáltabb igények számára primitíven hat, őszinteségénél, naivitásánál



SZT. MÁRK HOLTTETÉNEK MEGŐRKEZÉSE. 1090 körül
Szt. Márk-bazilika Velence. Photo. Alinari

fogva annál kedvesebben is kell, hogy hasson. A cikluson azután tovább is végigmegy ez az elfogulatlan, magyarázó hang. Látnuk szent Márkus sárkápólnáját, benne a velencei hajósokkal, akik kiemelik a holttestet koporsójából, hogy a pogány környezetből keresztény földre mentsék; tovább jobbra azután viszik is a szent ereklyét botra fűzött kosárban és, hogy az arabok meg ne neszeljék, disznóhús (kanzir — tisztítlan étel) közé rejtve' „Carnibus absconsum volverunt (?) fugiuntque retrorsum”: ott áll a magyarázati és ékes leoninus hexaméterben; sőt mi több, tévedések elkerülése végett az egyes alakok feje fölött a név is ott áll: Theodorus presbyter, Stauricius monachus, Tribunus és Rusticus. De a legerdekesebb csak most következik: a vámszedők megállítják a hajót s egyikük kis ladikban odaadva, amely látszik is a hajóhoz költve, benne egy fekete rabszolga pici alakjával. A vámtiszt azonban megvizsgálja a szállítmányt s a megbotránkozás félreismerhetetlen kifejezésével kap fejéhez: „kanzir, kanzir” kiáltása oda is van írva a mozaik figurái közé. Kép és felirat itt is híven kísérik egymást s az egész előadón az illusztrációnak az a részletező, epikus szelleme ömlik el, amely csak primitív művészetek sajátja.

Ez a szellem pedig egyáltalán nem bizanci jellegű. A bizanci szellem minden, csak nem primitív, mindenhez közelebb áll, mint ennek a naiv ábrázolókedvnek frissességéhez: inkább a végleges megfogalmazódottság, a minden problematikan való felülemelkedettség jellemzi s végeredményben egy rendkívül komplikált, elfinomodott szellem szüleménye. A XI. században a bizanci művészet s vele együtt a tisztá bizanci mozaik tellve van az antik attikai szellemnek humanisztikus értelemben fentartott tradíciójával. A Daphni-i mozaikok legmonumentálisabb emlékei ennek az átkultúrál és nagy művészi komolysággal megstilizált klasszicizáló lírizmusnak; legszébb jelenetükben, a „Bemutatás a templomban” gyönyörű leánycsoportjában kirkristályosodva élnek tovább a neokatikai művészet nemes szobortípusai, amelyek nem úgy állnak előttünk, mint előzményei egy későbbi kultúrának, hanem mint az évezre-des hellén tradíciónak végső kirkristályo-

sodása. Kelet és Nyugat, ó és új kultúr-terület, ezen a ponton állanak egymással szemben talán legpregnansabb ellentétükben; érett, magasrendűen klasszikus az egyik, friss, kezdetleges a másik: problémákkal teljes és olyan dadogó, mint a ceruzái először kezébe vevő gyermek.

Legenda az, mosolyogni való történelmi naivitás, hogy ezek a nagy bizanci mesterek készítették a legelső velencei mozaikokat. Ezeknek primitív szelleme csak a Nyugat XI. századbeli művészetében nyer magyarázatot: analógiái a hildesheimi és veronai bronzaltók és még inkább a gobelinnművészetnek az az inkunábulum, amely Britannia meghódítását adja elő részletes hűséggel, az apró, fekete alakoknak bájosan komikus sokaságával s amelyet „Tapisserie de Bayeux” néven ismer a művészettörténet. A Márkus-legenda mozaikjaiban is ez a kezdeményező, primitív szellem szólal meg; technikailag és stilisztikusan tájékozatlan tapogatózások ezek, amelyek egy öndálló kezdeményezés képét nyújtják s magukban elegendők lennének arra, hogy megcáfolják a Bizáncból importált mozaikművészet elméletét.

A velencei mozaik csak ezután kapcsolódik bele a bizanci iskolába, amelynek tanulságai nélkül sosem fejlődhetett volna azzá, amivé fejlődött; a Márkuslegenda azonban csak előjáték ehhez a történethez, benne nem szabad még egyebet látnunk, mint a velencei mozaikművészet előkészítő periódusát, amelyben a mozaik technikai és stilisztikai szelleme még megértetlenül és kiaknázatlanul néz a fejlődés elébe.

A képszerkezet kialakulása

A mozaik a szilárdság, az örökkévalósággal dacoló, megváltozhatatlan forma művészete: nemcsak anyagában az, hanem a mozaikszerűen elgondolt forma is a ritmikus teljesség, a részek szilárd architektónikus összekovácsolásának jegyében kell, hogy álljon. A XI. században, előkészítő periódusában, a velencei mozaik még nem ért el ehhez a stilisztikus tisztázottsághoz és fejlődésének első lépése ez kellett, hogy legyen.

A XII. századbeli mozaik jellemzője éppen a képszerkezet szilárd kiépítése. Az elbeszélésnek az a könnyed, improvizált jellege,

ami a Márkus-legendát jellemezte, megszűnik, a jelenetek frisszerű elsorolása helyébe a zárt képszerű gondolkodás lép, amelyben a négyyszögű keretfelület geometriai vonalai adják meg a vázát, minden a vízszintes és függőleges erővonalak szerint igazodik, a differenciálatlan ritmus egyenletessége hat át mindent; egyforma elemek sorakoznak végzettszerű pontossággal egymás mellé, izokéfália és szlimmetria formaalkotó jogalkhoz jutnak. A mozgalmas, szervezetlen forma helyébe a statikus rend mindent ki-méletlenül megmerevítő ereje lép.

Példáinkat három mozaikkikusból merítjük, A középső és a jobb kupola közti boltozatdongán foglal helyet a Passio négy első jelenete, amelyet kb. 1120-ra óhajtanánk datálni; a jobb kereszthajó nyugati falán láthatók a Márkus-legenda utolsó jelenetei, kb. 1180-ból; a főhajó és a középső kupola közti boltozatdongán pedig öt kompozíció áll a passio végjelenetével, amelyekről általánosan elfogadott nézet, hogy 1180 körüli időben keletkezettek.

A korai ciklus legérdekesebb példája Krisztus kísértése. A művész az evangéliumi elbeszélés négy fázisát négy párhuzamosan stílizált tömegbe osztja be s az elbeszélés gondolatrítmusából olyan kompozícionális ritmust teremt, amelynek felejtethetlen a szuggesztív hatása. Az Úrvacsorában és a Lábmosságban az asztal geometrikus vonalaira építi fel a kompozíciót, az asztalnál ülő tanítványokat pedig két egymásmögötti sorba foglalja oly módon, hogy a fejek két párhuzamos egyenes sort adnak ki. A hátul ülők fejei mindig pontosan az elől ülők fejei közti úr közepén jelennek meg, úgy-hogy egész egyenletes, váltakozó ritmus jelenik meg szemek előtt, amely annál érdekesebb, mert csupán az első sor fejei vannak a szokott módon arcképszerűleg differenciálva, a hátulsók mindnyájan egy-másnak körül-főre megegyező pontos má-solatai. Mindenütt a megegyezéseket, a geometriailag kimérhető elemeket, a válto-zatlanság ritmusát keresi a művész, ebben a világban érzi otthon magát, ott tud mo-numentalitást és átgondolt képhatásokat kifejtetni.

Mindezt felülmúlja azonban a Márkus-le-genda két végjelenete, amelyekben magá-nak a San Marconak akkori interieurje

jelenik meg előttünk könnyen felismerhető részletehűséggel, annyira, hogy egyik képben még ott látható a ma is fennálló baloldali szöszék pontos képmása. Az interieurábrá-zolás módja azonban nem perspektivikus: a művész mintegy hosszmetsetet hasít a bazilika testén s a síkba kitergetve ábrá-zolja az árkdásort, fölötté az öt kupolával. Kezdetlegesség és tudás-nemtudás mint esztétikai kritériumok ma már nem állnak meg minden további nélkül. Ahol a nem-tudás gátlásának lehet tulajdonítani ma többé nem érvényes formai jelenségeket, majdnem mindig ott áll a háttérben egy pozitív tényező, amely a látszólagosan tu-datlanságból fakadó megoldást szükség-szerűvé, a maga helyén megokoltá, a mo-dernebbnél is jobbá teszi. Ez az eset a szóbanforgó mozaiknál is. Ha a művész perspektivikus megoldást alkalmazott volna, (nem beszélve arról, hogy rendelkezésre állnak-e az ehhez szükséges ismeretek), stilisztikusnak egész hibás útra terelődött volna s művét egy stilisztikus alapvondás-tól fosztotta volna meg, amely nélkül pedig az művészi egész nem alkothat. A sík-szerű megoldás ugyanis itt a ritmikus rend, az architektónikus szilárdság egyik fölté-tele; éppúgy mint az Úrvacsora esetében az asztal egyenes vonalai, úgy veszik litten át a kompozícionális vezetékszerepet az architektúra síkbakényszerűsített, szervesen szilárd vonalai, éppúgy szabályozzák és tartják össze a figurális kompozíciót a me-rev és egyenletes ritmusnak abban az erő-teljes szemlémben, amelyben ezeknek a műveknek főerőssége nyugszik. A mise egyik ünnepélyes pillanatában vagyunk s a nép térdreborul: az együttmozgásnak ezt a motívumát használja fel a művész ri-tmikus tendenciáinak kifejtésére. Mint hatal-mas tánckar, amely láthatatlan rendező in-tésére mozog, úgy csoportosulnak, úgy harmonizálnak egymás mozgásával a sze-replők. Itt is, ott is egyforma alakok cso-portja, egyenletes sorokba foglalva s víz-szintes mozgás-vonalakat alakítva; férfiak és nők, kicsinyek és nagyok, kóristák és hívők, patriciusok és nép, mind külön-külön beleilleszkednek az egyformaságnak ebbe a megdöbbentően erős ritmusába s az egész kép a legnagyobb mértékben megrendezett szín-padi jelenet gazdagon orkesztrált monu-

mentalitását veszi fel. Egyike ez a középkori festészet nagy remekeinek.

A zárt formában való gondolkodás kifejlődése mind tágabb teret nyit azután a velencei stílusban a bizánci befolyásnak s ez a befolyás a Passio utolsó jeleneteiben, 1180 körül kulminál. Az öt kép a főhajó és a középső kupola közötti boltozatdongrán a bizánci típusoknak Velencében elképzelhető legnagyobb közelségét mutatja s ezéért is voltak éppen ezek azok a velencei mozaikok, amelyeket legtöbbször idéztek: az ikonográfiai kutatás számára ezek nyújtották, tipikus voltuknál fogva, a leghálásabb anyagot. A bizantinizálódás azonban nemcsak a típusok és részletformák átalkulásában nyilvánul meg (itt látunk Velence összes mozaikjai között először tiszta bizánci fejtípusokat), hanem a képgondolkodás zártságában s a bizánci frontaltitásnak uralmában. A primitív stílusban a frízszerű szövegillusztrálás gondolatának megfelelően a kompozíció általános orientációja *profilyszerű* volt, a tiszta bizánci stílusban a *frontális* nézetű alakok dominálnak és még a cselekményszerű összekapcsolás rovására is keresi a művész a lehetőséget, hogy alakjait a nézővel szembe fordítva, bennük a hieratikus nyugalomnak és aktivitáson kívülvalóságnak a hatását keltse. Abban a jelenetben, ahol a feltámadt Krisztus megjelenik a szent asszonyoknak és az apostoloknak (Tamás hitelensége), Krisztus kétszer látható frontálakja s a körülötte ritmikusan elrendezett csoportok egy geometrikusan értelmezett képet nyújtanak, amely már nem profilyszerűen van orientálva, mint a legprimitívebb kompozíciók, hanem homlokzatszerűen: benne nem az illusztratív, hanem a reprezentatív képgondolat kerül megvalósításra.

A lineáris stílustól a plasztikus stílusig

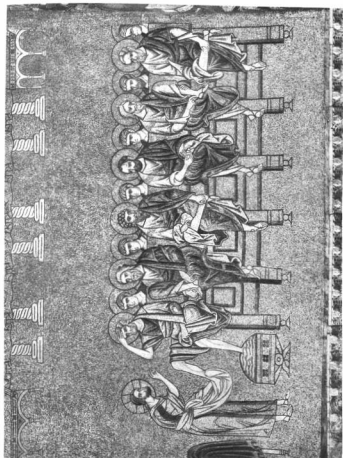
A bizánci típusok főlvetelét és az architektónikus képszerkezet kialakulását még egy mélyebben rejlő, még nagyobb fontosságú folyamat kíséri: a plasztikus látás kibontakozása.

Nincs meg egy művészettörténeti tévta, amely olyan makacssággal tartotta fenn magát a szemmel látható tények ellenére, mint a bizánci művészet vélt szűkszerűségének tana. Mint az antik művészet örö-

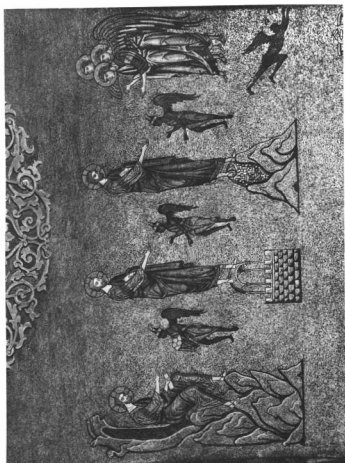
köse, Bizánc sosem vetkőzte le teljesen a térbeli gondolkodást és a plasztikus formaezést: egy stílusban, amelyben azután még a tájképi elemeknek is olyan nagy szerep jut, mint a bizánci festészetben, a „szűkszerűség” kifejezéssel nem szabadna minden további nélkül megelégedni.

A XII. század folyamán a velencei mozaikba is kezdenek beszivárogni a plasztikus látás elemel s ha az 1180 körüli Tamás-jelenetet összehasonlítjuk a Márkus-legenda első, talán 100 évvel régebb képeivel, meglepő képet kapunk arról, hogy mennyire megváltozott nemcsak a kompozíció, nemcsak a típusok rendszere, hanem maga a felületi textúra, maga az optikai anyag is. Az új stílusban minden testi felületen kerek, csik-alakú, pávaszem- és jellegzetes gereblye-alakú fényfoltok jelennek meg, amelyek a ráncok mélységében a legsötétebb árnyékba mennek át. Ezek az élénk fény-árnyékellentétek teljesen feltölgatják, felszaggatják a felületet s a nyugodt, síma folyású vonal, amely a régi stílus vezető alkateleme volt, teljesen elveszti formakörülíró szerepét, teljesen háttérbe szorul a plasztikai ellentétek mögött.

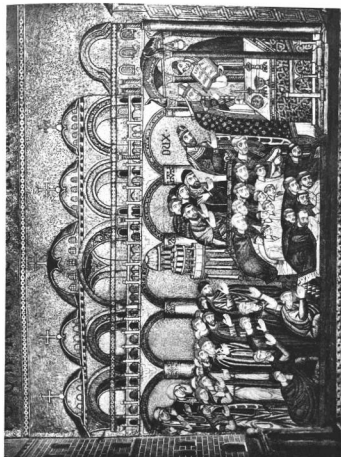
A *lineáris* mozaikstílus felbomlása és átmenete a *plasztikus* látás formáiba az egész mozaiktörténeti legalapvetőbb ténye, amelynek Olaszország művészettörténetére nézve döntő jelentősége van. Magában Siciliában, ahol a mozaik története lényegében a XII. század 50–80-as éveire szorítkozik, ez a folyamat nyilván érezhető: a Cappella Palatinában bírjuk a lineáris mozaikstílus leg szebb produktumát, amelyek sokkal magasabbrendűek Velence egykorú mozaikjainál; Monreáléban azonban már megbomlik a nemes, tiszta vonalrendszer s fellépnek a nyugtalan, szétszaggatott fényárnyékellentétek. Más területeken ugyanez a változás nem jár ilyen értelmű hanyatlással, hanem erősödéssel, fejlődéssel s Rómában megnyílik a XIII. századbeli fejlődés nagy perspektívája, amely végeredményben Cavallinihez és Giottohoz vezet. A plasztikai érzés feltámadásának nagy kora ez egész Európában: a fordulat a románból a gótba, — amely legjobban a francia szobrászatban fejeződik ki, — ekkoriban indul meg, s a XII. és XIII. század között véglegesen átalakítja az egész európai művészet képét.



AZ UTOLSÓ VACSORAI LÁTMOSÁS, 1120 körül
 Szt. Márk-bazilika Velence, Photo. Allinari



JÉZUS MEGLÉSZERTÉSE, 1130 körül
Szt. Márk-bazilika Velence, Photo. Alinari



SZT. MÁRK HOLTTESTÉNEK A BAZILIKÁBAN VALÓ ÜNNEPÉLYES FOGADTATÁSA, 1150 körül

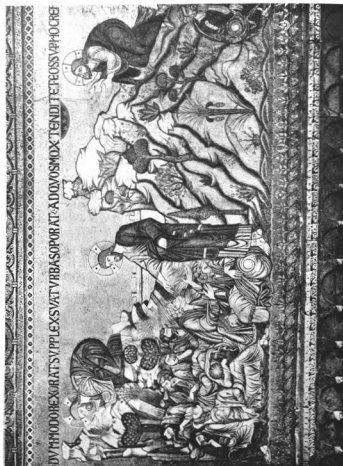
Szt. Márk-bazilika Velence, Photo. Alfieri



JÉZUS KRISZTUS KISZENVEDESÉNEK TÖRTÉNETE. A HITETLEN TAMÁS. 1180 KÖRÜL
 Szé. Miskolc-Bazilika. Velence. Photo. Alinari



JÉZUS KRISZTUS AZ OLAIÁK HEGYÉN. 1280 körül
 San, Marka-bazilika Velence. Photo. Alinari



JEZUS KRISZTUS AZ OLAPÁR HEGYÉN. 1280 körül
Szt. Márk-bazilika Volence, Photo. Alinari



JÉZUS KRISZTUS AZ OLAIÁK HEGYÉN, 1380 körül
Szt. Mária-bazilika, Velence, Photo. Alinari



A SZT. MÁRK SZÉKESEGYHÁZ MOZAIKJAI. RÉSZLETFÖVÉTELEK
1090 körül — 1120 körül — 1230 körül

Velencében az 1180 körül keletkezett mozaikképek, amelyeket tárgyalunk, csak kezdetét jelzik a folyamatnak. Itt egyelőre éles, lemezszerűen stílizált foltokban jelennek meg a fény-árnyék ellentétei: az átmenetekben folyamatosan modellált felület csak a XIII. század folyamán, a klasszikus ducentostílusban alakul ki, először kísérletként az Olajfák Hegyének nagy mozaikjában, azután mind gazdagabban, az átrium utolsó kis kupoláján s végül a Cappella Zen-ben (1300 k.), ahol már a dekadens trecentomozaik hatásai készülnek elő.

A velencei mozaik fejlődésének csúcspontjában az a hatalmas kompozíció áll, amely a főhajó jobb falát borítja s azt a jelenetet ábrázolja, amidőn Krisztus az Olajfák hegyén imádkozik, majd lejöve a hegyről, alvó tanítványait dorgálja. A jelenet három fázisát hármashatárú szerkezetbe osztja be a művész. Háromszor rajzolja egymás mellé a dombot és Krisztus álló alakját, háromszor ismétlődik meg zavartalan egyformaságban a hullámzó silhouettek méltóságteljes ritmusa.

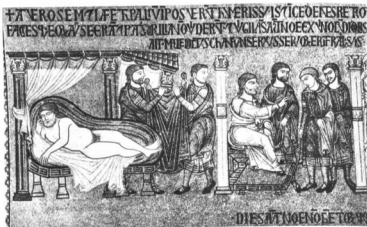
Van valami végzettszerűen komoly a ritmikus erőnek ebben a gátolatlan kibontakozásában. A ritmus számszerű élete lüktet ebben a kompozícióban anélkül, hogy mechanikussá válnék: a művész nem fél a szabályosságtól, töretlen hite van abban, hogy a legmagasabb perfekcióban a legmagasabb szépség is fejeződik ki. A formaérzésnek ugyanaz az algebrai elképzelése van meg ebben a kompozícióban, mint Dantenál: mint ahogy Dante száz éneke az $1 + 33 + 33 + 33$ elméleti rendjébe épül bele, anélkül, hogy ez az algebrai formamegszabottság e belső epikai kialakulás természetességét gátolná vagy merevítene, úgy alakul ki szervezen, elevenen ennek a mozaiknak a formaélete a geometrikus kötöttség megingathatatlan betonszerkezetén belül. A természetes kialakulás és az elméleti perfekció-ideál előre megszabott harmóniája ez: a tiszta klasszifikálás.

A mozaikművészet ideáljának ez a klasszikus megfogalmazása több mint száz éven át nyert előkészítést Velence mozaikjaiban: hasonló szerkezeti elgondoláson alapul már a XII. század mozaikstílusa, mint pld. a Krisztus Kísértésének mozaikja, az általunk 1120 k. datált ciklusból. De a régiebb

kísérletekben a szerkezetnek ez a szükség-szerű egysége az optikus anyaggal még nem érezhető: a textura híg és vékony, nem képes igazán kitölteni a kompozíció szigorú vonalrendszerét. Csak a plasztikai gondolkodás teljességének fokán érkezhettek el a mozaikművészet az „Olajfák Hegy”-nek tömörségéhez, fajsúlyos jelentőségteljességéhez.

Az optikai képnek ez a fokozódó tömörsége a velencei mozaik időbeli helyzetének a legbiztosabb ismertetőjele, ez a legbiztosabb datálási alap. Az „Olajfák Hegy”-ben minden sokkal sűrűbben van kitöltve, mint a „Krisztus Kísértése”-ben, a formák egymás mellé, egymás mögé torlódnak s teljesen kitöltik a felületet. Üres arany alapnak csak ott marad hely, ahol az égbolt képzetét akarja a művész keltetni. A régiebb stílusban az arany alap sokkal általánosabb szerepet játszott, a kompozíció pozitív részei között is mindenütt fel-felbukkant, sőt magukban a testekben is sokszor megmarad teljesen kitöltetlenül. Legjobban a „Lábmosás”-ban figyelhetjük meg, hogy a bútorok vagy a mosdóedény formái kizárólag kontúrokban vannak jelezve, a közöttük maradó felület pedig nemcsak hogy nincs modellálva, mint a későbbi stílusban, hanem ugyanaz az arany alap tölti ki, mint a háttér. A tisztán lineáris formaszemlélet stílusa ez, a ceruza eljárásmódja, nem pedig a folyamatos képszerűségre törekvő esztétika: mindenütt ott marad az üres rajzalap, a semmit, levegőt jelentő fölösleges papír, a negatív fólia.

A régi stílusban a tárgyak a levegőben lógtak, az újbán szélesen megalapozódó talajt kapnak a talpuk alá; a vízszintes, amelyen a kompozíció felépül, amelyből az alakok, a tárgyak kinőnek, gazdag kiképzést nyer s tájképi jelleget ölt. A tájképi motívumok, amelyek a bizanci festészetből sosem hiányoztak, a velencei mozaikba olyan mértékben vonulnak be, amilyen mértékben érvényt nyer benne a bizanci hatás és amilyen mértékben fejlődik ki a plasztikus látás. Tájképi milieu jelzésére természetesen szükség volt a régiebb stílusban is, azonban nem az a döntő, hogy a tájkép fogalmi jelzése előfordul-e a mozaikban, hanem hogy érzéki megvalósítása milyen mértékű, hogy mekkora súly fekszik rajta. Kérem



NOÉ TÖRTÉNETE. Részletfőlvélel. XII. sz. 2. fele
Szt. Márk-bazilika, horvátokati ártium

az olvasót, ne sajnálja a fáradságot, megkeresni a jól összehasonlítható a tájképi részleteket a régebbi ciklusban és az újabb kompozícióban. A „Bevonulás Jeruzsálembe” tartalmaz ilyen hegyes talajt jelző motívumokat, amelyek a lineáris gondolkodásnak megfelelően csak az egyszerű vonal eszközeire szorítkoznak; az egyszerű vonalra, amely körülírja a forma szilhouettjét, anélkül, hogy a belső formákra is kiterjednék, míg a felület maga tulajdonképpen nem is játszik szerepet a szemléleti megvalósításban: üres marad, semleges főle, arany alap. A Márkus-legenda még korábbi képein, ott például, ahol Szent Márkus megmutatja a hajósoknak Velence szigetét, még primitívebb a tájképi jelzés a víz hullámai kusza, ágbogasan gömbölyödő vonalakban jelennek meg.

Milyen más az érejt, plasztikus stílus az „Olajfák Hegyé”-ben. A hegyek gazdagon kiképzett szilhouettjei szerves alkotórészeivé válnak a kompozícionális felépítésnek: megtervezésükben nem a sík szilhouett formája keletkezik, hanem térbeli massa, amelyben jellemző a kis vízszintes plateauk, sziklatömbök, halmok, szakadékok. Ez a tagolt forma, a beleültetett fákkal, a térbelileg

elhelyezett alakokkal, a XIII. század jellemzője.

Plasztikai stílus: a figurális gondolkodás stílusa, az emberalak uralmáé. S az emberalak tényleg monumentálisan bontakozik ki az „Olajfák Hegyé”-ben; a tárgyakhoz viszonyított emberfölötti nagysága, amely arra szolgál, hogy tektonikus értelemben a kompozíció gerincévé válhasson, maga is biztosítja neki a képben való uralmat. De a formai látás új fejlettsége egészen új értelmezést is ad az emberalaknak a XIII. században, jelentékkennyé és belsőleg szabaddá válik. Elvesztve esetenlenségét, szilárd és biztos lesz. Az „Olajfák Hegyének” Krisztusalakjai, a „Lábmosság” száz évvel régebbi Krisztusalakja mellett egészen újszerűek; a régebbi típus, tulajdonképpen még nem is bízánci, hanem egyrészt technikai szempontból a IX. századbeli római mozaikhoz hasonló, típus szempontjából pedig tisztára karoling-koromán eredetű: még párhuzamosan álló lábakkal, a karoling típusokra oly sokszor jellemző pápos állásban mutatja Krisztust. A ducentoképben azután ritmikus-statuáris állásban látjuk Krisztus alakját viszont, amelynek a ponderatív funkciók új, helyesebb megértése egészen más jelentőséget kölcsönöz.

Ennek a Krisztusalaknak a szférája egészen más már, mint a primitíveké volt, nincs benne semmi pld. a „Lábmosás” alakjainak furcsán stílizált típusaiból, nincs benne a játékos-ornamentális felfogásmód kicsinyessége, nincs benne semmi sem a régibb mozaik esetén mozgalmasságából, groteszk vonal-fantáziájából. Nyugodt, a legnagyobb formákba fejlesztett monumentalizmus ez, harmonikus és emelkedett klasszikus stílus.

*

A velenicei mozaikok közül mindig az átrium kis kupolának aprófigurás kompozíciói álltak az érdeklődés előterében: jogosan, mert az „Olajfák Hegye” kivételével felül is működik a bazilika belsejének nagy mozaikjai. Egy ikonografikus és dekoratív szempontból teljesen egységes s e tekintetben kitűnően konzervált ciklus ez, amelyhez még a homlokzat egyetlen megmaradt mozaikja és a Cappella Zen boltozatának ciklusa járul ismét a Márkus-legenda ábrázolásával.

A dekoráció egysége azonban korántsem jelent stílisztikus egységet s közelebbi vizsgálataknak el kell vezetni oda, hogy az átrium mozaikjai sem egyidejűek, hanem éppen legszébb részük 100 évvel korábbi, mint eddig hitték, vagyis 1150 k. való; csak a homlokzati mozaik és az átrium balszárnyának mozaikjai valók az 1250—70 körüli évekből, míg a Cappella Zen már gótikus szellemben fogant, már 1300 körül keletkezhetett.

A stíluszemlélet elmaradottsága okozta, hogy ezt eddig világosan senki ki nem analizálta: Muratoff új könyve az első, amelyik ilyen értelemben állítja be az átriummozaikokat a bizánci festészet történetébe. Itt csak röviden jelezhetünk néhány kronológiai ismereteket, amelyek álláspontunk igazolására vezethetnek.

A lineáris stílus legtisztább kifejezői Velenében az átrium homlokzati szárnyának mozaikjai. Az alvó Noé mozaikjában pld. az akti megmintázásában a tisztán, iparművészileg kihozott kontúr olyan stílusnemes-ségben jelenik meg, amint az csak a XII. század közepén lehetséges. Ezekben a mozaikokban végigvezethetők mindazok az ismertetőjelek, amelyeket az előbbieknél a XII—XIII. századok közötti stílusfordulat jellemzésére felhoztunk. A homlokzati szárny mozaikjaiban az alakok szabadon vannak elszórva az arany alapon, a balszárnyon

sűrű, tömött tájképi háttérrel kapnak, amelyben gazdag architektonikus részek szerepelnek. A hegyek rajza különösen jellemző: egy-egy lágyan meghajló kontúr ott, ahol a homlokzat József-kupolájában a kalmárok megveszik Józsefet testvéreitől; gazdag plaszticitással kiképezett sziklatömegek, rajtuk térbelileg elosztott fákkal, vízesésekkel, emberalakokkal a balszárny utolsó kupolájában, Mózes életképeiben. Egy-egy vékony oszlop rajta egy architrávvál jelzi az épületet, az interieurt a homlokzati részen, így a részeg Noé jelenetben, Izsák szüléséténél, vagy ahol Jákobnak bemutatják József véres ruháit. Az oldalszárny legelső képein megfordul azonban azonnal a stílusjelleg: az épületek gazdagon halmozott formákban alakulnak ki, sűrű pillérekötegeket, festői átvágásokat látunk, s fellépnek a perspektivikus elemek.

De nemcsak hogy halmozottabbak lettek a formák, sűrűbbek, tartalmasabbak is. A homlokzati szárny lunettjében, ahol Ábrahám megvendégeli az angyalokat, a bútorzat megrajzolásában ugyanazt a metódust figyelhetjük meg, mint a bazilika belsejének XII. századbeli mozaikjain: a kontúrok egyenletes vonalrendszerét őrösen, színtelenül tölti ki a semleges arany alap. Teljes lehetetlenség volna ez a balszárny mozaikjaiban. Itt az arany alap kizárólag az égbolt helyét tölti ki, maga a pozitív képfelület egyenletesen tömör, folyamatos és végigmodellált.

A figurális művészet változására esik azonban itt is a főcsúsz, s ez a változás teljesen analog azzal, amit az „Olajfák Hegye” mutat a templom belsejében. A kép, ahol Noé bort présel a szőlőből, a XII. századra jellemző mozgásmotívumokat mutat; Noé furcsa levegőben-térdeplése csak a primitív fázisban lehetséges, mellette a hegyen imádkozó Mózes alakja, a balszárnyból, formális megértettség szempontjából egy világgal haladottabb, ha kivételben kevésbé finom is. Noé három fia, egyetlen ítegető járásával az antikosz bizáncitól teljesen távolesó nyugati stílusjellegével csak a XII. században képzelhető el: állítsuk mellé a Benjámin útjára bocsájto Jákob csoportját a bal átriumszárnyból, s szép példát fogunk kapni a Bizáncból beszivárgó statuáris típusokra az álló Juda alakjában, Benjámin mozdulatában, vagy

Jákob antikizáló ülésmotívumában. Ezek a különbségek oly mélyrehatóak, oly széles szakadékokat vágnak a két periódus közé, hogy szinte hihetetlen volna, ha nem igazolnák a Cotton-biblia fenmaradt roncsai, hogy mindkét átriumszárny képei ugyanarról a mintaképről vannak „másolva”.

„Másolni” tehát lehet: de nem lehet azért ki-veiktözni belső adottságokból. A kánon tisztelete köthette a művészt bizonyos formulákhoz, de csak annyira, amennyire ezt művészi adottságai maguk is megkívánták. Azon belül pedig folyt a szabad művészi fejlődés a középkoron át is; szakadatlanul és logikusan. „Panta rhei”.

A régi felfogás szerint a középkori művészet olyan mint az álló víz, se áramlása, se folyásai nincsenek. Csak Giotto óta indul meg a mozgás.

Igen ám, de milyen-erők indíthatták volna meg Giotto fejlődését, ha őt megelőzőleg minden halott lett volna? Nincs ugrás a természetben: okozat okot követ, s ennek mint okozatnak ismét a megelőző eseményekben okának kell rejleni. S ma már elég világosan látjuk Giottonak, a hajdan megmagyarázhatatlan jelenségnek előkészítését a római mozaik utolsó nagy korában, Cavallininél és Torritinél. De ezek a mesterek sem lehetnek mások, mint régen folyó, nagy megmozdulás részesei, őket is történelmi erők kell hogy mozgassák. S a művészettörténet egyik legnagyobb színjátéka bontakozik ki ebből az egymásbakapcsolódó, egymást okozó, egymástól függő stílusmegújulásokból: a primitív nyugati művészet megérése, bekapcsolódása az antik tradícióba Bizancon át, s az újkori művészet, az új plasztikai stílus kibontakozása az egész vonalon. Általános érvényű, európai jelenség ez, amely a francia plasztikában és az olasz mozaikban egyértelmű eredményre vezet, s arra is kellett, hogy vezessen, mert nem véletlenszerű, hanem végzettszerűen ható történelmi erők szülte, amelyek mögött egyetlen „primo motore” áll: a teremtés logikája.

A ducentoval a mozaik be is töltötte hivatását: Giotto, fiatalkorában maga is a legnagyobbakkal versengő mestere a mozaiknak, egy csapásra elhárította s megnyitotta annak a művészetnek az útját, amely nem a matériá-

ban, hanem festői vízióban keresi a szépséget. A Bizancon kívül eső területek közül csak Velencében él még a XIV. század két nagy mozaiksorozatában tovább a régi technika, s ami fontosabb, a régi stílus. De nem hosszú időre.

A San Marco dekorációjának egysége megkívánta, hogy a technikát, ha mesterségesen is, tovább is fentartsák; de stílus stílusmesterségesen nem lehet fentartani, mert a technika test, a stílus azonban lélek: s így a XV. századdal a mozaikot Velencében is utólte érkezhettek végzet. Ami ezután mozaikban keletkezett, az nem más, mint szabadstílusú festészet, átlítva a tradicionális technikába, amelyet az új kor mesterei, még ha egy Tizián volt is az, nem tudtak többé helyesen értelmezni.

Egyéni kísérletek történetek a mozaikművészet feltámasztására: de ezek csak mesterei személyiségén át nagygyá lett műremek lehetnek. Még olyan disztigvált léleknek, mint Burne-Jones, római mozaikjai is csak álmok, amelyek elszállnak, mihelyt álmodójuk felébred: történelmi gyökerek nincsen.

Ilyen álmot álmodott a mozaikról *Körösfői Kriesch Aladár*, a kerepesi temető és a velencei magyar pavillon művésze is: de Magyarországon se tudott gyökeret verni a középkorból átlántált műfaj. Pedig a föltételek, ha valahol, itt meglettek volna. *Róth Miksa*, ki meghonosította a mozaikművészet Magyarországon, olyan mester volt, aki megérezte az új olasz mozaik, a festmény-imitáló stílus hibáit és megalkotta magának ehelyett a tiszta stíluskonceptiót, amely csak az anyag szellemének megértéséből születtek. *Körösfőivel, Zsolnayval, Lechnerrel* való kapcsolatai révén a *Róth-féle műhely* egész váratlan virágzáshoz juttatja a mozaikot századunk elején: de ez a virágzás csak utóvirágzás lehetett a középkor évezredes fejlődéséhez képest.

A mozaik a középkor művészete volt, amely napjainkban többé szerves életre egyelőre nem ébreszthető. Fejlődése sajátos életfeltételekhez volt kötve és a keletkezésnek, virágzásnak, elhalásnak éppolyan szerves képét mutatja, mint bármely más eleven művészet. A stílustörténet feladata, hogy ennek az életnek belső világát előtűnk még feltárja.

GOMBOSI GYÖRGY



JAKAB ÉS BENJAMIN TÖRTÉNETE. Részletfővétel. XIII. sz. 2. fele
Szt. Márk-bazilika Velence. Északi ábrán. Photo. Allnari

GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN MŰVÉSZ KORTÁRSAI ÉS BARÁTAI

I.

Széchenyi nagy költiséggel és fáradtsággal járó külföldi útnak mindegyikét előre meghatározott cél eléréséért, gondos előkészület, beható irodalmi tanulmányok után és pontosan megállapított útirend szerint tette meg.

1818 július 13-án a nála alig fiatalabb festőművész, Ender János társaságában indul meg Bécsből, hogy az olasz művészet emlékeit a tehetséges festő útmutatása mellett megismerje. Az utazás első állomása Padua, melynek Szent Juszтина templomában Paolo Veronese oltárképében gyönyörködnek. Az Angyalok bukása képhez Széchenyi olyan beható esztetikai magyarázatot fűz naplójában, hogy fel kell tételeznünk gondos művészeti előtanulmányokat, s ezek alapján kialakult művészeti felfogást.

Firenzében Benvenuto Cellini Perseusát görbe lábai miatt nem találja szépnek, s tud arról is, hogy Canova helyes művészi ízléssel nem is az ő szobráról vett mintát Perseusához, hanem a belvedere-Apollóról, amelyet egyébként Széchenyi szintén nem tart abszolút becsű emléknék. Beismeri azt, hogy a szobrászok munkája nehéz, mivel a mű minden oldalról kritikát áll ki, a festményt ellenben csak egy irányból szemléljük, s a festő művészete annál nagyobb, mintől inkább tud csalódást előidézni a képzelet számára.

Catel Franz német festő munkáit: a *Pantheon megnyitását* és a *Három apácát*, bár Apponyi Antal gr. 70 aranyat fizetett értük, egyszerűen szépeknek mondja.

Firenzében megismerkedik Fabre François francia és Benvenuti Pietro olasz festőkkel, továbbá Poussin Caspar francia képeivel. Egész délelőttöt tölt el Fabre François műtermében és könyvei között. A Palazzo Pitti remekműveit egyenként felsorolja naplójában, ahol nagy örömmel jegyezte fel azt is, hogy Ender Apponyiék gyermekeit, Rudolft és Gyulát igen jól eltalálva festette meg.

1818 augusztus 3-án érkezik a kis társaság Perugiába, amelynek festményekben való bővelkedése feltűnik.

Rómában a Vatikán álomnak tűnik fel előtte, amelyet nem lehet eléggé tanulmányozni. Megcsodálja Rafael Szent Annáját; úgy véli, ha a festőket osztályozni lehetne, első sorba kerülne Rafael, azután nagy ír következne, s csak azután jönnének Michel Angelo, Caravaggio, Leonardo da Vinci, Domenichino. Rubens szerinte óriási tehetség, képei jelenségek, de a művész lusta, nem dolgoz ki semmit teljesen.

Az egykorúak ítéletével szemben Thorvaldsen Bertelnél nagyobbak tartja Canovát, de hosszú időt töltött el a nagy dán szobrász műhelyében is, leírja melyik szobor hova készül s reá milyen hatással van. Megjegyzli, hogy a kiváló művész Granet François megmarad műveiben is franciának. Canova neve akkor már világszerte ismert, 1805-ben Esterházy Miklós herceg vendége gyanánt Kismartonban is járt,¹ s a művész akkor éppen Esterházy Leopoldina sárménékén dolgozott. Széchenyi az akkor élő legnagyobb szobrásznak tartja, megcsodálja: milyen könnyen bánik a kővel, s úgy érzi, a nő alakokba annyi lágyaságot tud belevenni, hogy beléjük lehet szeretni. Megvallja, ha szobral közül eladó lenne csak egy is, ő még vagyona megterhelésével is szerezne belőlük, nem menne tovább Görögországba. Észreveszi azt is, hogy a művész kérkedik tudásával, szereti műveit előnyösen beállítani, de az is való, hogy sokfelét és sokat készít. Teltíve van az isteni adománnyal, mindenbe életet tud önteni.

Arról a vágyról, hogy a híres szobrász művei közül valamit megszerezzen, nem mondott le. Ender művészete az utazás alatt szerzett tanulságok nyomán egyszerre magasba szökött, s 1820-ban állami ösztöndíjjal kiküldték Rómába. Széchenyi ezen

¹ V. ö. Dr. Csátkai Endre: Canova magyar mecénásai. *Magyar Művészet* 1925. I. évf. 3. szám. 130–132. old.

alkalmat felhasználva, figyelmezteti Ender, hogy a neki négy éven át ígért 200 arany évi segélyért nem írt neki, s egyben arra kéri, hogy körülbelül 200 aranyért vegye meg részére Canova valamelyik mell-szobrát.

Ender válasza e levélre hiányzik. Így nem tudjuk megállapítani, mennyiért vette meg a gróf részére a *Beatricet*, melynek első példányát 1818-ban mintázta Cícognara Leopoldo részére, s amely Széchenyinek igen megtetszett.¹

Valószínűleg ugyanakkor szerezte meg részére Ender a cenki kastély másik Canova-szobrát is, az *Aspasidát*. Ebben a művész a Firenzében levő híres *Venust* ismétli meg némi változtatással. A szobrot Széchenyi 1833 április 27-i végrendeletében az Akadémianak szánta, később nejeire hagyta.² Ugyanezen alkalommal megbízta Széchenyi Ender azzal is, hogy atyjának, mint a Nemzeti Múzeum alapítójának életnagyságú képét a Múzeum számára fesse meg. A megállapodás 200 aranyról szólt, s a művész a képhez felhasználta Széchenyi Ferencnek ma is meglevő, általa festett arcképét. Miután a bemutatott vázlatot Széchenyi elfogadta, hozzáfogott a kivitelezéshez. 1823 november 22-én jelzi, hogy a kép majd teljesen elkészült, csupán néhány részlet (az alapító oklevél kezdő sorainak, a Múzeumról szóló törvény szövegének, a családi címer színeinek tisztázása) van még hátra. A levélből kitűnik, hogy az eredeti terv szerint a könyvtár bejárata fölé a magyar címer került volna, a családé a könyvszekrényre, hogy I. Ferenc király szobrát a magyar törvénykönyvvel a kezében tervezték, végül, hogy a képen balról látható kőasztal Sphinxei a tudás symbolumait jelképezik. Hogy az uralkodó szobrát³ ki és hol készítette, a levélből nem tűnik ki. Széchenyi valakivel lerajzoltatta, s így került a képre.

A következő év (1824) elején a művész arról értesíti megbízóját, hogy Széchenyi Ferenc képe teljesen készen van, rajta a

gróf által kívánt módosításokat elvégezve, s némi száradási idő eltelte után a képet elküldi Bécsbe.

A néhány hétből több hónap lett. Szeptember 15-én a gróf sürgetésére indítja útnak a művész a képet a mintául szolgáló kisebb arcképpel együtt. Kisérőleveléből az is kitűnik, hogy Ender azidó szerint két nagyobb képen dolgozik: *Bacchus és Ariadne talál-*



CANOVA, ANTONIO (1787–1822): ASPASIA

¹ Ferrazzi I. *Manuale dantesco*, Bessano 1965, II.-k.

A szobornak meglehetősen hibás képi közeli az *Amorie* ruine di Dante, Mantova 1925. c. mű Beatrice Portinari kíséretével.

² A Canova hazánkban levő műveiről szóló gyűjteményben becsesek: Harsányi Pál - Canova hazánkban Gellért Gyűjtemény, Bp., 1932. X. 48. l.; Canova művei Magyarországon, Új magyar múzeum 1930. I. 499. l.

³ Megvan a Múzeum könyvtárának Széchenyi-termben.

kozásán *Naxos szigetén*, továbbá a *Szent asszonyok Krisztus sírjánál* címűeken, amelyek befejezése után Bécsbe akar visszatérni. Felhívja egyúttal a gróf figyelmét a tárlaton látható *Judith* című képére is.

Kétségtelenül Széchenyi javaslatára festette meg az Akadémia Kazinczy Ferenc arképét Enderrel 1828-ban. Döbrentei egyik leveléből (1831. szept. 25.) kitűnik, hogy a képet Heinrich János fizette ki, s tőle kellett azt később kiváltani.

Széchenyi közéleti tevékenysége a harmincas évektől vesz nagy lendületet, s ha sokszoros elfoglaltságában alig tud időt szakítani a művészeti elmélyedésre, s egyéb magyar közintézmények feltámasztása és megerősítése érdekében igénybevelt vagyonából nem is áldozhat sokat a művészet pártolására: vonzódását a kiváló művészeti emlékek iránt mindvégig megőrzi szívében s lehetőleg igyekszik a kisdor korát élő magyar művészetet újítá egyengetni.

1831 tavaszán megbízta Andrássy György gróft, szerezze meg részére a londoni Vigadó tervrajzát, hogy a pesti építésénél fel lehessen használni. Andrássy április 22-én tudósítja, hogy a megbízatást elvégezte. Ezen év nyarán *Karacs Ferenc*cel részbe metszette az Akadémia tagsági oklevelét, s egyidejűleg, december 11-én az Akadémia megbízta azzal, hogy a működni kezdő intézet címerét terveztesse meg. Széchenyi Bécsben élő művészlelkű barátja, Waldstein János úján ismét Enderhez fordult, elmondta neki tervét, hogy t. i. női eszményképét, Zichy Károlynét kívánja megörökíteni a címerképen, aki mint Hungária táplálja a tudományt jelképező sást.

Ender három tervezetet készített. Az elsőn a gróf eredeti eszméjét vázolta meg, — ezt festette meg, azután nyagban olajba is, — a második tervezet két női alakot ábrázol, az egyik a tudomány megszemélyesítője magasabb hivatalására intő Hungáriát, aki az ország címerét tartva lábainál ül, a harmadik színes vázlaton Hungária bal kezében címet, jobbában fölemelt égő faklyát tart.

Stöber Ferenc acélmetsző két tervet készített. Az egyiklen Hungária helyéből látja a lábainál ülő sást, a másikon Hungária fején rózsakoszorúval, páncélba öltözve, baljában az ország címerével díszített paj-

zsot, felemelt jobbában kelyhet tart, a sas jobb lába mellett ül. Ezt az alakot véste ki Stöber a címerbe azon változtatással, hogy a sas a női alak fölé, a helyéből inni törekvő ábrázolásban került a képre. Az olajfestményt Ender 1834-ben fejezte be, Széchenyi a június 4-iki ülésen adta át az Akadémiának.¹

Meg kell még említenem, hogy 1825 őszén Johann Dannecker-től vett egy domborművet, amelyet a művész Széchenyi bécsi lakásán adott át, *most a cenki kastélyban van*. Hogy mennyiért vette, nem lehet följegyezéseiből megállapítani, sem azt, mit ábrázol.²

A magyar iparművészet fejlesztését célozta az, hogy a fejlett angol agyagipar mintáit hazánkba áttelepíteni igyekezett. Erre vall 1835 november 1-én benyújtott folyamódványa a helytartótanácshoz:

Nagyméltóságú m. kir. Helytartótanács! Alólírt herceg Brecenheim számára külfölről cserépedény mustrákat Angliából hozatni rendelt, melyek a triesti cs. kir. harmincad által dno. 26 Augusti 1835, 15837. szám alatt küldetnek.

Mivel ezen cserépedények azon célból szereztek, hogy a nevezt herceg műhelyeiben mívpéldául szolgáljanak, annál fogva fabricatumaink javítása e részben is eszközöltséssék. Bátorodom a nagyméltóságú m. kir. Helytartótanácsnak alázatosan esedezni, méltóztatssék azok behoztatását a harmincadi vám elengedése mellett kegyelmesen megengedni.

A nagyméltóságú m. kir. Helytartótanácsnak legalázatosabb szolgálja
Pesten, 1. Novemberben 1835.

gróf Széchenyi István

herceg Brecenheim nevében.³

Cenki kastélyának átalakítását és kibővítését *Hild József* és *Pollák Mihály* tervel alapján végezteti 1834–1838 közt, temérdek pénzt öltve bele. A munkát Glicher bécsi vállalkozó intézi, a márvány kandallókat Bentolini firenzei szobrásztól, a bútorzatot Danhauser özvegyétől, aki a Favoriten-Strassen rendezett be asztalosműhelyt, szerzi be. A díszítést és festést *Postler*

¹ V. S. Vizsota Gy. leírásával, Akadémiai Értesítő 1904. 169. szízet.

² L. Széchenyi naplói II. k. 418. l.

³ Eredeti, Országos levéltár, helytartótanácsi osztály. 1835/30971. sz.

soproni festő végzi, aki a Viczayak házi festője is.

Arra, hogy önálló magyar művészet kifejlődhessék, a nemzetet nem tartotta eléggé műveltnek, gazdagnak, a közszellemet eléggé éretnak. Ez az oka annak, hogy József János szép tervét egy magyar művész-társaság felállítására nem tette magáévá. A nemeslelkű egri rajztanár azt hiszi, ha Széchenyi kezdeményezne ilyet, az is megvalósulna. Széchenyi nem osztja ezt: önmagát szegénynek érzi az állandó támogatásra, előképzettségelt kevésnek ahhoz, hogy szavával vezetni tudja a fejlődés irányát. Jóának igaza volt: „sok hazánkfia a művészetben világhírré tett szert, de ehhez a hon nem nyújtott segédkezet, azért csak a nevek mienk, a külföld bírja őket.” Ez volt 1841-ben s maradt a magyar művészet nehéz útja. Lehetett-e akkor szó olyan külön művész-társaságról, amely a tervező szerint

a művészet egyes ágait nemzeti alapon fejleszteni tudja? Honnan lett volna meg továbbá az anyagi lehetőség külön épület emelésére s fentartására?*

A magyar lélek föllángolását és hirtelen beálló közönyét látta Széchenyi az anyja alapította Múzeum életében is. Az alapítás után évtizedeken át hajoskodik az intézet szűk helyiségekben, ideiglenes épületekben, gyarapodása alig mutat fel számbavehető eredményt. Dessewffy József gróf 1821 őszén meglátogatta a Múzeumot, ahol Horvát István mutatta meg neki az értékesebb tárgyakat. Hazautazása közben „emlékezetiő andalgásai közepette” még mindig az alapítót és a nádori dicsőítő sorok kerülnek ki tolla alól, újabb adakozóról nem tud megemlékezni.

Mind ezt sok századok hamvadó porából
A tudomány szomsja és a vizsga elme
Csorgó verejtékkel kímélve kaparta
S Nádorunk' s Széchenyink gondoskodásából
A szép édes haza' lángoló szerelme
Tanító halomra gyűjteni akarta.

Minden nap szemlél itt' nevedetni kincset
Oszlatja minden perc a' múlt kor setését.
S az elűnbsől mutat fényt a' jövőndőnek.
Órúli hát magyar szív. S Geniuszunk Intsed
Éleszűven Nádorunk' s Horváthunknak lést,
Küldjöm több-több sugárt a két áldott főnek.*



CANOVA, ANTONIO: BEATRICE

Széchenyiben az alapítók ismert érzékenysége kerekedik felül, amikor 1826 november 13-án ellátogat a Múzeumba, s ott atyjának általa adott szép képét „pálinkaüveges békák s kígyók közt” függni látja. „S ez a nemzeti háladat... de nem is serkent senkit, ki gondolkozni tud és köszönetet vár.”¹ Pedig nem állítja jól fel a tételt. Nem hálát-lanság volt az oka annak, hogy az alapító képe díszesebb helyre nem került, hanem a pénztelenség, amely minden új intézmény bölcsőjénél ott van, de nálunk, az első magyar kultúr intézményünkknél talán mégis a szokottnál is tovább tartott. A Múzeum gyarapodása bizony évről-évre igen szerénynek volt mondható. Az emberek értéket nem küldtek, csak ritkaságot: egy-egy állati vagy emberi beteges tünetet, kezdetleges kézműipari terméket. 1832-ben pld. Halizky Antal főőr az egész gyarapodásból négy tételt emel ki: 15 ezüstpénzt, 2 aranyat, 1 ezüst-

* Beyer József: Egy művész-társaság eszméje 1832-ben és gróf Széchenyi István, Művészet 1905: adatokat külföldi hozzá Vizsgáló Gyula, u.-ott 1905. évt.

* Gr. Dessewffy József másolókönyvében, Akadémia.

* Napló 189. l. Magyar Műveltség 61. l.

órát és 9 gramm súlyú aranydarabot. Ezekből kettőt a nádor vett meg, a többi hivatalos úton került be. A következő évek, — egy-egy nagy gyűjtemény országos megvásárlásától eltekintve, — hasonló szerény eredménnyel záródtak.

Az új épületet 1837 július 1-én kezdik építeni, midőn a régi már roskadozó áll, amikor elkészült, nem volt mivel kitölteni, Széchenyi egy ismeretlen ajánlkozását, hogy az Athénban található mesterművek gipszmásolatát elkészítt a Múzeum számára, azal halatja el magától, hogy az a nádor fenntartása alatt áll, s neki annak vezetésére semmi befolyása nincsen.¹ A nemzeti képcsarnok megalakulása is ezt a közönyösséget mutatja, az aláírók sorából a magyar arisztokraták nagy része, köztük a Széchenyiek is, hiányzik, a 3000 forintnyi alap inkább a polgári elem adakozásából gyűlik egybe.² Az anyagiakban való szűkölködés teszt érhetővé azt is, hogy amikor a gyűjteményt a Ludoviceumból áthozzák, s a kincstárat (régiségtárat) megnyitják, a bútorozás nem készült el.³ Eötvös az új épületet látva, így ír róla:

„talán nincs a világon hasonló középület, melyben oly sok kő aránylag oly kis téren felhasználva volt, melyben szélesebb folyosókat s keskenyebb termetek találunk, s a Múzeumban mint középületben csakugyan sok van, mi falusi embert lelkesedésre ragadhat, de nekem, valahányszor ránézek, mindig régi spectabiliseink jutnak eszembe: elől a classikus modorú homlokzat, mely mint ezen uraknál a deák nyelv, csak a belső pusztaság lárvájaként használtatik.”⁴

Sokat vár ő is a Múzeum termelben rendezett iparkiadástól, mint Kossuth a képtár megnyitásától, de még többet a *Pesti műgyűjtés* megalakulásától. Ez a képtárnál nagyobb lendülettel indult meg, az 1839 február 3-án kelt felhívás aláírói közt Eötvös, Dessewffy Aurél, Trefort és Jósika Miklós is ott voltak. De már az alapszabályokból is kimaradt a magyar művész

ápolása, s hova-tovább kitűnt, hogy az intézménynek nincs gyökere a magyar talajban, hogy csupán utánozta a külföldet, hogy vezetői nem értettek a művészetekhez. Már az egykorú Frankenburg Adolf ki mondja reá a súlyos ítéletet, hogy többet ártott működésével, mint használt.⁵

Az 1834 június 30-án megnyitott első kiállítás anyagáról szintén ismeretes, hogy kevés volt, s az sem mind művészi becű.⁶ A magyar művészet e lassú, nehéz előretörése Széchenyit még inkább meggyőzi arról, hogy kortársai között még kevésbé akadhat szobrászművész, akinek Istenadta tehetsége mellett megvan alapos előképzetisége, a mesterség biztos tudása. Ez a magyarázata Ferenczy Istvánhoz való viszonyának, amely miatt sokszor támadták, s amelynek megféléjét az alábbiakban kíséreljük meg.

Amint ismeretes, Széchenyi 1818 őszén találkozik vele először Canova műtermében, aki igen elismerő szavakkal mutatja be neki Rómában élő fiatal honfitársát. Egykorú feljegyzés erről Ferenczytól nem maradt fenn, csupán Ferenczy öccsének néhány sorból álló, később, állítólag bátyja nyilatkozatai alapján leírt jegyzete, amely szerint a művész Széchenyi felkérte, hogy vezesse őt körül Róma múzeumaiban, s Ferenczy ezt két héten át derekasan el is végezte, noha a gróf egyszer se vette fel kocsijába, egyetlen tányér levestel se kínálta meg.

A művész életéről (Wallentinyi, Meller) a feljegyzést apokrifnek tartják, bár Meller igyekszik a történeteket a két egyén társadalmi állása, vallása stb. közti különbséggel mégis kimagyarázni.

Széchenyi egykorú naplója szerint valóban találkozott Ferenczyval, s a Canova, Thorvaldsen műtermében, a vatikáni gyűjteményekben látott műemlékek hatása alatt valóban kevés eredetiségre vallott fedezett fel a fiatal művész által néhány nap óta faragott Csokonai-szoborban, de maga az a körülmény, hogy két hétfő volt a társaságában, bizonyítja becsülését Ferenczy tehetsége és egyénisége iránt. Ha benne akkor nyomban, és csak ellenszenv kél

¹ Széchenyi I. beszédel, 186. l. Jelenkor 1837, 82. sz. A falak festését 1844 okt. végén pesti és bécsi mesterek végzik. Jelenkor 1844, 88. sz.

² 1836 november 15-én írt levele Tanner úrnak. Széchenyi-Múzeum.

³ Jelenkor 1846, 18, 19. sz.

⁴ Jelenkor 1846, 100. sz.

⁵ A magyar ípar mellett. Összes munkái 17. k.

⁶ Bayer József: A Pesti műgyűjtés kezdeményezői és első megalakulói. Művészet 1904. Irodalomtört. Közlemények, 26. k.

⁷ II. sz.: Az első kiállítás Pesten 1834-ben. II. ott 503. évf.

honfiktása irányában, módjában lett volna más vezetővel bejárni az örök város látnivalóit. Az is kétségtelen, hogy Széchenyi a művész fáradozásait valamiképpen viszonozta. Aki Széchenyi gondolkodásmódját ismeri, ezen nem kétkedhetik, bár följegyzésünk erre egyik oldalról sincs. De ha Ferenczy sértődöttségének volt alapja, valószínű, hogy Széchenyi modorában szintén volt valami lenéző, bántó, ami az érzékeny művészt sértette. De az is bizonyosra vehető, hogy valamelyes hiba benne is volt. Kazinczy 1823-ban azt írja róla, hogy Thorvaldsen dícséri, s megbízta Bonaparte Lucie szobrának kifaragásával; szeme, keze művész, de lelke vadon maradt, mint egy hegyi leányké.¹

Fáy András a művészről tartott emlékbeszédében, amelyet még Széchenyi életében mond el az Akadémián, a Rómában történt párbeszédet másképpen adja. Szerinte a gróf így szólt Ferenczyhez: Sajnálom önt fiatal barátom. Ön szép tehetséget áru el, de művészete hazánknak még korai. Erre a válasz ez volt: De valakinek csak kell kezdeni.²

Ferenczy pályája valóban mostoha volt, részben azért, mert magyar kortársaiiban nem volt még életszükséglet a szobrászat felismerése és pártolása, másrészt azért, mert a művész magára maradvá, — amint Beöthy szépen összefoglalta, — művészi képessége nem fejlődött tovább, készsége egyenetlen volt, s nem felelt annyira, hogy a kedvezőtlen viszonyokon a maga erejével úrrá lenni tudott volna. Hazajöve, az írók és mágánások lelkes fogadása csalódásba ejtik, sokat farag, de egyik se mestermű, a stílbeli ingadozást, a rajz hibáit, elnagyolást, a gondolat és kifejezés küzdelmét könnyű munkáin felismerni. Tehetsége előre tör, de egységes művészi felfogásra és gyakorlatra, abszolút művészi magaslatra soha nem emelkedik.

De helytelen lenne mondani, hogy Ferenczy pályájára végzetes hatással volt Széchenyi hidegsége. Semmi nyoma sincs annak, hogy Széchenyi a nádort, aki hat éven át támogatta Ferenczyt, Esterházy Pált, Wessellényt vagy Vay Ábrahámot kedvezőtlenül befolyásolni igyekezett volna a művész ellen. Wessellényi

a nádor segélyének megszűnése esetén évente 600 forint, Vay 1000 forinttal való támogatásra kötelezik magukat.³

Ferenczy az 1825—27. évi országgyűlés ideje alatt felmegy Pozsonyba, hogy saját részére országos támogatást eszközöljön ki. Érdemi tárgyalás alá az ügy ekkor nem került, s a művész a látottak és hallottak alapján kissé különös osztályozást állít fel jóakaróiról; az ő oldalán vannak Rudnay primás, a nádor, gróf Brunsvik és a mágánások, a második osztályba tartozik Nagy Pál, a harmadikba Vay, Széchenyi és Wessellényi, akik jóakarattal nincsenek iránta, de ha mások jót mondanak, talán nem ellenzik.⁴ Néhány hónappal később írja Vay Ábrahámhoz az alábbi levelet:

Méltóságos Úr, kegyelmes Uram!

En 16 júliusba Budán megérkeztem, a leg-haladatosabb gondolatok közt mindazok iránt, akik engem segítettek célom elérésére, és egy legnagyobb részbe kell köszönnöm Méltóságod gráciájának, aki a különös segedelmén kívüli tanáccsal oktat és mutatja a rövidebb utat célom elérésére és egy jó jövődöt ad reménylenem, t. i.

A Bánátba lemenvén a tölem óhajtott márványt dolgoztattam, és igen jó szerencsével, 2 hónapok alatt valami 40 darabot, különböző nagyságúakat kiforgattam, a legnagyobb fog nyomni valami 136 mását, mások 60, 50, 30 másások, a kisebb 3, 4 másások, összeséggel valami 600 mása. Holnap megyek Gömör vármegyébe valami tarka márvány megnézésére, melynek dolgoztatására a mult ősszel valami kevés pénzt visszahagytam.

Ezen frásomnak célja akart lenni a háladatosság, hogy én minden szerencsés dolgaimba Méltóságod gráciájára mint boldogságom promotorjára emlékezem s maradok holtomig hűséges kész szolgálja

Ferenczy István, a művész.⁵

¹ Wallentényi Ferenczynek 1824 június 24-én Döbrentéhez írt leveléből elhagyja a következő érdekes záradékot: P. S. Kíváncs vagyok a szobrászat emelvényén, hogy vagy az én levelemben hiba esett, vagy én az ír levelét nem jól értem, az én 1000 forint körteimem ezúttal pénzbe volt gondolvá, már pedig az ír írja, hogy Ts. Vay Ábrahám kamarája ír 1000 forintot aláírt váltócedulába. Akarom tudni, ha vagy-on még valami más ajánlat, mivel a különbség nagy. De ha már annyira ment a dolog, eget-földet össze kell hívni, hogy én a kívánt segédletemre jutassak.

² Akadémia közlése. Levelezés 4-ről 56.

³ Wallentényi Dező: Ferenczy István levelét. Rimaszombat, 1912.

⁴ Eredetileg a gr. Vay cs. berkeszi levéltárában. A keltetetlen levél 1826 július 26 körül, Budáról.

⁵ Gróf Gyulay Lajos naplótörödeléből. Budapest 1878.

⁶ Budapesti Szemle 1860, 9. k.



ENDER, JOHANN: ORÓF SZÉCHENYI ISTVÁN

A magyar szobrászat, s elsősorban Ferenczy pártolására alakult egyesület mögött főleg Pest megye áll, amely a színház építésével éppen akkoriban sok bosszúságot okozott Széchenyinek. Az egyesület terve hidegen hagyja, vallja be naplójában, s nem vesz részt annak megalakulásában (a művészi egyesület választmányában eleinte benne volt. Társalkodó 1839, 92. sz.). A Mátyás király emlék terve egyébként nem indul meg szerencsésen, hiányzik a hozzávaló nyugalom, a művészi tradíció s egyetemesebb szükségérzet és főleg az anyagi lehetőség (Beöthy). A szükséges pénznek jelentéktelen része, mintegy tizedrésze jött össze a sok gyűjtióven. Fáy hiába buzgózkodott a nemes cél érdekében, sok helyen elutasították. Az országgyűlésen a felső

táblán megbukott Ferenczy azon kérése, hogy a Nemzeti Múzeumba kineveztessek.¹ Széchenyi mindig féltékenyen őrködött a fölött, hogy a nemzet lelkesedése az általa helyesnek tartott irányban maradjon, s az áldozatkészség el ne apróztassék. A sorrend megzavarása miatt késhegyig menő harcot vívott meg Kossuthal, az akkor meginduló kisdédovási mozgalmakban e miatt nem vett részt, s bosszankodva látta, hogy Ferenczy érdekében is sokan buzgólkodnak olyanok, kik saját nevüket kívánják népszerűsíteni. Ahol minden város tele van

¹ A rendőrel jelentés az alsó tábla 1840 május 5-1 üléséről így szól: „Dara wurde das Nuntium rückichtlich der Anstellung des Bildhauers Ferenczy beim Nationalmuseum beistellte, später aber als die verweigerte Antwort der Magnaten erfolgte, diese Angelegenheit beselligt.“

Bécsi állami levéltár, Informations-Protokoll 1840/5.



DAFFINGER, MORITZ MICHAEL:
GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁNNÉ, SEILERN CRESCENCE

porral és sárral, az ország járhatatlan úttal és rengeteg mocsárral, ahol nincs kórház, dologház, hol a lakosság nagy része alig tud megélni, nem tud írni, olvasni: szomorúan komikusnak tűnik fel előtte Mátyás emlékeit százezer forint költséggel felállítani egy sártenger közepén. Ha a szűkölködő művészen segíteni akar a nemzet, írja a Kelet Népében, tegye azt más alakban. Álláspontját röviden megokolja Tasnerhez írt egyik levelében is:

A Corvinusi vállalatra egy garast sem adok. Ha Ferenczy élelméről van szó, 12-szer invitálom ebédre. Tegyen más is valamit, s így élni fog. De hogy 100.000 forinthez oly igen antilógice én is adjak, azt nem teszem, s így egyenesen is ellene leszek. We must stop such atrocities and absurdities.

Elejét kell venni ily ki nem főt hiúsági viselkedéseknek.

Denn morgen steht ein anderer auf um 100.000 Fl. C-M. zur Vergoldung der Pusztá Rákos zusammen zu scharren. 100.000 jó volna por, sár ellen, das lasse ich mir gefallen. Einen blosflüssigen Bettler steht aber ein goldgesticktes Kappel ganz närrisch. Diese Tendenzen sind wie die Träume eines Sterbenden.¹

Széchenyi a közjó nevében kegyetlen volt néha, s bár támadása soha nem irányult személyek ellen, bántó érzés kelt a nyomában. Az emlékbizottság hiába dolgozott tovább, Ferenczy a munka lázában hiába rajzolt terveket, mintázott szobrokat, fejtett követ, a Kelet Népének gúnyos hangja messze elhallatszott, a terv pártolói nem

¹ Levele Tasnerhez, 1846 március 18.

tudták a közhangulatban beállott változást jobbra fordítani.

Mégis hogy a szobor elkészítésének terve véglegesen lekerült a napirendről, annak egyéb, Ferenczy életéről előtti eddig nem ismert okai is voltak. Ez pedig főként Fáy István gróf és Ferenczynek vitába szállása volt. Fáy a Századunkban megjelent vezércikkében¹ hivatkozik arra, hogy tehetségéhez mérten pártolta a magyar művészetet, legutóbb tett külföldi útjain azonban azon meggyőződés erősödött meg benne, hogy a hazai művészek közül egy se tudna Mátyás királynak olyan emléket állítani, hogy azzal a külföldiek előtt megállnánk a helyünket. Ferenczy esztergomi munkáit sajnálkozással szemlélte, s a neki készített *Pásztorlánykán*² is igyekezett túladni, ő tehát semmiképpen nem javasolná Ferenczyt megbízni az emlékszobor elkészítésével. Viszont Casagrande Márk olasz és Schwanthaler bajor szobrászok itthon faragott szobrai arról győzték meg, hogy ezek bármelyike meg tudna a feladattal bírkózni. A kétől közül azt kellene választani, aki a király emlékéhez méltó szobrot olcsóbban faragná ki, olcsóbban mint Ferenczy.

A cikkhez a szerkesztő Orosz József, Széchenyi ismeretes ellenfele a következő jegyzetet fűzi: Bármilyen kedveljük is a művészetet, tiszteljük Mátyás király hamvait és óhajtsuk fővárosunk ragyogását, mégis egy szobor emelését még a teendők sorában oly hátraállónak tartjuk, hogy országos adakozásra még most számot nem tarthat. Ha önkéntes adakozásokból fel nem állíthatjuk, sajnálatos ugyan, de oly országban, melynek sem utai, sem csatornái, sem kereskedése, sem műipara, sem művészete, sem racionális mezeti gazdasága stb., melynek fővárosát por és sár lepi: ott a közadakozás csakugyan szükségesebb hovaferdítást talál, mint egy szobor felállításában. Előbb jó meleg köntösünk legyen, azután gondoskodjunk cifra sujlásról, vitézkötésről s prémről.*

Arról, hogy Orosz előzetesen Széchenyivel megírgargyalta a kérdést, szó sem lehetett, Orosz ismert ellenállása Széchenyi törek-

véseinek, s felfogásuk jóformán csak ezen egy esetben ment egyazon irányban.

Ha Fáy gróf észrevételeit Ferenczy szó nélkül hagyja, vagy csak azon részekre nézve tesz néhány szerény megjegyzést, amelyeknek nem volt személyes éle, a közvélemény rokonszenvéi kétségteletlenül megmentheti a maga számára. E helyett a sértődöttségtől telt, támadó célú s egy-két, később valótlannak bizonyult részlettel terhelt alábbi levelet tette közé az ugyanazon lapban, felhíva a kérdésre még azok figyelmét is, akik az ügynek nagyobb jelentőséget egyébként nem tulajdonítottak volna. A művész támadása meglepte a Századunk olvasóit, a kérdés: történet-e vele méltánytalanság, országos jelentőségűvé dagadi meg Ferenczy válaszát, mely egyben utolsó nyilatkozata is maradt, Fáy grófhöz írt levél alakjában tette közé:

Budán, június 17. 1842.

Édes Gróf!

Kaptam martiusban hozzám intézett levelét, olvastam nagy későre a Századunkban közölt irkálót, melyben mindent találtam, csak a máltai vitét nem. Ismérem ezen rendet, két mestereim, Canova s Thorvaldsen tagjai valának annak; tudomásom szerint minden világi rendnek, de kivált a máltainak, becsület jelszava, feladata minden jónak, szépnek, vallás, kormányrendszer ápolása. Eltávoztatása minden alattomos, aljas, mocskos, nem férfira illő szószerűségnek; nem igaz, nem összefüggő mondáknak állítása, vagy ennek tovább adása; nehogy ennek visszatörlése által a rend vitéze magát nevétségessé tegye s az egész rend becsülete szenvedjen. Ilyen hírmonda s nem tudása a dolognak, az egri, esztergomi, Ullmann-munkálatokat az én gúnyolással dícsérni, és derék tanítványimnak nevéket meg sem említeni, holott csak nekik lehet köszönni, ha azok azzá váltak, a mik lettek. Ha az Esztergomban most készülő munkálatok tetszettek a grófnak, azon örövendek, mert egy 15 esztendőig nálam tanult tanítványom vagyon ott; a munka meg Casagrande név alatt ugyan és szedje gyümölcsét: hos ego scripsi versiculos stb. de megkívánom tőle, hogy becsületemre váljék az, amit készít, és meg tudnám korholni, ha valamit rosszul végezne. Tudo-

¹ Mátyás király emlékeit nem lehet abban hagyni. Századunk 1842. 42. sz.

² Repr. Magyar Művészet 1906. (II.) évt. 202. oldal.

másom szerint oda érkezték tetemes hibákat vett is észre, és reményem, hogy azokat rendben is fogja hozni. Így ezek, meg mások, megmeg mások; úgyhogy sok munkára, melyről a tulajdonos maga nem is tud, melyhez rajzzal, tanácsos, tanítvánnyal járultam, megint egy kis inscriptiót lehetne írni.

Különben a mi a viszonyokat Casagrande és közötteim illeti, ő homokkőben dolgozik, márványhoz nyúlania talán nem is szabad; én márványban dolgozom, és homokkőbe csak ingyen és mulatságból akarok. Nagyszerű épületnél nem lehet mindent márványból, nem minden homokkőből csinálni; mindegyiknek megvan a maga helye.

Utóljára nem igaz a grófnak azon állítása a külföldi művészekről, hogy ők ennyi munka özőne közt minket a mi nemzeti fejlődésünkben, csinosodásunkban zavarni akarnának, akkor, midőn már munkálatokat fél éredésre vittük, valamint én is egy szerb vagy bolgár művészi ügybe nem tudnám magam belézávarni. Hanem úgy, a gróf ezeket nem rossz szándékból írta, hanem nemtudásból; azért én a grófnak a szent emberiség ellen tett hibáját megbocsátom, és most az egyszer én fogom a múltai vitézt játszani és a gróf nem a művészt, és jövőre emlékezzék egy classicus frónak ezen szavaira:

Ergo exploranda est veritas multum prius
Quam stultia prava iudicet sententia.

Éljen szerencsésen, jóakarója

Ferenczy István a művész.¹

A levélre hamarosan megjött két oldalról is a felelet. Kevesebb volt bennük a fölnyesség és nem a sértett önértet, de az igazság nevében vonták nyilvános felelősségre a művészt állításaiért.

Fáy válaszában² mindenekelőtt arra mutat rá, hogy a művész mindenről beszél, csak a kérdés lényegéről nem. Ő szívesen látná Ferenczyt a Múzeum egyik osztálya élén, ahol megélhetése biztosítva lenne, de teli torokkal küldte bele a közvéleménybe: Mátyás szobrának megalkotását ne bízzák rá az Istenért. Amíg az ő tervezetét a külföldiek kinevetik, Pyrker velencei patriarcha magasatja Casagrande munkáit, s íme az esztergomi többi szobrot is nem reá, hanem

arra bízták, de nyugodtan rábízta az ítéletet bárkire, aki Ferenczyt és a másik két művészt szobrai összehasonlíttja. Azonosítja magát Thorvaldsen ítéletével; Ferenczy igen jeles kőfaragó, de nem szobrász. Arra kéri a szobor felállításával szorgoskodó egyesületet, kövessen el mindent arra, hogy Ferenczy bekerüljön a Nemzeti Múzeumba, a szobrot pedig készíttesse el Casagrandeal vagy Schwanthalerrel, amelyikők olcsóbb lesz. Hollós Mátyás emlékek európai híru művész nevéhez szabad csak fűződnie.³

Hogy a szoboregyesület Ferenczy tervének pártolását illetőleg később nem támaszkodhatott a közvéleményre, ahhoz még inkább hozzájárult Casagrande Márk nyers őszinteséggel írt levele a lap szerkesztőjéhez. A két művész harca közmegebotránkozást idézett fel. Casagrande azt mondja: hazugság az, hogy az ő egri, esztergomi és az Ullmann részére készített szobrai azért sikerültek, mert Ferenczy tanítványai is dolgoztak rajtuk, egyetlen tanítványa dolgozik nála néhány napja, azelőtt egy sem; hazugság, hogy őt Ferenczy tanácsával, tervezetével valaha támogatta, végül hazugság az is, hogy ő márványba nem mer faragni, már tanulókorában faragta ki a pápa szobrát, amelyért mesterét kiűntették, és később is több szobrot készített márványból. Keresztelő szent Jánosát a három év előtt tartott pesti kiállításon Ferenczy maga is megdicséerte.⁴

A cikkhez a szerkesztőség azon megjegyzést fűzi, hogy a kérdéshez mások is hozzászóltak. A beérkezett levelek közül az X. X. aláírással jegyzett *A kőfaragó* címűt közli a lap következő száma, melyben a cikkíró rámutat a vita folyamán előtérbe került személyeskedés visszataszító következményeire, s azt ajánlja, hogy a szobor elkészítését, mivel az közadakozásból állíthatnák fel, nyilvános pályázat (csődület) útján döntsék el, s felhívja Ferenczyt, vegyen abban részt, de új terveket készítsen, mert a meglevő alapján aligha remélhetné, hogy a hazaflás szempontok figyelembevétele mellett is őt bíznák meg a mű elkészítésével. Mayer István cikke pedig a

¹ Pulazky szerint a múlt század kilencvenes évtelben a Múzeumot a hajdótorb emberek kúrtóljének tarták. Enéklretel I. k.

² Századunk 1842. 54. sz. Casagrande megégyeszer foglalkozik a kérdéssel az Életképek 1844. I. 162. l.

³ Megjelent a Századunk 1842. 56. számában (június 26-án).

⁴ Megjelent a Századunk 1842. július 4-iki, 52. számában.



AMERLING FRIEDRICH VON (1803–1887): GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN
Ernst Lajos ör. tulajdon

hivatalos véleményét adva Casagrande működéséről, megerősítette azt, hogy az érseki hivatal szándékosan mellőzte Ferenczyt az esztergomi bazilika további munkálatainál.¹ Ferenczy a Kelet Népének támadását „meg gondolatlanoknak” tekinti,² s azt gyanítja, hogy a kormánynak nem tetszik a Mátyás- emlék. Nem érti, miért nem szóltak a Kisfaludy, Kölcsey, Virág szobrok ellen, noha azok is közadakozásból készültek. Fáy gróf arra kérte, „mondjon le” a tervről, s most már sértegetik. De a kölcsönt ő is visszaadja, s bár Kossuth és Széchenyi küzdelmében határozottan az utóbbi irányához csatlakozik, ha ír róla, nem sajnálja tőle a becsmérő jelzőket.³

¹ Casagrande Márk és Herbingner Ferenc esztergomi működésük. Századunk 1942, 54. sz.

² Levelei Öcséshez 1861. nov. 1., 1862. asept. 9.

³ Levelei Öcséshez 1845 március 6.

Nem viszi előbbre a szobor ügyét az sem, hogy a műegyesület 1846-ban nagyrészt kicseréli az igazgatóságát, elnökelt, sem az, hogy a kormányhoz fordul támogatásért.

Külbeck báró kamaraelnök, a magyar ügyek ismert elgáncsolója, 1845 augusztus 24-én olyan előterjesztést tesz a királynak, hogy a nádor pártfogoltját, aki állami támogatással szeretné Budán Mátyás király szobrát felajánlani, miután az egyesület már nem hajlandó áldozni, minthogy közepes tehetségnek látszik, meg kellene győződnie tudásáról s azután mérsékeltebb módon lehetne segíteni. A király azonban egyenesen elutasítja a támogatás iránti kérvényt.⁴

Így ment Ferenczy 1847 nagyhétében szárnyaszegetten Rimaszombatba.

⁴ Bécsi állami levéltár, Konferenz-Akten 1845, 958.

Nem sokára első nyilvános szereplése után megnyilvánul Széchenyi barátai körében azon óhaj, hogy a gróf arcképét megszerezzék s az utókornak hátra hagyják. Első ízben báró Hormayr József, a bajor levéltár igazgatója fordul hozzá, hogy az általa szerkesztett Taschenbuch számára festesse le magát. 1829 április 20-án meleg közvetlenséggel hívja meg Széchenyit Münchenbe is, nézze meg Lajos király gyűjteményeit: a látogatásnak a király is megörülne, ki szívesen emlegeti, hogy 1815-ben és 1817-ben többször megfordult Széchenyi Ferenc házában.

Széchenyi május 9-én kitérő választ ad képmását illetőleg. Igaz, írja, hogy a magyaroknál ez most divattá lett, szeretik magukat Zrinyihez és Leonidához hasonlítani. Ő amit tett, kötelességből tette, külön dicsőítet nem érdemel érte. Még nincs arcképe (az Ender által készített ifjúkoriakat nem tartja megfelelőnek), noha erre nézve már sokan megkeresték. Hormayr nem akart belenyugodni Széchenyi elhatározásába. 1830 november 10-én újra kéri arcképét, amire nézve azt ajánlja, ha nem akar hosszabb időt szentelni az ügynek, Hoefel rézmetsző, a bécsűihelyi katonai akadémia tanára néhány óra alatt elkészíti azt s ő Fleischmannal Nürnbergben hibátlan acélmetszettel készítteti róla. A Taschenbuch 1822-iki évfolyama hozta a gróf atyjának sikerült képét, engedjen ő is szigorú felfogásából.

A gróf férfikori arcképét 1834 január 20. körül Amerling Friedrich bécsi művész kezdi festeni Széchenyi Lajos és Pál megbízásából, akik azt az Akadémiának szánták. A nagyméretű festmény gyorsan készült, jól sikerült, s a gróf szerint Bajza is készíthet róla rajzot, annak is megtagadja t. i. 1833-ban arcképe átadását.

Ez a kép két esztendő múlva készült el, s a készítőitök a következő szép levél kíséretében bízták az Akadémia gondviselésére:

Méltóságos gróf Elnök Úr!

Tíz század (mint hisszük) tűnt el már ama szép hon felett, melyben letelepedve dicső eleink, a magyar nemzet a fegyverek dicsőségének, a polgári jó vagy kellemte-

len életnek változásai közt létez. Minden korban találkoznak jelesb férfiak, kik a nemzet valódi hasznát, a haza virágzását eszközteni minden áldozattal készek valának; mert a honszereteten s igaz hazafiságban a magyart még eddig meg nem előzte senki.

Mindazonáltal a jelen századnak vala fenn tartva egy oly tudományos egyesület alkotása, mely jötevé napként sugározván az értelem világában, minden homályt felderíteni, a komor felleget oszlatni képes lenne. Ezen tudományos egyesület, a magyar tudományos Akadémia felséges céljának, nemkülönben az azt alkotó, s kegyesen ápoló hazafiságnak méltánylásából, elölkélénk mi magunkban azon férfúnak, kit hozzád valamint a testvéri, így az édes honnak szeretete legszorosabban csatol, Sárovari-Felsővidéki gróf Széchenyi István öcsénknek mesteri kézzel rajzolt képét teljes alakban az utókornak átadni, s az átadásra a magyar tud. Akadémiát teljes bizodalommal megkérni: mert ki is adhatná azt igazabban, hűvebben mint mi, azon egy édesanyai kebelnek sarjadéki, az ayal s ayal szívnek azon egy részét? s ki fogadhatná azt tőlünk sajátabb joggal, mint az értelmi világunk halhatlan képviselői?

A midőn magyar nemzetünk, s nemzeti kifejlődésünk iránt vonzó indulatunknak ezen parányi zálogával a magyar tud. Akadémiának kedveztünk, azon legforróbb óhajításunkat egyszersmid nyilvánítni batorkodunk: vajha legkedőbb unokáink is e képnek arcvonalaira pillanván, a legnemesebb szívnek érzelmire fakadjanak, hazájukat s nemzetjüket boldogító legszebb tettekre sörkenjenek;

Mely igaz szívűl eredett kívánságunk után hazafüti hajlandóságába ajánlottak maradunk a méltóságos gróf s Elnök Úrnak Gyöngyös-Apáti, augusztus 15-én 1836

alázatos szolgálj
gróf Széchenyi Lajos
gróf Széchenyi Pál.¹

Egyidejűleg Rudolf Alt is festett Széchenyiről arcképet, melynek holléte ismeretlen. Waldstein János írja Széchenyinek

¹ Megjelent a Jelenkorban, 1836, 75. sz. A levél gr. Teleki Józsefnek szól.

1854 szeptember 29-én, hogy Alt festménye már egy hónap óta nála van, sikerült kép, s reméli, neki is örömet fog szerezni. Puthon fizette ki érte a 60 forintot, de a képet nem vette át, mert nem volt alkalma azt Széchenynek elküldeni.

Az *Anton Einsle* által festett arckép történetét a gróf mondja el 1855 szeptember 2-án Mária Dorottya főhercegnőhöz írt levelében. Minthogy néhány év előtt a főhercegnő kegyes volt tőle néhány képet, melyeket Ender Görögországban festett: *A mórőr és Egy török ifjút* elfogadni, felbátorítja ama gondolatra, hogy saját arcképét ajánlja most fel. Csatolja egy dobozban.¹

Magyarázat gyanánt felhozza, hogy évek során 3 megye is felkérte, festesse le magát közgyűlési termek részére, de ő következetesen visszautasította, mert nem akart a fehér falakon dísz gyanánt szerepelni, másrészt akkoriban olyan idők jártak, hogy népszerűsége elvesztésével kiszúrták volna a kép szemét, vagy kidobták volna az ablakon, végül a ráfordított pénzt sajnálta kiadni.

Most végre *Hont megye* közadakozásból határozza el arcképének megszerzését, s őt arra kérte, csak néhány órát üljön a festőnek. Erre tagadó választ már lehetetlenség volt adni, ő tehát 9–3-ig ült Einslenek s az lefestette. Amint a kép készen volt, Tomola pesti műkereskedő fordult hozzá, engedje meg, hogy a képről metszetet készíthessen. Beleegyezett azon feltétellel, ha nem lesz kénytelen újra ülni s pénzébe nem kerül. Elképzelheti a főhercegnő, mennyire megijed, amint magát a metszetet megpillantotta: apotheosis gyanánt, felhőkön lebegve, hidak és gőzhajók felett ábrázolták. A követ a rendőrség csakhamar lefoglalta, de a terjesztést nem tudta megakadályozni, Tomola addig sáfránkozott, ha „drága” példányai el nem kelnek, milyen kár éri, hogy őt is megpuhította.

Az egész ügy neki igen kellemetlen, nemcsak ellenségei, de barátai is azt hihetik felőle, hogy ő a felhőkbe ült fel, holott azalatt itthon, a főváros poros levegőjében fáradozik hazájáért s környezete minden tekintetben inkább a földre, mint az égiekre

emlékezteti őt. Barátai átértézték nehéz helyzetét, s az egyik lefestette: felhők helyett vízben jár, a híd helyett porfelhő van alatta, reá kő és más egyéb hull, amit jó társaságban nem szokás megnevezni. Ezt a képet tartja a legsikerültebbnek.

A *Schoeffl Ágoston* által festett arcképet gróf Sellern Crescentiának szánta menyasszonyi ajándékkul. A grófnő 1855 május 2-án meglátogatta a festőt Pesten, Festőutca 316. sz. alatti lakásán s a képet igen zordnak találta, nézete szerint a frakk helyett jobban illenék reá a magyar ruha. Megjegyzí a grófhöz írt levelében, hogy Schoeffl igen dicsérete előtte Széchenyi előzékeny modorát. A kép valóban bizarr lehetett: a Vaskapu szikláin frakkban ülő alak. Széchenyi meg is változtatta, s ma díszmagyarban szemlélhetjük a képen, karddal, kucsmája mellette van a Jelenkor egyik számára helyezve. *Bihar megye* 1856 elején kérte a gróftól arcképét. Tasner közbejöttével *Barabás Miklóst* ajánlotta a megyének (1856 febr. 11-én), aki több példányban el is készítette a gróf arcképét. Ezek jellemző vonása a sötét arcszín. A gróf kérésére megfestette a család részére Széchenyi arcképét is, amely kontyosan, bájos vonásokkal öröklíti meg kora egyik valóban legszebb nőjének vonásait. Megjelent a Rajzolatok melléklete gyanánt. A grófnének mindamellett nem tetszett; hogy mi ellen volt kifogása, nem tudta szorosabban megjelölni, s Széchenyi is csak annyit írt róla Tasnernek: *eine Frau ist mit ihrem Gesicht diffideler als wir*.

Igy határozzák el, hogy mindketten *Moritz Daffinger* bécsi festőnek ülnék, aki 1856 április közepén festi róluk a ma is meglevő szép miniatűröket.

A negyvenes évekből, 1844-ből való *Franz Schrotzberg* kért arcképe Széchenyiről és feleségéről, mindkettő a kiválóbb festmények közé tartozik, Széchenyiék is sokszor gyönyörködtek bennök, a cenki kastély nagy szalonjában tartották, s ma is ott vannak. A grófnőről egyidejűleg miniatűr arcképet is készített a művész, mely arany keretben a Széchenyi-múzeumban van.

A dőlbling években nem készült Széchenyiről festett arckép, felesége kérésére többször

¹ Ez a *Wakstela által* festett gúnyos aquarell lebetett, a gróf a sárlengerben.



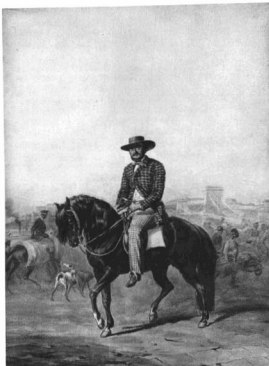
SCHOEFFT ÁGOSTON (1809–1888): GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN

ült 1859 november 29 és 1860 március 8 közt *Johann Gasser* bécsi szobrásznak, aki ércebe öntve és márványba faragva készítette azt el. A márványbafaragást *Izso Miklósr*a bízta a művész, s az annyira sikerült, hogy a róla készített metszetek és rajzok alapján ismerte meg az ország a döblingi Remete vonását. Annak, hogy *Izso* bejárt volna a grófhhoz a tébolydába¹, Széchenyi döblingi naplójában nincsen semmi nyoma. A Széchenyi emlékéhez fűződő utolsó művészi esemény a cenkli templom felépítése volt.

A cenkli birtoknak Kiscenk volt a magja, a középkorban Dávidcenknek hívták. Nagy-

cenk később keletkezett, s ennek közepe táján, dombon állott a községnek régen épült, 75 négyszöglet befogó temploma, melynek fentartásáról a földesúr tartozott gondoskodni. Jelentőséggel bíró műemlék nem lehetett, s a kuruc-labanc háborúk után a Széchenyiek kétségtelenül megviselt állapotban vehették át. A szabadságharc s a gróf döblingi éve alatt, minthogy a család évenként alig töltött néhány napot a kastélyban, s mert a legelőelkülöntés miatt a község lakói a földesúr iránt ellenséges magatartást tanúsítottak, a szűk templomocskja teljesen rozszant állapotba jutott. Simor János az 1859 nyarán végzett bérmáláskor ezt már szóvá is tette Hajnik János jószágigazgató előtt, s

¹ Szene Tamás: *Izso Miklós*, 1967, 20. l.



STERIO KÁROLY (1821—1862): GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN. Vízfestmény

akkor a bedőléssel fenyegető sekrestyét alá-
ducolták. Tolnay Antal plébános 1859 de-
cember 20-án egyenesen Széchenyihez for-
dult, felhívta figyelmét Markl építőmester véle-
ményére, hogy a templom bármikor besza-
kadhat, s az 1900 lelket számláló községnek
egyébként is kicsi a templom, ha azt meg-
toldanák, esetleg úgy járnának, mint az
Esterházy herceg nagybaromi templomával,
amelynél a régi magával rántotta a hozzá-
épített toldalékokat is. Ha pedig előbb-utóbb
új templomot kell építeni, azt szerinte jobb
lenne a gróf életében megvalósítani, amíg Pü-
löskéért testvéreitől a 30000 forint évjáradé-
kot kapja, mint ha a birtok fal közt két részre
szétszakad. Méltóztatik tudni, írja levelé-

ben, — hogy Cenk a magyarságnak határa,
ott veszi kezdetét, ott enyészik el utoljára az
Isteni szolgálatnál a magyar hang. Kezdet-
nek ily helyen ijesztő, befejezésnek szomorú.
Ha felülről jó valaki először Cenkre és a
csinos házakat látja, a magyarok iránt ked-
vező vélemény támad keblében, de az, ha a
szembeötlő egyházat, mely minden község
csinosságának emeltyűje, meglátja, bizo-
nyára lelöhád.

Talán ennél az érvnél is erősebben hatott a
döblingi Remetére a plébános dec. 27-én kelt
levele, melyben szomorúan jelentette, hogy
Karácsony másnapjának éjjelén 4—5 négy-
zetlábnyi vakolat hullott le a bal oltár fölött,
s ezer szerencse, hogy ez nem az ünnepi áj-



JAKOBEY KÁROLY (1825–1891): GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN
Széchenyi-Múzeum

latosságok alkalmával történt. Könyörög most már a grófnak, vizsgálta meg a templomot, s ha azt be kellene zárni, az Istentiszteletet a temetői sírkápolnában fogja végezni. Széchenyi azonnal válaszolt: a templomot legjobb lesz bezárni, s hamarosan intézkedik a teendők felől.¹

1860 január 7-én a szűkebb családi tanács elhatározza, hogy új templomot építet a gróf Cenken, miután Hajnik kijelentette, hogy 11.000 forintot nyomban ki tud szorítani az építés megkezdésére. Január 17-én és 18-án Paúr Jván levéltárnok, Tolnay, Aczél Béla, Hajnik és a grófné Döblingben, Széchenyi szobájában hosszas megbeszélést folytattak az építést illetően. Két művész neve került akkor szóba: *Gerster Károlyé*, aki a budai kapucinusok templomát és zárdáját újjította meg, őt a grófné pártfogolta, előnyére számították azt is, hogy Széchenyi pesti házában lakott; *Storno* nevét mint soproni barátjátét, akinek terveit annakidején a bécsi fogadalmi templom építésénél is felhasználták és nyakra-főre meghívták és meghívják tanácskozmányba a bizottmány részéről, Paúr vetette fel a tanácskozáson. *Heinrich Ferstel* bécsi

építész önmagát ajánlotta, s Yblt, a fői templom akkor már országos nevű tervezőjét a Károlyiak hozták szóba a tanácskozás után. Hogy az ügy iránt aggódó cenkieket megnyugtassa, valószínűleg Tolnay plébános ajánlására a következő nyílt levelet írta a község lakóihoz:

Drága hazafiak, tisztelt magyar polgártársak, egykori hön szeretett jobbágyaim! A nagy Isten kegyelme és ápolása nélkül mi sem sikerül a világon. Nagy és kicsi egyaránt alá van vetve végzetének; boldog ennélfogva, ki az erény útjától soha el nem térve bízik a nagy Istenben, ki lejutván az emberi kevélységnek önkényfogását elvégre bizonyosan könyörül azokon, kik őszinte kedéllyel imádják Őt.

Mi cenkiek édes és egykor oly boldog hazánk véghatárán állunk. Cenk nyugat felé eső hely, hol drága anyaföldünk szívünk és lelkünkbe elváihatlanul beléscsőt nyelvén dícsértetik a királyoknak királya, a nagy Isten és imodánk már-már ingadozó állapotban van!

A nyomorultak szívrepéti fohászait meghallja ugyan Isten mindenünnen, és a lakosok erénye erdő közepett és a nyílt mezőn

¹ Budapesti Szemle, 1901, 107. k.



GRÓF SZÉCHENYI ISTVÁN. Barabás Miklós lithographiája

is oltárt képez, melynek áldozata felhat az egekbe. Ámde mit ember buzgó szándékkal és tiszta kezekkel Isten dicsőségére eszközöl, cselekszik, mivel, az közelebb emeli az emberi nemet végrejuttatásához, mely nem egyéb, mint soha meg nem szűnő javulás és feldicsósülés!

És azért melőtt késő volna, emeljünk egy tisztes templomot Nagycenken és pedig első királyunk Szent István tiszteletére, ki hazánkat szinte egy évezred előtt alkotta, és bizonyosan el nem hagyandja soha. Mostani imodánk ugyan még nincs olyanira roskadó állapotban, mikép szoros kötelességünk volna azt rögtön széjbontani és helyette újat rakni. Elég könnyű volna a mostani még hosszabb időre tatarozni, és beútvén túlsúlyú bolozatát könnyebb fedezettel ellátni.

Ámde célszerű és okos volna-e, kérdem, ha bevárnók annak végpusztulását, mihez képest azután ránk parancsolják újak felépítését? Tegyük a nagy Isten dicsősége inkább többet és halasztás nélkül, mint amire földileg szólna kötelezethetnénk. Ebbeli buzgóságunk magasb íhletés által soha nem fogja velünk felejtetni, hogy magyarok vagyunk, és ekép hazai és nemzeti kötelességeinknek is tartozunk megfelelni minden áron.

Mostoha körülmények ugyan erősen leapaszták tehetségeinket, — pénzben egy cseppet sem bővelkedünk, — azért nem is volna célszerű valami remek és túlcifrázott templomot raknunk. Legyen tágas, biztos, de egyszerű és valamint egykor tökéletes egységben éljük boldog napjainkat, úgy legyen most is; barátságos őszinte kézfogásunk és vállvetésünk mindenben azon legfőbb ékesség és dísz, mely a templomon kívüli és belüli lelkesítsen minket.

Tolnay Antal tisztelt cenki lelkész urat megbízom, tegye magát veletek, tisztelt polgártársak érintkezésébe, mikép a kitűzött és elhatározott ügynek minél előbb fogantat eszközöljön.

Legőszintébb hazafiúi rokonszenvvel

Gróf Széchenyi István.¹

Tolnay január 30-án nyugtatta a levél átvételét, s tudatja, hogy az a községet teljesen felvillanyozta, mindenki abban reménykedik,

ha a templom kész lesz, földesuruk is lejön a fölszentelésre. A két község lakói kötelezőt írni alá, hogy az építés ideje alatt ingyen fuvarit és kézimunkát adnak, s kéri a grófot, mesterembereiket is foglalkoztassa. „Egyszermind van szerencsém jelenteni, hogy a régi épületet szorgalmasan rombolják. Különös és csodálkozásra méltó a falnak össze illesztése, alig találhatik benne jóra való kő, legtöbbször szétporló s valaha a mezőn össze szedett ökölnagyságú, úgynevezett farkos kőből áll; amint döntik, nagy részét a szél legottan el is hordja. Téglá csak a bolozatban vagyon.” A levélhez csatolja a község hasonlóképpen magasszárnyalású választát is a gróf levelére.

Ybl Miklós február 3-án jelenkezik Döblingben, Széchenyi Zichy Edmund által hivatva magához, s február 6-án már jelzi Tolnaynak² s Paúrnak, hogy elterjesztéseit elfogadja s megbízza a templom megtervezésével; lelkére kötven: „éptene az országos híru építész Nagycenken egy lehetőleg minden cikornyás díszítményt kizáró egyszerű, de mégis elég tágas Istenházat; legyenek fehérek falai, hogy a dombról messze lássa a helyhez közelgő utas mint a tájon anyagilag (= valósággal) uralkodó tárgyat, de hol porba hull le az ember ama nagy világszellemet imádvá, kinek tért mérni semmi építész szellemének nem fog sikerülni, mert ő mérte ki a sphaerákat. Egyre kérem még: ne helyezze ön hacsak megfér ez az egyházi építkezés geniusával, a tornyot elől a kapuzat fölé, mi nekem mindig úgy tűnt fel falusi templomainkon, mint a tojásán ülő lúd; legyen szerintem azért a torony a templom egyik vagy másik oldalához ragasztva és karzattal el látva. Hadd lássák innen a cenki hívek a távolból már, hogy veszedelem fenyeget, vagy ha öröm-hírnök közeledik: a templomok hajdan is várdák voltak apáinknak!”³

A tervezet elkészítését Széchenyi felülvizsgálta, úgy tűnik fel, maga is nagyon kívánta volna a templom felépítését megérni. Paúrt utasítja, hogy otthon lehetőleg mindent készítsen elő Ybl jövetelére, a téglá, kövek beszerzésére pedig Ödön fiát küldte le Sopronba. A levél izgatott hangja elárulja, hogy akkor Döblingben súlyos események men-

¹ Közl. Kecskeméthy Aurél: Gr. Sz. I. utolsó évi és halála, 1866, 95—97. l.

² Kiadta a megboldogult Széchenyi Miklós nagyváradi püspök a Budapesti Szemle 1861, 107. kötetében.

³ Pestl. Hírlök, 1866. július 1. sz.

nek végbe, s az utolsó sorok a Blick sárga borítékára céloznak.

Február 6. 1860.

Kedves Páir Barátom,
e sorokat Ödön viszi, ki elmondja Önnek ez alkalommal, mi fő dolga van s pedig Sopronban. Ha van idő és pedig meglehetősen... Ödön Cenkre is megyen, és ha Önnek nem kellemetlen, ránduljon vele ki.

Az Imoda dolgát illetőleg úgy állnak a dolgok: Ybl Miklós leszen az építész! ez már mintegy bizonyosan el van határozva. Itt volt, tervet készíti és legfeljebb 14 nap után Cenk lesz um die Localität anzusehen und alles besprechen. Akkor kérem, menjen Cenkre. Mikor lesz ez, pontosan nem tudom, valami azt sem, mily oldalról fog Cenkre érkezni. Lassen Sie sich demnach von Hinkunft aus gleich avechtiren. Mind azt, mit Ön Kupitskirui! etc-etc. írt, nagy tekintetbe vettem és veszem. Igen el vagyok foglalta! Valami paprikás sárga lé főzésben sántikálók.

Sietve, Isten áldja.

Széchenyi István.²

Széchenyinek közbejött halála, s az azt követő országos gyászünnepségek miatt a család csak némi haladék után kezdhette meg az építést. Ybl július 1-én jelent meg Cenknek, bemutatta a renaissance stílusban megalkotott tervét, amelyet elfogadtak, s nyomban hozzáláttak a helyszín felméréséhez. Széchenyi Béla állandóan a művész mellett segédkezett, a lánchúzást, a lécek

beállítását „mintegy Wesselényi Miklós”, ő maga végezte. Az építés további folyamán a grófné nem sajnált semmi áldozatot, hogy férje szándékát megvalósítsa, az ő nevében, Paur, akkor már országos hírvégész képviselte a családot a helyszínen; a nyári hónapok alatt szünet állott be, 1861 és a következő évek őszén vett az építés nagyobb lendületet, 1862 szeptemberében fogtak hozzá az oltárképek festéséhez, amit Ybl főthi segítőtársa, Karl Blaas végzett itt is. A főoltárképe Szent Istvánt ábrázolja, kitől Szűz Mária átvesszi a szent koronát; a baloldali oltár fölött pedig a család kegyelettel őrzött egyik képe került: Krisztus megostorozása, amely Bécsben Széchenyi Ferenc házi kápolnájának oltárképe volt, ezt is Blaas renoválta. A festőt Széchenyi Béla 1863. tavaszán Velencében is felkereste, s tőle tanácsokat kért a belső elrendezést illetően.¹

A falak festése, padok felállítása 1864 nyarán megy végbe, s a megyés püspök a kegyúri papság segédlete mellett szenteli fel a nemesen egyszerű templomot augusztus 20-án. A templom ma a megcsonkított ország határán áll, a magyarság egyik végvára. E határ Cenk község szélén húzódik. A Legnagyobb Magyar sírja s az általa építtetett templom, melynek a bejárója fölött látható domborművet Blaas Károly terv alapján készítették el, akadályozta meg, hogy ezt a területet is átszateljék osztrák szomszédunkéhoz.

¹ Levele anyjához 1863. március 13. Nápoly.

² Jonak jelöli a családi levéltár személyzetében.

³ Eredetileg a családi levéltárban.

BÁRTFAI SZABÓ LÁSZLÓ

KISFALUDY KÁROLY, A FESTŐ

1788—1830

Száz éve annak, hogy meghalt Kisfaludy Károly, irodalmi társaságaink kegyelettel emlékeztek meg a táblalíró-korszak e nagyjelentőségű frójáról, arról azonban, hogy ő maga csak élete utolsó tizenkét évében szerepelt a nyilvánosság előtt mint író s hogy jóval korábban a festői pályára lépett és évek hosszú során át ebből élt, csak mellékesen esik szó. Irodalomtörténetünk nagyobbára úgy emlékezik meg erről a szerepléséről, mint valami ballépésről s szeretik aláhúzni, hogy ez a pálya nem volt neki való, mert nem volt festő-tehetsége.

Ezt a közkeletű állítást, amely az iskolák révén átitment a köztudatba, az igazságnak megfelelően korrigálni szeretnők. A feladat nem nehéz, mert egész sora maradt ránk Kisfaludy Károly festett és rajzolt műveinek, sőt a Szépművészeti Múzeum egy rézkarcát is őrizi. Művészeti hagyatékának áttekintéséből az a meggyőződésünk támad, hogy az ő idejében, tehát 1830-ig, Markón kívül nincs is hazánkban egyetlenegy olyan magyar tájképfestő, akit tehetség dolgában vele össze lehetne mérni. S ha a dolog így áll, akkor tarthatatlanná válik az a felfogás, hogy Kisfaludy tehetségtelenség okából csak éppen a műkedvelésig jutott el s hogy ez az igazi oka annak, hogy művel nem állják ki a komoly kritikát.

Nézzük csak meg: kik is azok a magyar festők, akik Kisfaludy Károly korában Magyarországon tájképeket festettek?

Az egyik Bája István földbirtokos, inszurgens-lovakapitány, kurátor, táblalíró. Amit őrle ismerünk, az ki nem pallérozott kézügyességnél nem több. Ama e korbeli dilettánsok sorába tartozik, akik kezén a tájkép nem több egyszerű látleletnél, mélyebb lelki részvét és tehetség nyoma nélkül.

A másik Rauschmann János budai rajztanító. Sokfelélt akvarellezett, tájképet is. Eddig egy műve ismeretes: Buda látképe 1821-ből. Közönséges városkép felvétel.

A harmadik Müller János löcsei festő és késmárki rajztanár. Gouache-technikával szeretett holdvilágos tájakat festeni s e mun-

kait bizonyos külső, felületes rutin jellemzi. E művelt nem tekinthetjük vérbeli festő munkáinak.

S ezzel körülbelül végére is jutottunk azoknak a tájképfestőknek, akik Kisfaludy Károly korában szerepeltek. Nem lehetünk tekintettel azokra az apró akvarellekre, amelyek ebben a korban egyszerű felvétel céljaira vagy dilettánsok szórakozásából készültek: amit ebből a fajtából látunk, művészeti igényeknek nem felel meg.

Igaz, hogy éppen abban az évben, amikor Kisfaludy Károly meghalt, e korbeli tájképfestőink legnagyobbika Markó Károly, egy időre visszaköltözött Magyarországra. Odáig azonban Bécsben dolgozott. Ott festette például 1827-ben „Útrészlet Schneeberg mellett a gutensteini úton” című képét, amely a kassai múzeumba került s ott festett a következő évben egy tájképet, Bacchus neveltetésével. Ezeket a külföldön keletkezett képeket nem vehetjük a fölvetett szempontból figyelembe.

A véletlen mégis kapcsolatot teremtett Kisfaludy és Markó között. Mind a ketten megfestették Visegrád várát, még pedig talán megközelítően egyazon időben. Mert Kisfaludy 1817-ben telepedett le Budapesten, 1818-ban már „műterme” is volt a Bástya utcában, Markó pedig valószínűleg 1822 előtt festette képét, ekkor ugyanis családostul átköltözött Bécsbe. Kisfaludy túl volt már rövid bécsi akadémiai tanulmányain, túl olaszországi útján. Markó viszont akkor, amikor képét festette, még nem volt „festő”, még meg sem kezdte művészeti tanulmányait. Mérnök volt, aki magaszerezte módon festetett kis pesti képesíszárok számára és szorgalmasan másolatot szabad idejében. A sors körülbelül ezidőben cserélteti mindkettőjükké pályát: a festő Kisfaludy ekkor érte meg nagy színházi sikereit s lett ünnepléti fróvá, a lublóí és egri mérnökből ekkor lett, harmincegyéves korában, „fiatal” festő-akadémikus.

Nehéz volna eldönteni, hogy amikor ez történt, melyiknek volt kisebb a festői felk-

szültsége, a lőcsei mérnöknek-e, vagy a kitagadott gentry-fiúnak, aki művészi tevékenységét egy szegény vargánál bérelt szobácska falai közt folytatja. Markó minden készültsége abból állott, amit mérnöki tanulmányai, apja tervrajzainak, egy s más képnek másolásából szedegtetett össze. Kisfaludy Károlyé aligha volt több. Az a pár hónap, amit Bécsben töltött, nem sokat jutott neki. Néhány vidám hét, sok színházjárás, utána keserves nyomor. Sokat ugyan nem tanult ott.

Mikor tehát mindegyikük megfestette a maga „Visegrád”-ját, tudomány dolgában nem lehetett nagy köztük a különbség.

Ámde a két képen két erős tehetség hangja szól hozzánk a még pallérozatlan formák mögül. A dolgok folyása úgy hozta magával, hogy Markó ezt a tehetséget óriás szorgalommal klasszikussá csiszolta s ennek révén lett belőle az első európai hírnagy magyar festő; Kisfaludy viszont teljesen az irodalomra vetette magát s mint odáig, úgy azután sem tett semmit festői készségének fejlesztésére.

Ez a drámai erejű, romantikus mozgalmasságú festő-tehetség ránk maradt legjobb műveiben velejében eltér mindattól, amire Markó törekedett s amit olaszországi képein meg is valósított. Kisfaludy festményeit nem az idillikus csönd, a leszűrt harmónia, a szilárd szerkezet s az időtlen cselekvétlenség jellemzi, mint Markó festményeit, hanem a meglepő hatás vágya, ellentétek egy-

más mellé állítása, mozgalom, viharosság, drámai él. Legjobb tájképein ez a vágy érvényesül, darabos, kikészítetlen formában, de erőteljesen. Oly felfogás, oly erő és hang, amelyet Magyarországon dolgozó kortársai nem ismertek s amely szinte kír a táblabíró-világ langyos galeriájából. Amit hibának érzünk munkáin, nem a tehetség, hanem a tudás fogyatékoságából ered. Tehát olyasvalamiből, amit beható tanulásal meg lehetett volna szereznie, ha ezt viszonyai megengedték volna. Egyszerű külsőségen múlt, hogy Kisfaludy Károlyból nem lett nagy festő, hanem megmaradt nagy tehetségnek. Festő-ösztöne szinte páratlan nálunk ebben a korszakban.

Ha tehetségének erejét tájképei szemléltetik legjobban: tanulmányainak fogyatékosága leginkább alakos rajzain tűnik fel. Egyik-másik illusztrációja a bántó rajzhibák egész sorát mutatja fel. Ez azonban nem érinti tehetségének értékét. Sajnálunk kell, hogy ily erős festő-ösztön nem jutott abba a helyzetbe, hogy megtanulja azt, ami sokkal kisebb tehetségeknél is csupán idő és szorgalom kérdése. Bár még mint ünnepezt író is festeteit, sőt egy „Vihar”-ának befejezését a halála gátolta meg; mégsem juthatott el a művészi tolmácsolás magasabb fokáig. Ez azonban nem tehetségén, hanem csakis felkészületlenségén múlt.

Korai halála nem csak irodalmunk vesztesége, hanem művészetünké is.

LYKA KÁROLY



KISFALUDY KÁROLY RÉZKARCA

Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum tulajdonsága

A magyar képzőművészet legkedveltebb alkotásai között éppen úgy megtaláljuk a nemzetünk dacos életvágyait megtestesítő műveket, mint az irodalomban. Himnuszok, szózatok vagy harci dalok harsogó szavát zengik e festmények és szobrok, fajunk el nem tiporható szabadságvágyának lelkes hirdetőiként. A legismertebbek és legjobban megbecsültek közül kettőt *Madarász* Viktor alkotott, két képe a *Hunyadi László sáratása*,¹ a *Zrinyi Péter és Frangepán Kristóf* nemzeti kulturánk el nem muló tényei közé emelkedtek. Nemcsak, mert életünk egy jelentős korának lelkiségét testesítik meg, nemcsak mert évezredek önvédelmi harcunk legkifejezőbb szimbólumai között foglalnak helyet, hanem elsősorban a bennük megnyilvánuló művészi alkotóerőért. A történelmi festészet egykor forró láza régen elmúlt s a létrehozta festmények legtöbbje teljes fedésbe merült, de ez a két kép kiállotta az idő próbáját és festőiségével még ma is közvetlenül hat.

Mily különös játéka volt a kiszámíthatatlan sorsnak, hogy az a lendülettel induló művészpálya, melyen ez a két kép termett, váratlan összeomlásával a legszerencsétlenebbek közé tartozott. Madarász génusza néhány erős fellobbanás után gyorsan kihuny. Abban a nehéz harcban, melyet a magyar művészetnek közönségével majdnem mindig meg kellett vívnia, Madarász — sajnos — alul maradt. De az igazságosabbnak vélt utókor sem iparkodik vele szemben háláját méltóan leróni, részletes életrajza, mint annyi más nagy magyar művészé még ma is megiratlan. Ebben talán neki magának is része volt. Nem igen szeretett magáról beszélni. Amidőn évekkel Pestre költözése után a festéstől teljesen visszavonult és részgyári vállalatát igazgatta, Lyka Károly meglátogatta, hogy életrajzi adatait kikérdezze és emlékezéseiből is megtudjon egyet-mást, de a meghasonlott művész csak néhány lexikális rövidségű adatot és alig egy-két szószavú megjegyzést közölt vele.

Fiatalsága a múlt század első felében született magyar művészek gyakori életkeretei között mozgott. Középiskoláit Magyarországon végezte, részt vett a szabadságharc küzdelmeiben, majd évekig Bécsben tanult, ott Waldmüller környezetéhez tartozott, azután München elkerülésével egyenesen a művészeti világ fővárosába, Párizsba sietett, ahol évekig tartózkodott. Cognet tanítványa volt, aranyérmet nyert, bejutott a francia frói és művésztszadadalomba, ahol nagyon megbecsülték. Párizsban nagy kedvvel és állandóan növekvő sikerrel dolgozott, mint a romantikus történelmi iskola tehetséges híve, akire Delaroche volt nem csekély hatással. A háborús hírek közepette azonban hirtelen hazatért Pestre, ahonnan csupa jó hírt hall, ahol művészetére bizonyára a legkedvezőbb érvényesülési lehetőségek várakoznak. Tudja, hogy odahaza történelmi képeinek, de különösen a Hunyadi Lászlónak nagy sikere volt, hogy nemzeti az elnyomatás szomorú éveitől szabadulva, fellobbogó történelmi büszkeség lázában ég, hogy Jókai históriai regényeit százezrek olvassák és mindenki megegyezik abban, hogy az irodalomnak és művészetnek első kötelessége nemzetünk múltját dicsőíteni.

Madarász hazajön, de hazaköltözését nem követi virágzás, mint a többi visszatérőket, hanem ellenkezően gyors hanyatlás. Művészetének elsorvadását sokféleképpen próbálták magyarázni. Franciás irányát szembeállították a müncheni Piloty-iskolán nevelkedett többi művész és ennek következtében a magyar közönség eltérő ízlésével és a meg nem értésben keresték Madarász elkedvetlenedésének okát. Vagy abban, hogy családja üzletének vállára szakadt gondja szegte volna szárnyát. Ő maga sohasem nyilatkozott életének fájó titka felől a nyilvánosság előtt. Igaz, nagyon zokon vehette, hogy *Keleti* Gusztáv gyarló kísérletnek nevezte egyik pályaművét, az is kétségtelen, hogy az akkori magyar műbarátok közelébb állottak a német történelmi festészethez, mint a franciához, hiszen ez az a kor, amelyben

¹ Repr. Magyar Művészet 1995 (I. évf.) 595. old.



MADARÁSZ VIKTOR (1850—1917) ÖNARCKÉPE. Paris 1860

Ernst Lejos úr tulajdona

egyikük, a különben érdemes *Ormós Zsigmond* e ma szinte groteszknak látszó szavakat írja: „a német festészet jelenkori hírneves felkentjei hajdani zászlótartóit, Dürert és a Holbeinokat felülműlják”. Az sem kétséges, hogy egy jókora vergődő vállalkozás megmentése egész embert kívánt, de mindez nem vethetett volna véget alkotótehetségnek, ha az őszerejű.

Madarász hanyatlásának oka nyilván az volt, hogy amidőn Párizsból távozott és a megihlető francia művészettől elszakadt, elvesztette éltető elemét. Lelke Párizs talaján, a francia romantika légkörében nyílt ki, kezdett virágozni, termést hozni, de amidőn ebből a szinte melegházi forróságú környezetből kiszakadt, fonnyadni kezdett, mert

egészen más volt az a világ, amely azontúl Pesten körülvette. Párizs izzó lelki kaftanából egy csendes város kispolgári életébe jutott, egy minden ízében művészi kultúrából inkább politikailag és gazdaságilag sürgő-forgó új államéptésbe, ahol a művész távol állt attól, hogy a társadalmi élet legtetefjén csodált lelki arisztokrata szerepét töltse be, mert legfeljebb csak a születési és politikai arisztokraták foglalkoztatottja volt. És itthon Madarász különben is inkább másodlagos, mint új formákat teremtő művészetének nem sokat használt az, hogy szinte kimeríthetetlen bőséggel kínálkoztak a történelmi témák akkor, amikor formáinak világa a franciáktól elszakadván, halványodni kezdett.



MADARÁSZ VIKTOR: A MŰVÉS Z FELESÉGÉNEK,
SZÜL. GROSJEAN ADELINE-NEK ARCKÉPE, 1871-ben festve
A művész leányának, K. Madarász Adéline úrnak tulajdonában

Pedig megpróbált a hazai viszonyok közé illeszkedni. A visszaköltözése után festett képekben mintha kissé közelednék a müncheni stílushoz, mely inkább témáiban, mint eszközeiben volt romantikus és becsületes pontossággal sorakoztatta fel rekvizitumait, melyek közé a színek csillogtatásával és a vonalak barokkos kanyargatásával vitt néha némi elevenséget. De Madarász nem volt a színek ragyogtatásának embere, hevülékeny temperamentuma pedig nem szívesen bajlódott a részletes felsorolásokkal és végül ne feledkezzünk meg arról sem, hogy dacos büszkeségében mindig kerülte azt, hogy művészetét társadalmi utakon is érvényesítse. Maradandó alkotást alig néhányat hagyott reánk, de ez a kevés is elég ahhoz, hogy tör-

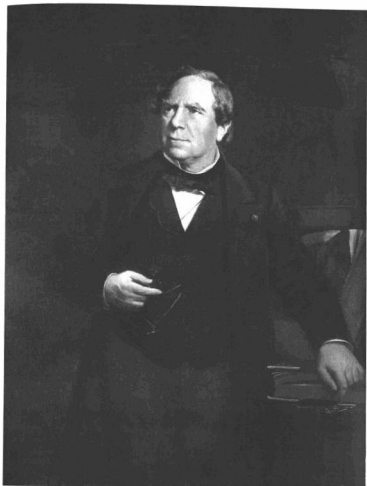
ténelmi festőink első sorába állítsa. A Hunyadi László síratása hatásosságában fölveszi a versenyt Székely vagy Benczur bármelyik historiai képével, romantikus pátoszának ereje nem kopott el és festőisége ma is éppen olyan meglepő, mint első diadalai idejében. Mintha egy Victor Hugo leírta kísérteties jelenet tárulna elénk, félelmes sötétség, melyből végzetes hatalmak fenyegetődznek. Áldozatok hatalmas teteme szemrehányóan terül végig a földön és lábánál szörnyű írtózat jajlong. A siváran zöldes sötétségben senyvedve ég kei gyertya lángja, örök megdicsőülésbe hívja a lelket, mely menekülni vágy a földi lét borzalmai elől. A francia festői romantikának gyakran sablonossá vált patetikus pózai ezen a képen

őszintébb emberi érzéssé nemesednek, a szónoklat hangja mélyről zokogó emberi panasszá változik. A festmény közvetlen hatásosságában nem csekély része van eszközei egyszerűségének, szükségszerűségének is. A müncheni iskolában nevelkedett festő ilyen esetben dehogyan mondott volna le a bárszinyok és selymek meleg színeiről, az ékszer-ek és fegyverek csillogtatásáról, a színpadi élőkép egyéb kulisszáiról, jókora tömegek szerepeltetéséről, kéjelgett volna a lokális színek buja változatosságával. Madarász azonban alig egy-két motívumot helyez ké-
pére, az áldozatot két női alak síratja, a környezet mély homályából a tetemen kívül alig emelkedik ki valami tárgy, valamely szín: a teljes hangsúly a halál borzalmai hirdető letakart holttesten és a megváltást ígérő gyertyafényen van. A kép tónusának komor egysége, nagy és nyugodt felületel, a diagonálisan elnyúló kompozíció, a két felkiáltó jelként odaállított függőleges gyertya hang-
súlyával fölötté szuggesztíve hat; Madarász egyetlen nagy dolgot erős temperamentuma nagy hevületével egyszerűen mond el itt. Olyan tulajdonságok ezek, amelyek gyakran hiányoznak a tőle egyidőben érvényesülő történelmi festőink művészetéből. A Hunyadi László síratása festői víziót ad és nem intellektuális elképzelést, hatásához nem szükséges magyarázat, amidőn a halottsíratás mély és örök művészi témájához egy ismert magyar történelmi emléket kapcsolt. Igaz, hogy ez a festői vízió nem oly meghökkenítő és biztos, mint a sötétség és fény legnagyobb festőié, hogy a világművészet szempontjából nem újat alkotó tett, de mindlunk mégis jelentős és fontos eredmény volt és akárhogyan változtak is az idők és akárhogyan érezzük is e képen egy elmúlt kor különöségét, Madarász e nemzeti Pietája spontán festőiségeivel még ma is megkapó. Az a festménye pedig, melyet fiatalkori ön-

arcképével és felesége képmásával együtt reprodukcióban közlünk, *Thierry Amadé* arcképe (1864) megérdemli, hogy annyira ismeritő váljék, mint történelmi kompozíciói, melyek mögött művészi értékben nem marad el. Más, de nem kevésbé rokonszenves oldaláról mutatja be a művészt. A történelmi iskola nagy páthosza nélkül áll élénk, mint egy emberi arcnak és léleknek élesszemű ábrázolója. A romantikus festőnek lelkeségét alig egy-két beállításbeli különbség árulja el, de ezek majdnem teljesen háttérbe szorulnak a kép egyszerű erejének igazsága mögött. A magyar arcképfestés fejlődésében ez a portrét, egy új korszaknak kezdetén áll, Barabás és biedermeierkori társainak idillikus művészetével szemben erős változást jelent. Thierry arcán nemcsak a testi formák megfestése kitűnő, hanem a lélek megjelenítése is. Ennek a szellemes fejnek mély élete van, mely eleven mozgalmassággal rajzolódik ki vonásaira. Majdnem teljesen naturalisztikus felfogásmódjának közvetlen ereje a legteljesebb hasonlatosság érzetét ébreszt, ami mindig az ábrázolás művésziességének következménye. Könnyedén, a természeti jelenség minden aprócska részletébe való gondos elmélyedéssel van festve és mégis egy erős benyomással sűrűsödik.

Ez a portrét azt mutatja, hogy Madarász lelke mélyén is ott szunnyadtak a naturalista ábrázolásnak ama hajlandóságai, amelyek Székelyben és Munkácsyban is nagymértékben megvoltak. De ő is, éppen úgy, mint két nagy társa, másirányú szellemi áramlatok hatása alá került s a természet eleven megérzésének csak mellékesen hódolhatott. De ez a kettőség nála nem játszott jelentősebb szerepet, legfeljebb néhány rajzán jut még kifejezésre. Így emlékeit születésének századik évfordulóján is, mint a magyar történelmi festészet nagy romantikusáit őrizzük.

FARKAS ZOLTÁN



MADARÁSZ VIKTOR: THIERRY AMADÉ SENATOR, TÖRTÉNETÍRÓ ARCKÉPE. 1864.

A művész ajándéka a M. Tud. Akadémia részére 1868, leltéképen került onnan
az Orsz. M. Szépművészeti Múzeumba

MADARÁSZ VIKTOR TÖRTÉNETI JELENTŐSÉGE¹

December 14-én volt száz esztendeje, hogy Madarász Viktor megszületett. Abban a nagy művésznemzedékben, amely a múlt század második felében megteremtette a magyar művészet aranykorát, Madarász Viktor időrendben a második. Csak Zichy Mihály előzte meg, akinek centennáriuma három évvel ezelőtt ünnepeltük. Utána korban Lotz Károly és Székely Bertalan következnek. Lotznak 1933-ban, Székelynek 1935-ben lesz a centennáriuma.

Miben állott ezeknek a nagy tehetségeknek történeti küldetése? Mindenekelőtt abban, hogy a magyar művészetet a provincializmus szűk köréből európai magaslatra emelték fel. Addig, amíg ők nem léptek fel, a magyar politika és a magyar irodalom nagyjainak a művészetben nem voltak méltó társaik. A század első felében, a reformkor nagy idejében csak szerény provinciális művészet volt Magyarországon. Midőn a politikában Széchenyi és Kossuth uralkodtak, az irodalomban pedig Vörösmarty, majd Petőfi lángelméje világított, ugyanakkor a festészetnek Barabás Miklós, a szobrászatnak Ferenczy István volt legjellemzőbb magyar képviselője, — érdemes és kitűnő férfiak, akiknek azonban a nemzet szellemi életében távolról sem volt olyan rangjuk, mint nagy politikusainknak és nagy költőinknek. Csak midőn Zichy, majd Madarász és Székely működni kezdtek, csak akkor emelkedett fel képzőművészetünk is olyan magaslatra, hogy méltóan állhatott meg a nemzeti élet egyéb ágazatai mellett.

Zichy működésének kezdete még a 40-es évekre esik. Madarász és Székely az 50-es években, az évtized második felében bonták ki szárnyalkat. S ekkor, a nemzeti elnyomás idejében köszöntött be a magyar művészet hősora. A történeti festészet volt ekkor a vezető műfaj, a nemzeti múlt lett a festészet főtárgya, a romanticizmus a polgári érzelmességből a történeti pátozus hangjába csapott át. Ez a történeti festészet,

amelyet akkor Európában másutt is műveltek, Magyarországon sajátos jelleget öltött, s szervesen nőtt össze a politikai viszonyokkal, a nemzet fájdalmaival és reményeivel. Nem arról volt szó, hogy történeti tableau-kat fessenek, díszes koszorúba öltöztetett, színpadiasan felállított alakokkal. A képek a mult tragikus eseményeivel a jelen szerencsétlenségére céloztak, a mult felemelő, dicsőséges mozzanataival bátorítást és vigaszt akartak adni a leigázott nemzetnek. Ez az összefonódása a művészetnek a nemzeti hangulattal bensővé és szervesé tette a kor festészetét és meggyőződését öltött az alkotásokba. A nemzet szerencsétlensége a magyar történeti festészetnek szerencsés-jévé vált.

Azonban nemcsak ez volt szerencsése, hanem az is, hogy kitűnő tehetségek állottak szolgálatában. E tehetségek között is az első közé tartozott Madarász Viktor, akinek most emlékét ünnepeljük. A franciák tanítványa volt, vagyis oda járt iskolába, ahol legjobban értenek a festéshez. S valóban, művészetünk multja hány jobban festett történeti képet tud felmutatni, mint a Hunyadi László siratása? S tudunk-e olyat megnevezni, amely felülmúlja ezt a képet a drámai kifejezés mélységében és bensőségében? Egészen Munkácsyig kellett várni, amíg ismét akadt olyan művész, akiben újra felbuzgott Madarász drámai vándora. S itt nem véletlenül említjük Munkácsy nevét. Úgy tetszik nekünk, hogy a Hunyadi siratása és a Siralomház festője között volt valami mélyenrejlő szellemi rokonság, amelyet a kor és a stílus nagy különbségén keresztül is határozottan érzünk. Nemcsak a drámai véna erejére gondolunk, amely közös volt mindkettőjüknek, hanem a temperamentum magyarságára is. Madarász Viktor ebben is előhírnöke volt Munkácsynak, s egyúttal az első magyar művész a XIX. században, akiben a magyar jellemvonás — idegen iskolázottsága ellenére is — olyan határozottan és erőteljesen nyilvánult, hogy ebben senki sem múlhatta őt felül. Hogy emberi érzésében lángoló

¹ Először megnyitotta a Szinyei Merse Pál-Társaságnak 1906. december 15-án Madarász Viktor emlékére rendezett ülésein.

hazafi volt, hogy gyermek léteire honvédnek csapott fel, s hogy haláláig kötelességének érezte azoknak a témáknak művelését, amelyek a nemzet gyászáról vagy dicsőségéről beszélnek, — ez általában ismeretes. Mi most nem is erre célunk, hanem arra, hogy ő ezeknek a tárgyaknak a feldolgozásában is, művészi temperamentumában is első nagyszabású megtestesítője a magyar szellemnek és úttörője az európai kapcsolatokat híven gondozó, de egyúttal magyar szellemű festői iskolának.

Éppen ez az, ami megmagyarázza azt, hogy Madarász Viktor neve és művészete olyan mélyen behatolt közönségünk szívébe. Életében sok csalódás és keserűség érite, de egy bizonyos: a magyar közönség széles körében ismerik és szeretik őt. Hunyadi László siratása, Zrínyi és Frangepán a fog-

ságban, Zrínyi Ilona a vizsgálóbíró előtt, Petőfi halála és több más képe olyan ismeretek szerte az országban, mint legjobb költőink legnépszerűbb versei vagy akár a nép saját dalai. Hányan mondhatják el magukról művészeink közül, hogy művészetük hatása így széjjeláradt a hazában? Bizonyára minél kevesebben, s akik elmondhatják, azok az igazán szerencsések, a kiválasztottak, mert szellemük átolvadt a nemzet lelkébe és együtt él vele.

Midőn Madarász Viktortól megemlékezünk, nemcsak a jeles festőt, hanem a nemzeti művész eszményének első nagy megtestesítőjét is ünnepeljük benne. A koszorú, amely megilleti, egyaránt szól az európai és a magyar művésznek, s mi mindkét minőségében hódolattal és szeretettel hajlunk meg dicső emléke előtt.

PETROVICS ELEK

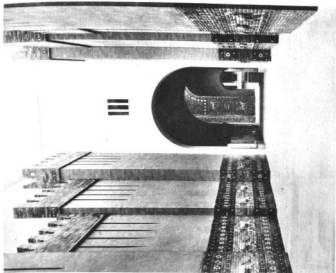
ÚJ MÚZEUMOK BERLINBEN

Berlin művészeti életében nagyjelentőségű események játszódtak le október elején. Díszes ünnepségekkel ülték meg a berlini múzeumok fennállásának 100. évfordulóját, melyre a világ minden tájáról nagy számban gyűltek össze múzeumi szakemberek, gyűjtők és műértők a német birodalmi fővárosba s ugyanakkor avatják fel a pergamonit, előázsiai és német múzeumokat magában foglaló új múzeumi épületet is. Ez a 20 év folyamán épült új múzeum, melyet háború, infláció és gazdasági krízisek súlyos megpróbáltatásainak ellenére mégis sikerült befejezni, valóban a német művészeti és kulturális élet minden nehézséget és akadályt hősiesen leküzdő, örök kontinuitásának legnagyobb dokumentuma.

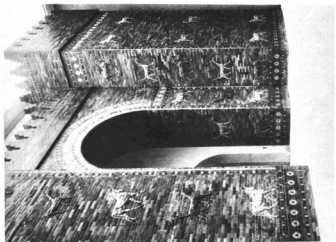
A klasszikus stílusú, monumentális épület, melynek munkálatait még Alfred Messel kezdte meg s korai halála után és az ő tervei alapján Ludwig Hoffmann folytatott (az építkezés végleges befejezéséhez még a múzeumi fórum kiéptése, a tervezett főbejáratok és a Kupfergraben-t átszelő hidkonstrukció hiányzanak; a Neues Museum-ból ide áthelyezendő egyiptomi múzeum berendezése távolabbi időpontba tolódott ki), a Kaiser Friedrich-, Altes és Neues Museum közt, a Nationalgalerie tőszomszédságában, impozáns fogalommal emeli a berlini „Museums-Insel”-t, eme Spree-csatornák által övezett kis szigetet, melyen kizárólag múzeumi célra szolgáló hatalmas épületesorok foglalnak helyet.

Az új múzeum koncepciójában, kivitelében, a benne érvényesülő szellem teljes egészében Wilhelm von Bode múzeumi programjának koronáját jelenti. Neve és életművének felmagasztalása nem hiába hangzott el számtalanszor a jubileumi ünnepségek és a megnyitó folyamán, sőt Wilhelm Waetzold, az állami múzeumok jelenlegi főigazgatója, az egyetemi Aula-ban tartott beszédében az ünnepséget egyenesen Bode emlék-ünnepnek nevezte. Bode érdeme volt a berlini múzeumok nagyszabású fejlődése az utolsó félszázadban s az ő fényes szervezőkép-

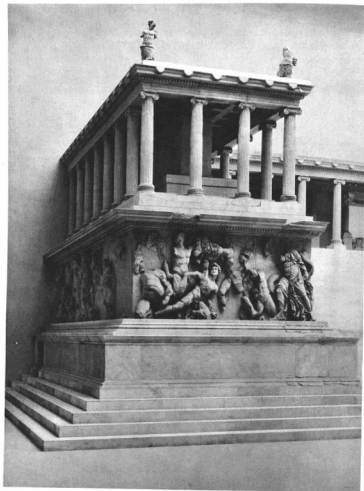
ségének és agilitásának köszönhető az új múzeum létrejötte is. Már nyomban a Kaiser Friedrich-Museum életrehívása után tervbe vett egy óriási méretű új múzeumot, melynek célja az összes berlini ázsiai művészeti emlékek egy helyen való összpontosítása (sokoldalúságában u. i. már évek előtt egyik előharcosa volt az azóta divatba jött kelet-ázsiai művészetnek is), a német művészet festészeti, szobrászati és iparművészeti alkotásainak egyesítése, továbbá a pergamoni oltár maradvékainak méltó keretben való elhelyezése volt. A most megnyitott pergamoni és német múzeumokban Bode eredeti terve kevés változtatással és redukcióval valójában kivitelre is került, csupán az ázsiai múzeum tervét ejtették el és redukálták az előázsiai múzeum anyagára. Az újabb kutatás a keletázsiai és előázsiai művészetekben az iszlám művészetétől oly annyira elütő művészeti kört ismert fel, hogy egyesítésük nem szolgálhatott volna már inkább a művészeti kutatás előnyére s így inkább megmaradtak az eddigi, bár tűzszűfolt, de mégis különválasztott elhelyezési mód mellett. Mivel azonban az új múzeumban még az egyszerűsített program mellett is, számtalan újszerű, technikai és anyagi nehézségekkel járó problémát kellett megoldósítani, Bode egészen haláláig a tudományos és személyes polémiaik hosszú sorát vívta meg elvi álláspontjainak ellenfeleivel, elsősorban Ernst Gall-lal, ki mint a minisztérium hosszú időn át működő művészeti referense, Bode terveinek egyik leghajthatatlanabb ellenzője volt. E hadakozások sorozatának, melyekből intern, múzeum-politikai természetűknél fogva ugyan nem sok szívárgott ki a nagyközönség körébe, mégis találóan a „Museums-Krieg” elnevezést adták. Az új múzeum tervezésénél Bode figyelme kiterjedt az alaptervek minden részletére is, sőt mondhatni, hogy Messel-lel való legszorosabb együttműködésében érlelődtek meg. Az ő érdeme, hogy az alaptervek és építészeti részletek legaprólékosabb koncepciójában is esetenként figyelembe vették



MARDUK BABEL-VÁROSI ISTENSÉG EREDETELEG 300 M HOSSZÚ
KÖRMENETI UTCAJA. Hossza 30 m. Szélessége 8 m. Kr. e. VI. sz.
Erdőasi múzeum



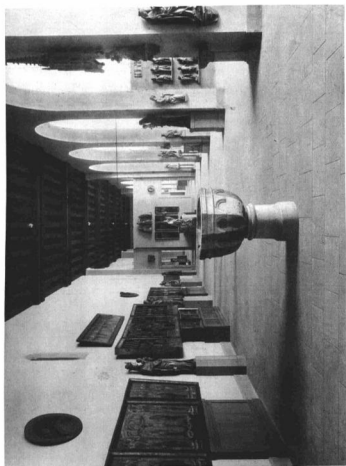
ISCHTAR-KAPU, BABYLON. Kr. e. VI. sz.
Erdőasi múzeum



A PERGAMONI OLTÁR. Jobb oldalszárny
Pergamoni múzeum



A MILETOSI KAPU. Jobboldal részlete
Pergemóni múzeum



A NEMET MÚZEUM FÖLDSZINTI CSARNOKA



A NEMET MŰZELM EGYIK TERME

az elhelyezésre kerülő műkincsek mivoltát és méreteit s mérvadó szempontnak egyedül legelőnyösebb térbeli és megvilágítási lehetőségeiket tartották. Bode devizája érvényesült, melyet többször frásba is foglalt: nem fontos a múzeumi épület homlokzata, mert „ne a külső szabja meg a belső elrendezést, hanem a belső tér determinálja a külsőt is”. Így a pergamoni, mint az előázsiai múzeum frappáns újszerűsége elsősorban új, eddig példa nélkül álló, múzeumi típus teremtésében rejlik: minket szobrok és építményi részletek eredeti méreteiben való rekonstrukciójával és felállításával az *architektura-múzeum* típusát képviseli.

A pergamoni múzeum középpontja az épület középső traktusát elfoglaló óriási méretű, felsővilágítású terem (a világ eddig legnagyobb múzeumi terme, hossza 47 m, szélessége 30 m, magassága 18 m), melyben az ugyancsak óriási méretű pergamoni oltár rekonstrukcióját helyezték el. Bár az eredeti oltár-építménynek mindössze egy harmada került felállításra, a szemlélő előtt még így is elzáródó dimenziók tárnak fel: az oltár itt látható nyugati szárnya a hatalmas lépcsőzettel 38 m hosszú és 10 m magasságban bontakozik ki. A nézéséhez szükséges távlat valóban csak ily méretű teremben érhető el igazán. Az oltár a terem egyik falát foglalja el s ha majd a tervezett főbejárat a múzeumi fórumon át elkészül (most provizorikusan az átjárókkal összekapcsolt Áltis-, Neues vagy Kaiser Friedrich-Museum-on át közelíthető meg), gigantikus hatása még jobban fog érvényre jutni, mint most. Az oltár legfontosabb része, — rekonstrukciójának tulajdonképeni indító oka, — csodálatos szépségű fríze, az istenek és gigászok harcát ábrázoló dombormű, a görög barokk művészet legnagyobb szabású megnyilatkozása. Mivel a régi pergamoni múzeumban a berlinantik-gyűjtemény eme legnagyobb kincse nem talált oly előnyös elhelyezést, melyben a domborművek kellő távlatban érvényesülhettek volna, már hosszú idő óta fantasztikus tervekkel kísérleteztek méltóbb és repraesentansabb elhelyezése érdekében (közülök mint kuriózumot, felemlítjük azt az indítványt, hogy az oltár óriási méretben, szabad ég alatt állíttassék fel). Az oltár maga, mai formájában, több évtized hosszú, fáradságos, lelkiismeretességgel és szinte filológikus ter-

mészetű, tudományos módszerrel folytatott kutatások eredményeképp lett rekonstruálva, mely munkálatok abszolút tudományos érvényű eredménye elsősorban Theodor Wiegand, a kiváló archaeológus, a pergamoni múzeum jelenlegi igazgatójának érdeme. A pergamoni múzeum hasonló szempontok szerint felállított többi kincsei között, szintén óriási méretű a milietosi kapu, a Kr. u. 2. sz. római művészetének egyik legimpozánsabb megnyilatkozása, rendkívül gazdag ornamentikájú architektura, mely a hasonló elvek szerint létesült, *előázsiai múzeumba* vezet át. Ez ugyancsak építészeti karakterű múzeum legnagyobb attrakcióját kétségtelenül a babiloni zárandok-út („Prozeessionsstrasse von Babylon”) nyújtja, káprázató, csodás hatású, fantasztikus, színes architektura, melynek hatalmas, mély kék és türkiz-színű alapon sárga és fehér plasztikus hatású oroszlánokkal tarkított, csempekkal borított falai egyenesen az ezeregy-éjszaka meséire emlékeztetnek. Itt is, mint a pergamoni oltárnál, frappánsul hatnak a rekonstrukció méretei: az utca eredeti 300 m hosszából pontosan 30 m-t, azaz egy tizedrészét rekonstruáltak, s még ez a méret is óriási hatású a zárt teremben. *Andrae*, az előázsiai múzeum igazgatója, közel 30 évig tartó leggondosabb munkálatok alapján építette fel sok ezer apró töredékből, amiket R. Koldewey, a német Orientgesellschaft ásatásainak vezetője, 1898—1917-ig ásott ki II. Nebukadnezár babiloni király palotájának romjai alól és így a Kr. e. VI. sz. babiloni architektura mesés pompájáról sikerült némi fogalmat nyújtani. A mellette levő teremben az Ishtar-kapu, a babiloni architektura másik csodás emléke került felállításra, ugyancsak kék alapon szíllázalt növényi és állati motívumokkal díszített színes architektura, mely szintén Nebukadnezár palotájának részeiből került napvilágra.

A német múzeum-ban, mely átfogó szemlét ad a német művészet egész fejlődéséről a XVIII. sz. végéig, más szempontok érvényesültek, más művészeti típusot képvisel, mint az eddig tárgyalt két gyűjtemény. Jól megoldott kompromisszumot jelent a „Studiensammlung” és „Schausammlung” típusai közt, amennyiben az egyes művészeti ágak termékeit nem választja külön, hanem egybefoglalva, az egyes korszakok minden alko-

tására egyaránt kiható stílusjegységről nyújt élvezetes keresztmetszetet. Tehát nem a festészet vagy szobrászat különvaló fejlődését tárja fel, hanem egy-egy korszak összes művészeti ágainak egymással kapcsolatos alakulását, monumentális összhatását hangsúlyozza. A gyűjtemény magában foglalja a Kaiser Friedrich-Museum korai németalföldi festményeit, az összes német műkincseket, festményeket, szobrokat, kispasztikát, elefántcsontfaragványokat, továbbá az utóbbi évek szerzeményeit és különböző, eddig helyhiány miatt raktárakban őrzött műtárgyakat. Rendkívül gazdag gyűjtemény, szerencsés felállítási módjában az egyes műemlékek sokkal jobban érvényre jutnak, mint az a túlsúlyos és nehezen áttekinthető plasztikai gyűjteményben eddig lehetséges volt. Bode-nak ezt a régi dédelgetett tervét, ki hasonlóan a Kaiser Friedrich-Museum olasz renaissance súlypontjához, a német művészeti egyetemes fejlődéséről is egy helyre sűrített, összefoglaló szemléli kívánt teremteni, most M. J. Friedländer, a képtár jelenlegi igazgatója, Demmler és Bange-val együttműködve keltette életre. A földszinti nagy csarnok, melyet a Gröningen-ből való templomi karzat, az északnémet románkori művészet egyik legszebb alkotása, kétfelé oszt, magában foglalja a népvándorláskori és korai középkori művészeti emlékeket, kronológikus elhelyezés által módot nyújtva a művészeti fejlődés áttekintésére. Jól megvilágított oldalfülkékben az elefántcsontokat és bronzokat állították ki, melyek így az előnyös, szinte intím hatást kiváltó elrendezésben különösen érvényesülhetnek. A felső emelet kizárólag felső-világítással termeiben az időrendben későbbi emlékeket állították fel, áttekinthető, izléses összeállításban tárva fel a festészeti és szobrászati parallelfejlődést. A német renaissance nagy mestereinek alkotásai, — festmények, faszobrok, bronzok és gobelinek, — ritmikus tagoltságukban különösen élvezetes, izléses összhatást mutatnak fel. A rokokó-korszak művészetéről, melyből kevesebb nagybbszabású alkotás került bemutatásra, kiegészítő képet nyújt a merseburgi kastély beépített kis porcellánkabinetje, ékszerkazettához hasonló, ragyogó díszű kis interieur, a német rokokó-művészet egyik legmegkapóbb, könnyed és izléses alkotása. Meglepően hat ellenben a

több teremre terjedő gipsz-gyűjtemény, mely a német szobrászat legnagyobb alkotásainak főképen a kathedrális-plasztika leghíresebb példáinak másolatait tartalmazza, s ezzel mintegy kiegészíti az eredeti műkincsekben természetesen mégis csak hiányos képet. De a kizárólag tanulmányi célzatú gyűjteménynek az originálisokkal való közvetlen szomszédsága mégis zavarja a múzeum különben igen élvezetes és esztétikai szempontból is teljesen kielégítő benyomását. Míg azonban a német múzeum az egyetlen zavaró momentumtól eltekintve, kétségteletlenül modern és fejlődésképes múzeumi szempontokat érvényesít, addig a pergamoni és előadásai múzeumok elrendezési módja több kritikus megjegyzést kíván. Bode genialitásának teljes elismerése és magának a múzeum létrejöttének impozáns kulturális ténye mellett is tagadhatatlan, hogy megoldásuk művészettörténeti és esztétikai szempontból egyaránt kétes értékű megoldásokat is tartalmaz. Tagadhatatlan, hogy legelsősorban a laikust ragadja meg, míg a műértő nem zárkózik fel az elért hatás idegenszerűsége és kritikai mérlegelése elől. Hatása már a méretek nagyságánál fogva is szédítő és monumentális, de éppen ez a dimenziókkal operáló karaktere nem kerülheti ki az amerikai ízü attrakció-keltés veszélyét sem. Másrészt pedig erősen emlékeztet egy időnként már távol eső, ma már túlhaladott korszak, a háború előtti német hivatalos művészeti éra bombasztikus, paratour repraesentációra irányuló törekvéseire. Még ha a rekonstrukció az eredeti műemlék részzeitől észrevehető árnyalatokkal is különböztetik meg (p. o. a milétoi kapun az eredeti ornamentális részek hiányait pótló közök síma felületekkel oldattak meg), tagadhatatlan, hogy a felállításra került műemlékek több mint három negyed része rekonstruálással érte el mostani formáját s így a különbözettek a laikus szemében sohasem válhatnak teljesen tudatosra és csak durva tévedések és hamis ítéletek alapjául szolgálnak. A létesült dekoratív és kulisszaszerű hatás pedig csak meghamisítja a múzeum eredeti célját, mely csakis a birtokába került műkincs őrzésében, konzerválásában, — nem pedig a meghamisítás határáig menő, repraesentatív szándékból való túlfokozásában rejlik. Hiszen az igazi művészeti alkotás,

ha töredék alakjában is került hozzánk, még mindig elegendő esztetikai és művészettörténeti kvalitással bír, melyek eleve kizárják az álmító és hatásvadászó rekonstrukció szükségességét. A rekonstrukció, mint az archaeológiai kutatástudományos horderejű, imponáló eredménye rendkívül érdekes és tanulságos is lehet, de csak az esetben, ha szerény gipsz-modell alakjában tanulmányi céllal készül és nem tolakodik az eredeti műkincs fragmentumai közé, ahol semmi keresni valója sincs. De eltekintve a műtárgyak rekonstrukciós elrendezési szempontjától, még maga az archaeológiai múzeum tényéből is sok elvi kétség merülhet fel. Itt elsősorban meggondolandó, hogy az építészeti lényegét tagadhatatlanul az ő szerves kapcsolata bizonyos táj és vidék sajátos természeti és éghajlati viszonyaival alkotja, melyből a vegetáció természetességével együtt fejlődik és alakul ki, úgy hogy zárt teremben való elhelyezése a valóság még megközelítő illúzióját sem szolgálhatja. P. o.

a pergamoni oltárt körülvevő, világoskékre festett falak, bár fokozzák a márvány meleg színének hatását, (megjegyzendő, hogy a rekonstrukciókat többnyire nem gipszből, hanem márványporral kevert műköből készítették, melynek színezete leginkább megközelítheti az eredeti fragmentumok anyagi karakterét), de sohasem pótolhatják Görögország csodás kék eget éppen úgy, amint az üvegtetőn át beszűrődő lanya északi napsugár sem közelíti meg a déli napfény és az atmoszféra ragyogását. Pedig az architektúra földből nőtséget, természetes benne gyökerezettségét a tájék, a környezet és a légkör varázslatos egyíthetése nélkül bizony elképzelni sem lehet. Már ez oknál fogva sem nyújthat az architektúra-múzeum egyebet, — még a benne rejlő archaeológiai kutatás impozáns munkájának és gigantikus méretű attraktív hatásának elismerése mellett sem, — mint jól sikerült, frappáns, de minden eddig érvényes múzeális szemponttól eltérő színpadi dekorációt.

DR. HAJÓS ERZSÉBET (Berlin)



CÉZANNE, PAUL: A MŰVÉSZ ÖNARCKÉPE. RAJZ
Budapesti Magyar Nyelvtudományi Intézet

CÉZANNE

Alig van Cézannenél vitatottabb festő. Életében a meg nem értés kísérte végig. Mikor 1906-ban meghalt, néhány sorban intézték el: inkomplet festő, mondották róla. Ezzel napirendre akartak térni fölötte. De a sors másképp akarta. Akkor már a fiatalok egész sora szegődött hozzá. Egy évvel halála előtt a Salon d'Automne-ban külön terme volt, s noha a kritika még azt hirdette róla, hogy művei *aussi ternes, gauches, laides*, s hogy sohasem tudott olyat alkotni, *qu'on appelle une œuvre* (Camille Maclair szava a La Revue-ben), a fiatalok már mesterüket látták benne, Maurice Denis megfestette apológiáját és egy-két évvel később a független művészek kiállításán százszámra utánozták almdit és virágos csendéleteit. Még néhány év és Cézanne-t a legnagyobb mesternek kiállították ki s az új művészet valóságos Cézanneomániába esett. Ma már klasszikus műveinek placi ára minden modern festőét

felülmúl, Manet, Monet, Degas árait is meghaladja és egész irodalom keletkezett róla: Tristan Klingsor, Coquilhot, Vollard, Bernard művein kívül minden élő nyelven írtak róla, magyarul Lehel, németül Meier-Graefe s végül megjelent egy nagyméretű mű, előbb franciául, most pedig német fordításban, barátja Gasquet tollából.¹

Ez a könyv nem a művészt mutatja be, csak az embert és gondolatait a művészetről. Az első rész egyenesen mestermű, a másik részt pedig némi gyanakvással olvasom. Három fiktív beszélgetést ír le, melyeket a szerző Cézanne-val folytat. E beszélgetések azon kiadatlan levelek alapján íródiak, melyeket szerző csak halála után szándékozik kiadni. Azonkívül felhasználta Cézanne-nak már megjelent leveleit is. Ily fiktív beszélgetéseknek van előfutára, elsősorban egy holland származású por-

¹ Gasquet: Cézanne. Német fordításban kiadta Cassirer, Berlin, 1906.



CÉZANNE, PAUL (1839–1906): A MŰVÉS Z APJA. 1868

Photo Bernheim (jeune Paris)

tugál festőnek, Francisco d' Ollanda-nak 1558-ban portugál nyelven megjelent könyvében, *Tractato da pintura antiqua*-ban találhatjuk, ahol Ollanda Michelangelo művészi nézetelt adja elő. Tietze (a *Repertoriumban* XXVIII. köt.) kimutatta, hogy Ollanda itt az olasz Dolci utánzásában egy híres ember szájába adja a saját nézetelt. Ezt azonban sokáig nem ösmerték fel és századokon át Michelangelo szavai autentikus főjegyzésének vették, akárcsak Eckermann beszélgetéselt Goethével.

Ugyanez az eset ismétlődött meg Justival, ki Velazquezről írt életrajza második kiadásában naplót közölt, melyet hasonló-kép autentikusnak vettek, úgy hogy maga Justi volt kénytelen kijelenteni, (*Kunst-kronik*, XVII.), hogy nem Velazquez szavalt, csak az általa elgondoltakat tartalmazza a fiktív napló.

Minthogy Gasquet Cézanne levelelt vissza-tartja, — gyanakvással kell fogadnunk az általa közöltteket. Itt-ott találko-zunk Cézanne autentikus szavaival is, melyeket egyéb



CÉZANNE, PAUL: L'ESTAQUE. 1870 után

Photo Bernheim Jeune Paris

helyeken (pl. Bernard-hoz írt leveleiben) közöltek, — de amit Gasquet ad a művész szájába, lehetnek valóságnak, de a levelek kiadása előtt, csak Gasquet nézeteinek, legfőljebb visszaemlékezéseinek vehetjük. Már pedig Gasquet filozófiai képzett fő, s Cézanne-t kissé „tudományos” nyelven beszélte. Ez csak fokozza a kételyeinket, annál inkább, mert a kötet első részében megrajzolt arcképpel szöges ellenében áll. Ez az arckép nagyszabású lélekrajz.

Gasquet Cézanne-ja kitűnő tanuló, latinban kiváló diák, akinek emlékezőtehetsége erős, rajzban is kitűnik diáktársai közül, nagyon szereti a költőket, Baudelaire összes verselt kívülől tudja, érdekli a nagy művészek sorsa, izgékony, ideges gyerek, már ekkor bántja, ha megérintik, ami később idegprohamokkal jár, amint azt Bernard elbeszéli (Souvenir sur Paul Cézanne, 1915, 55.) Az aix-i gimnáziumban szoros barátságot köt Zolával, együtt lelkesednek a költészetért, hosszas vitájukban minden beszél-



CÉZANNE, PAUL (1859—1906): GUSTAVE GEFFROY. 1895

Pellerin-gyűjtemény. Photo Bernheim Jeune Paris

getésük tárgya a művészet, már ekkor az absztrakt gondolatokkal viaskodott, — ez Gasquet szerint Cézanne alapjellemvonása, ellentéte Zolának, ki túlzott fantaszta, akit az igazságutáni kínos vágyódás a valóságfölből élet túlzásaira ragadott. Ha ez Zola jellemvonása, akkor élete későbbi fejlődése folyamán alaposan megváltozott. Hogyan? A párizsi pozitívista környezet megváltoztatta volna képzeletstruktúráját? Alig hiszem. Itt Gasquet megfordította a fejlődés útját. Ellenkezőleg, Zola alapján

konkrét fantáziájú, aki ifjúságában a romantikus frók hatása alá került, s csak Párizsban ösmert igaz önmagára. Az az igaz, amit később egy Strindberghez írt levelében mond: Je n'aime pas l'abstraction. Mikor Párizsban mint Hachette alkalmazottja Taine-t olvassa, egyszerre megvilágosodik belső énje, s Balzac-ot ösmeri el mesterének és Courbet az igazi ideálja, Manet-ban is csak azt szerette, ami abban rokon Courbet-val, ami attól elüt, a dandysége, az távol áll Zolától és csak azért áll

oldala mellé, amiért később Dreyfus-ért, — a való, az igazság, a realitás, a konkrétumok szeretetéért. Az igazságot igenis szerette, — de a valóságfölötti élet túlzott szeretetét nem, Zola arra sohasem ragadtatta magát. Megmaradt az igazság, a *maga* igazsága szereteténél.

Ebben aztán rokona Cézanne-nak, akinek ideálja a szolid tudás. „Sohasem fogják tudni — mondotta Gasquet-nak — mit köszönhet Monet Couture-nek.” Azaz az iskolának. Cézanne egész életén át sajnálta, hogy nem ment át szigorú iskolázáson. Mikor Zola rábeszélő levele hatása alatt otthagyta Aix-t, apja banküzletét és művésznek ment Párizsba, ahol az Académie Suisse-be iratkozott be, de csak rövid időre, akkor még nem ösmerte fel a komoly tanulás fontosságát és mert nem volt kézügyessége, az iskolában a tehetségét is megtagadták, mert, sajnos, az iskolában a manuális tudást veszik rendesen tehetségnek, ma is, innét van a sok élettragedia, amiről legendákat hall az ember, emlegetnek neveket, kiket az iskolai években zseniknek tartottak és nem lett belőlük semmi, míg az iskola hamupipőkéi később vezető mesterek lettek. Cézanne sorsa is az volt. 1862-ben az École des Beaux-Arts-ba nem vették fel, ami kedvét szegte és hazament Aix-be, beállott apja banküzletébe, mialatt számolt, levelezett, lelkében a legnagyobb kínokat szenvedte. Művésznek érezte magát és sehogy sem tudta felfogni, miért nem képes, akadémiailag értelemben jól rajzolni, mikor lelkében hatalmas víziók élnek? Őres óráiban festeget magának és Zola bátorító leveleit olvassatja. Hogy lelki kínjainak véget vessen, 1863-ban újra Párizsba megy, nem jár iskolába, hanem megösmerné Pissarroval, annak útmutatásait követi. Pissarro ezidőben már kész festő, hasznos tanácsokat adhat neki, elviszi a Louvre-be, megösmerteti kollégákkal, főleg egy Solari nevű társa nő a szívéhez és Zola, aki akkor Hachettenél van alkalmazva és írói ambíciók mozgatták képzeletét. Zola később, az *Oeuvre* c. regényében leírja ezt a kort, álmaikat, reménykedéseiket és Cézanne bevallja, hogy az arckép, melyet róla rajzol, tökéletes, legalább is idáig, a kezdetig, míg később, a regény kompozíciója érdekében megváltoztatja a Cézanne-

ne-i alakot. Évek telnek évek után. Pissarro hatása alatt belelevi magát a szabad természet megfigyelésébe, falura megy a későbbi tájképfestő, itt ösméri meg a természetet, eközben Zolával sokat beszélnek művészi problémákról és ezeknek a beszélgetéseknek s azonkívül a Manet-körben hallott elvi fejtegetéseknek hatása alatt írja Zola nagy feltűnést keltő kritikáit Manetről, ami a nála idősebb mesterrel szoros barátságba hozza. Cézanne azonban közelebb érzi magát Manet-hoz, akitől sokat tanul, akit egész életén át bámul, hatvanéves korában is kalapot emel mindannyiszor, ha Manet nevét kiejtik előtte.

Cézanne tehát jó környezetbe került, de csak művészi fejlődése szempontjából. Élete alakítására a környezet veszedelmes volt. Ez a művészi kör, mely Courbet uszálya volt, az akadémikus festők szemében számkivetett, megvetett volt. Pedig Cézanne nem érezte magát forradalmárnak. Gasquet idézi e mondatát:

— Couture azt szokta mondani, tegyetek szert jó környezetre! Ez azt jelenti: menjetek a Louvre-be. De minekutána a nagy mestereket megnéztük, igyekezzünk kijutni a természetbe, hogy ott művész-öszítőnünk, melyek bennlünk szunnyadoznak, felébresszük.

Nos, Cézanne művészi ösztöneire hallgatott. A háború alatt külföldre szökött, utánna újra Pissarro mellé áll Auverben Pontoise-ban, egyre vágyva, hogy végre egyik művét beveggyék a Salonba, de évről-évre visszatartják. Társai már mind kiállítanak, őt e szerencse, — mert annak tartja, — nem éri. Ellenkezéleg. Még Zola sem tud lépést tartani vad és szenvedélyes festésével. Egy alkalommal a Salon zsűrije elé küldött képét nagy hahotával fogadják és kegyetlenül gúnyolják. A tehetségtelenség példájának tartják. Hogy mit érzett ez időben Cézanne? Főleg az bántja, hogy mikor az impresszionisták kiállításán részt vesz, Zola sem vesz róla tudomást. A művésznek, írja Gasquet, *kell az elismerés*. Anélkül olyannak érzi magát, mint a számkivetett. A hetvenes évek folyamán Cézanneban felgyűl a keserűség, csak Pissarro biztatja, egyébként egészen el van hagyatva, s kezd önmagában kételkedni. Ideáljai, Rubens és Delacroix s Louvre-beli sétái

közben nyugszik meg. Holland és belga utazása után időről-Időre hazamegy, de aztán újra a Párizs környéki falukban telepedik le, egyre jobban magára marad, 1885-ben még meglátogatja Zolát Medanban, aki éppen akkor írja l'Oeuvre-jét, de aztán végleg Aix-be vonul és haláláig — egyes párizsi utazást leszámítva — ott marad, csak mikor Monticellit megismeri, tesz véle egy nagyobb délfranciaországi utat, mert úgy érzi, hogy ők ketten, a félreismeretek, a kilözösítettek, megértik egymást. 1896-tól kezdve betegeskedik, cukorbetegséget kap és vigyázva kell élnie, kezd egyre furcsább szokásokat felvenni, befelé élni, nagyon sokat szenvedni a mellőzések miatt. Pedig nemsokkal később egyes fiatal írók és művészek kezdenek hozzá közeledni, Gauguin, Van Gogh nagy tisztelettel veszik körül, de Cézanne megérzi, hogy közte és Gauguin között szöges elenítés van, hogy Gauguin félreírta őt, hogy Van Gogh is csak a mellőzött lángész tiszteletébe, — s önkínzásai nem engednek. Nagy, hatalmas alkotásokról álmodik és tájképeket, csendéleteket tud festeni, semmibe se veszi azokat. Ritkán fejezi be őket, rendszeren ott hagyja a mezőn a félbehagyott vásznakot, vagy szétszakítja őket, — miközben sírógörcsöket kap.

Gasquet-nak azt mondja: „Egy művészet, mely nem az érzékszalgomból indul ki, nem művészet.” Nem absztrakt elgondolások, kísérletek és feléptések ihletik, hanem a természet láttán kialakult érzékszalgom, mely benne új viziókat kelt. De csak most kezdődött a nagy küzdelem. Új vízióját új kifejezési eszközökkel tudta volna kifejezni, már pedig ő úgy érezte, hogy nehezen tud „realizálni”, mint mondotta, azaz új vízióját új formába öltetni. Olyan finomságokat látott meg a természetben, melyeket ő előtte senki sem látott. De nem volt meg a kézügyessége, hogy ezt a titkos szépséget, melyet csak az ő szeme, az ő képzelete fogott fel, tökéletes formába öltse. Ezért mondta, hogy én vagyok a magam vágta új csapás primitívje.

Pedig ekkor már Párizsban Vollard fölfedezte s kezdte a műbarátok érdeklődni iránta. Spekuláltak arra, hogy Vollardnak igaza van és Cézanne-nak egyszer csak nagy értéke lesz. Mikor azt Cézanne megtudta

s mivel önmagával elégedetlen volt, kezdte összeszedni műveit és — megsemmisíteni. Nehogy ilyen félbehagyott művei az utódokra maradjanak. Betegsége egyre jobban elmérgesedett és 1900 óta már nem járt be Párizsba, 1906-ban meghalt. Közben sokat olvasott. Gasquet ezidőtájt ösmerie meg és ellátta olvasmányokkal. Sokat beszéltek művészetéről. De Aix-ben senki se törődött vele. Sőt ellenkezőleg, komikus figura volt. Az utcagyerekek utánavetették magukat, gúnyolták, füttyölték, nevették. Elképzelhetetlen fájdalmakat okoztak véle Cézanne-nak, akinek ideálja a közízsizetlet, a becsületrend, a polgárságnak elismerése, ha királyságban élne, az excellenciás cím (királypárti volt), szóval éppen az ellenkezője, ami vele történt, forradalmárok tisztelték, az avantgárdisták kiáltották ki vezérüknek, a senkik, akiket a polgárság számba se veti, odahaza — templom után — ha leült a kávéház teraszára, egy-két ember, ha köszöntötte, festészetét kigúnyolták, borzasztó sors!

Megesett vele, hogy festés közben egy helybeli rajztanár a háta mögé állott, aztán jóakaróan így szól:

— Öreg úr, ez hibás, lássa ezt így kell csinálni, kivette kezéből az ecsetet és átkorrigálta a képét.

Cézanne egy szót se szólt. De mikor az ipse elment, levakarta a korrekturát. De mit érzett a lelkében?

Mint Zola barátját a Dreyfus-ügy idején Rochefort az Intransigeant-ban megtámadta. Aix-ben 300 példányt rendeltek a lapszámból. Az utcán hangosan olvasták fel. S örvendeztek a polgáritársak, Flaubert tollára való jelenet.

Igy egyre jobban megutálta a festészetét. „legszebb képei a padlón hevertek, taposott rajtuk, — írja Gasquet, — az egyiket a szekrény lába alá dugta támasznak, képeit otthagya a mezőn, a parasztok szétdobálták, vagy betapasztották véle az ablakukat.” Mikor szembaja is támadt, lassanként egészen abbahagyta a festést, azt mondta, hogy bizonyára egész életén át szembejelen szenvedett, csak nem tudta, honnét azok a hibák, melyeket kifogásolnak képein. S ez még jobban bánította. Tönkretett élet az övé, — mondogatta — a „tudás a természethez vezet vissza bennünket, a



CÉZANNE, PAUL: FŰRDŐZŐK
Színg-változatok. Oslo. Photo Brounberg Paris



PAUL CÉZANNE: ÖREG EMBER

Pellerin-gyűjtemény Paris. Photo Bernheim Jeune Paris

természet inkább a mélységben, semmint a felületben rejlik, — a természet nem a látás, hanem a lélek ügye, — a festő adja oda magát egészen a természetnek, ezek Gasquet szerint kedvenc mondásai. De Gasquet nem veszi észre, hogy ezek a vérző szlv szavai. Ez mind önvád. Hiszen, hacsak szembaja miatt nem tudott realizálni, akkor hiába minden, hiába adja oda magát a természetnek; — hogyha a természet nem a látás, hanem a lélek ügye, — ezt még a szembajban szenvedő is a maga

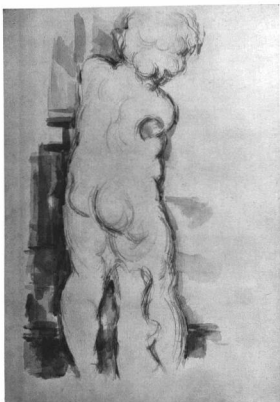
vigasztalására találta ki. Így — akarata ellenére — Gasquet följegyzései egy tragikus ember képét adják, egy önmagával örök vádaskodásban álló emberéit, akit nem tud az „anarchisták” rajongása megnyugtani, mert ő, rendes polgár, hithű, királypárti és a Szalonban szeretne kiállítani és rozettát viselni és hogyha az Akadémia bevélasztaná, az azután lenne az igazi siker. Bouguereau sikert aratott, az ő Salonjába bejutni, nem a Salon d’Automne-ba, az volt Cézanne igazi vágya.



CÉZANNE, PAUL: CSENDELET



CÉZANNE, PAUL: GYÜMÖLCSÖK. Vízfestmény
Budapesti magángyűjteményben



CÉZANNE, PAUL: GIPS ÁMOR. Vízfestmény
Budapesti magángyűjteményben

De nem érte el soha. Ezért vérzett a szíve. Elhanyagolta magát, csak vasárnap öltözött ki, akkor a templomba ment és a hét kételyejért bűnbánattal esett ott össze. Ezt a lelkiképet kapjuk Gasquet könyvéből. Ami a három fiktív beszélgetést illeti, annak vannak olyan részletei, melyeket föltétlenül igaznak kell elfogadnunk, szoros harmóniában lévén azzal a képpel, melyet az első rész vetít eléink. Nem egy közülük érdekes és kiegészíti Cézanne lelki képét. Mindenekelőtt meg kell ma-

gyaráznunk, mit értett ő primitív alatt, mikor előbb idézett szava szerint a maga elé kitűzött cél primitívjének nevezte magát. Mert ez a szó a későbbiek folyamán kártékony hatással volt. Ugy fogták fel, mintha a praerafaelismus híve lett volna és követői is a primitív művészet naivitását utánozták. Gasquet ezzel szemben elmondja, hogy egyenesen utálta a primitív festőket, hogy a klasszikus mesterek híve volt s ezt mondhatja vele: „szeretem az izmokat, a szép hústonusokat, a vért” (126. l.) Nem szerette a



CÉZANNE, PAUL : AIX MELLETT
 Phillips Memorial, Washington. Photo Paul Rosenberg



CÉZANNE, PAUL : A MŰVÉSZ FELESÉGE



CÉZANNE, PAUL: POHÁRSZÉK

Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum tulajdona. Bőrő Halvány Ferenc ajándéka

rajzlátású freskókat, pl. Ingres-t, sem a firenzeieket. „Ez nem elégíti ki”, mfg Veronese kanaai menyegzője előtt a Louvreben rajongva állott és hosszan magyarázta szépségeit. Hogy hullámszik rajta a szín. „Csak egy nagy, színes hullámszást látunk rajta, — mondatja véle, — egy ragyogás az egész, színeket látunk, a színek gazdagságát. Ez az, amit egy kép nekünk első sorban adjon” (128. l.) Ezt a mondást igen jellegzetesnek találom Cézannera, ki szemben az impresszionisták fénykultuszával, áttért a színre és oly finomságokat adott színharmóniában, annyira a színnel adott formát, ahogy Friedländer írja, annyira *formált színt* adott (Recht und Unrecht, 45. l.), hogy a Veronese színtantáziájáért való rajongást elhiszem Gasquetnek. Az is valószínű, mikor arról beszélte, hogy az aláfestésből bontakozik ki a szín, a maga sajátos árnyalatával, színfokozatával, modulációjával, — ezt egy Bernhardhoz

írt levelében is megemlíti (129. l.) Utánzóí ezt a szót hasonlóképp félreértették, — innét van azoknál a sok szürke árnyalat, Cézanne gazdag színmodulációját helyeti. Tudjuk azt is, hogy Courbet-t jobban szerette, mint Manet-t, akinek dandységét ki nem állhatta, noha egyes műveit, pl. az Olympia csodálatos finom tónusát nagyon elősmerte. Bizonyára az ő szavai visszhangoznak Zola Manet-tanulmányaiban, annyira szakszerűen beszél ott Zola, a festő szerint Cézanne-től kölcsönözhet. Ellenben Courbethez egyénisége sokkal közelebb állott, Zoldé is. Gasquet igen finom megjegyzést tett véle Courbetről, — azt, hogy Courbet realizmusa csak a tárgyai-ban van, a művésze a komponálásban. Így van a festésével. Durván, piszkosan fest, de finom tónust borít föléje. (140 l.) Amint egy Louvre-beli látogatásáról elbeszél, az klasszikus pszichológiáját adja Cézanne-nak.

Elmondja, hogy egy alkalommal abba a terembe kerültek, ahol Courbet „Ornansi temetése” volt, de igen magasan lógott, szinte sötét masszának hatott. Egyszer csak észreveszi a szegletben egy másolónak létráját, hozzá rohan és a kép elé húzza.

— Végre . . . látni fogjuk.

Felkúszik a létrára és így közelről nézi a képet.

— Jöjjön csak, jöjjön csak Gasquet . . . kiáltja, nézze, mily szép ez közelről, az áldóját, milyen fejek.

A képtári örök odarohannak, rákiabálnak, hogy azonnal jöjjön le.

— Hagyjatok békében . . . csak megnézem Courbet-t. Akasszátok alacsonyabbra és világos helyre és akkor nem foglak zavarni . . .

A létra tetején ide-oda mozog, nézi a kép részleteit.

— Nézzék csak ezt a kutyát . . . Velazquez, Velazquez! kiáltja. Fülöp kutyája kevésbé kutya, pedig egy király kutyája volt. Nézze ezt a ministráns gyereket . . . Renoir közelíti csak meg . . .

Az örök egyre szutyongatják, hogy lejöjjen, de nem hagyja magát zavartatni és egyik elragadtatásból a másikba esik.

— Gasquet, ide nézzen, csak Courbet tud ilyen feketét festeni, anélkül, hogy lyukat üssön a képbe. Páratlan . . . Páratlan . . . Elragadó! . . . Emberek, hagyjatok békében, hadd élvezzem ezt a sok szépet. Mit, az igazgatót, hozzátok csak az igazgatót, bánja a fene, megmondom neki is a magáét. Miért nem akasztja ezt a remeket megfelelő helyre.

Ekkor már tömeg veszi körül a létrát, de ő egyre szaval, tiltakozik az ellen, hogy zavarják élvezetében, fenyegetőzik, hogy ujságba teszi, mily botrány, hogy ilyen magasra húznak fel remekműveket . . .

Végre lejön a létráról, körülnéz a tömegen, fejedelmi öntudattal.

Én Cézanne vagyok . . .

Zsebébe nyúl és egy aranyat nyom az ör markába. Gasquet karjába öltve a karját, elrohan. (144. l.)

Ez a lelkesedés magyarázza meg egész élettragédiáját. E nélkül nem lehetett volna azt elviselni. Az öntudat, mely benne élt, a hit a maga igazában, tartotta benne a lelket. Pedig ha megkérdeztük volna a létra körül csoportosult tömeget, ki ez a Cézanne, aligha találkozott volna egyetlen ember, ki tudta volna.

Hiszen két évvel ezelőtt történt, hogy a Louvre termeiben kóborolva kerestem Manet *Dejeuner sur l'herbe*-jét. Nem emlékeztem, hogy melyik teremben van. Keresem, egyre türelmetlenebbül. Végre a hosszú folyosón, a sok ott másoló festő közül megszólított egyet, — nem tudná-e, hol van Manet képe?

— Manet? Nem ismerek ilyen nevű festőt. Ránéztem. Látna csodálkozásomat, társukhoz fordult, de az se ősmerte, az összes másolók, kik férfiak, összeállítottak, de egyik sem hallotta Manet nevét.

Végül a portás útb igazított. A Louvre egy másik szárnyában van a kép.

Hihetné ezt valaki, hogy van még francia festő, aki nem ősméri Manet nevét?

Ez az élményem megértette velem Cézanne tragédiáját.

DR. LÁZÁR BÉLA



JULES PASCIN: A FESTŐ ÉS MODELLE
Herman Lipót úr tulajdona



JULES PASCIN: FEKVŐ AKT
Matyasovszky-Zsoltay László úr tulajdona

Június hó első hetében Párisból világgá röppent a hír, hogy Pascin, a Montmartre dédelgetett kedvence, nemzetközi sikereinek csúcspontján, önkézzel vetett véget életének. 45 éves volt csak és akik látták az utolsó években alkotott munkáit, azt mondták, hogy szellemes és orcátlanul kecses művészete korántsem vált sekélyessé, hanem elmélyült, némi fanyar zamatot kapott és a rajzos légkörből átfinomult egy színes és újszerűen megragadó piktúrába. Mi lehetett tehát oka rettenetes tettének? Barátai napok óta nem látták, és amikor zárt műtermének ajtaját feltörték, már régen halott volt. A törvényszéki orvos véleménye szerint Pascin a jún. 1 és 2 közti éjjelen végzett önmagával. Előbb átvágta ereit és kibuggyanó vérével a műterem falára írta és szökött: Adieu, Lucille! — majd erejének utolsó maradékával hurokba tette fejét. A szerelem áldozata lett a művész; nem annak a szerelemnek, melyet toll- és ecsetvonásaiban közvetlen lelkiüittel rögzített meg, hanem egy ernésztő, démonikus szenvedélynek, mely úrrá lett fölötté és a csillapíthatatlan vágyak serlegét végül kiűlötte kezéből. Temetésén sok nő volt jelen és a férfiak könnyeztek. Barátja, a költő André Salmon, búcsúztatni akarta a megásott sír előtt, de szavai zokogásba fulltak. Mi, akik e híreket olvastuk, úgy éreztük, hogy mindez valahogyan hozzátartozott Pascin lényéhez és így *kellett* mindennek jönnie — egészen az el nem mondott halotti beszédig. A cikkíró nem küzd az elérzékenyülés ellen. Ót nem hathatja meg sem az önfeláldozásig menő szenvedély gesztusa, sem a Montmartre vidám és a meghívásoknak örömet engedő népének rokonszenve. De azért nem tud egészen szabadulni e benyomások alól és amikor Pascin művészetének gyökereit keresi, nem fogja szem elől téveszteni egy hirtelenül zárult élet emberi vonásait sem. Aki halála órájában elárulta, hogy pezsgő és másokat elragadni tudó életvidámsága, kacagós fölénye és nyílt-

sága mélyen rejlő, szinte testetlen szomorúságot takar, annak művészetében több van, mint amennyit a szem első benyomásra átfog.

Pascin műve a rajztól a festményekig, az ötlettől a lezárt alkotásig tanulságos példa arra, hogy egy nyílt szívű és eszű mai művész önmagát hogyan adja és valósíthatja meg. Ha nem tekintjük különleges témakörét, csakhamar arra eszmélünk, hogy itt egy meg nem vesztegethető s biztos kéz az álmodó vagy a gyermek öntudatlan bátorságával formálja a dolgokat és nevezte meg őket csalhatatlanul egyéni módon. Őt sohasem érdekelt az élet elvont oldala, a spirituális lét. Amikor rajzolt és festett, még vibrált benne a földi lények örök mohósága és érzékisége. De ugyanakkor finom műszer biztonságával dolgozott lelkében egy ellenőrző erő, mely halkította, finomította és izlésessé tette látomásait. Valami buja keleti zeneiség primitíven zsongtól erővel ömlött el a formákon, melyek keze alól kikerültek. Ama művészek közül való volt, akinek sajátosságát még a gyakorlatlan ítéző is azonnal megjegyezte és felismerni tudta egy másik művön. Ez az egyéni vonás azonban nem a témából eredt, hanem Pascin előadásának modorából, technikai ügyességéből.

Vagy három évtizeddel ezelőtt szerepelt először a müncheni Simplicissimus lapjain. Akkor még a középiskolákat járta a bolgár Viddinben (családi neve Pincas volt, melynek anagrammjából lett a művészi álnév Pascin) és kénytelen volt a szerkesztőség ama ajánlatát visszautasítani, hogy álljon be belső munkatársnak. Első rajzai frívol jegyzetek voltak az éjszakai életéről. Kissé elhízott, apró női aktokat szereti rajzolgatni valami bámészkodó kíváncsisággal és felcsillanó örömmel, ami legutolsó művein is megmaradt. De kitűnő szemmel meglátta az éjjeli mulatóhelyek, lebujok „stammpublicumát” is, a gyanúskisejtű, léha és iránytalan férfiak seregét, kik a bűnözés vagy fokról-fokra való süllyedés lejtő-

jén látható jólérzéssel szórakoztak. Hírnöke lett ama világnak, mely nem ismeri a holnapot. A lézengők és semmittevők romantikája ragadta meg serdülő korában, és mikor meglelt férfivá öregedett, még akkor is hű maradt modelljeihez a bohémlelkű ember furcsa következetességével. München után, ahol néhány évet töltött utóbb, Berlin következett. Majd Budapestre is jött. Itt néhány hónapig élt és összeharagkozott néhány művészünkkel. Ebből az időből maradt gyűjtőink kezében egy-egy ma már nagyértékű munkája. A háború kitörése előtt már Párisban volt, ahol végleg letelepedett. Ide tartozott igazában vérmérséklete révén és bár később Amerika is vonzotta, ahol nagy anyagi sikereket aratott, Páris maradt az utolsó hazája. A Boulevard Clichy egyik műterme lett az otthona és a háború utáni világváros internacionális embertömege a neki nélkülözhetetlen barátköre.

A francia művészek társaságában Pascin már régen nem szerepelt mint egzotikus idegen. Magukénak vallották és úgy tekintették, mint Fragonard és Boucher örökösét. Aki hozzá közel álltak, azt is látták, hogy művészetének fémjelzése az utóbbi években nem maradt a régi. Ami a kezdő művein a szemet megragadta: a közvetlen és bátor előadás, az iskolázottságot mellőző ösztönös kifejezőkészség, az érett művész alkotásaiban átalakult, hibátlan egyszerűséggé, mely szokatlanul erős hatást váltott ki. Pascin nyilván technikailag gondolkodni is tanult festegetés közben és az eredeti tehetség fejlődni tudó erejével látott hozzá

az új feladatok megoldásához. Ha műveiből, ami kétségtelenül várható, létrejön egy kollektív kiállítás, megállapítható lesz a fejlődésnek e vonala nála. Nem az izlés irányában alakult ki ez a fejlődés Pascin művészetében, hanem az objektív látás és összevont beállítottság felé haladt festészete. Festői egyszerűsége mögött ép úgy meg lehetett érezni érzéki vitalitását, mint artistikus fegyvermezetségét és a gondosságot, mely kevésbé bohémlelkű embernél észrevétlenül átsiklik a pedanteriába.

Nehéz arról véleményt alkotni, hogy e művészi pálya brutális vége mit is jelent voltaképp. Egy megindító dallam hirtelen megszakadását vagy egy melódiát, melynek végét megkomponálni nem lehet? Erre csak az adhat választ, aki magában elmondhatja, hogy az élet értelmét megtalálta, a bölcs, a lemondó, vagy a hívó lélek. Aki az életet úgy éli, hogy közvetlenül reagál a dolgokra és nem menekül a benyomások végtelen tömege elől, egy ideig bírja az iramot, de előbb-utóbb elfárad és másnak engedi át a helyét. Az illúzióktól megfosztott ember számára lehet hogy mindegy, akár a sors pihenetli meg benne az élet nyugtalan zajgását, akár maga végzi a sors munkáját. Az öngyilkos Pascin többre tartotta az életet, mint az alkotás kényszerét. Mint vesztes elvonult a játékasztaltól. De a művészet barátai előtt itt van a hagyatéka, melyben megmaradt, ami benne vonzó volt, a mulandóságon diadalmaskodó egyszeri és el nem pusztuló.

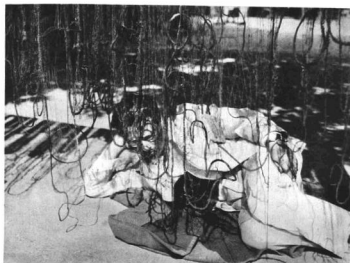
EISLER MIHÁLY JÓZSEF Dr.



JULES PASCIN VÍZFESTMÉNYEI
Budapesti magántulajdonban



MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: STRANDFÖLVÉTEL LÁBNYOMOKKAL



MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: EMBER A HÁLÓBAN

A FÉNYKÉPEZŐ EMBER

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ FELVÉTELEIHEZ

A mikor a fényképésznek eszébe jutott, hogy ő nem mesterember, hanem művész, mint álmainak netovábbja jelent meg szellemi szemel előtt az a portrálai, mely olyan „mint egy Rembrandt”, egy utcakép, mely „mintha Brangwyn lenne”, egy táj, mely „szinte Corot”. Az „objektív”, a lencse parfürozni kényszerült a fényképész festői akaratának. Élét mesterségesen eltompították. Amit pedig a lencse a maga „objektív”-szerűségéből még így is meghagyott, azt a kópiakészítés mesterkedéseivel tüntették el, mindenféle bonyolult eljárással, mely nem mindennapi ügyességet, türelmet és technikai tapasztalatot igényelt. Így jöttek létre azok a bizonyos „képszerű” hatások, melyek a fényképező mestert művésszé látszottak emelni.

A valóságban a festői elmosódottságra, a formák egymásbefolyására való törekvés

csak egyes határesetekben közelítette meg az ábrázolóművészet hatását. Voltak igen bonyolult eljárással készült fényképnymatok, melyek közel jártak az akvatinta jellegéhez. A többi „festői” fényképkészítést a legjobb esetekben úgy hat, mint egy festmény vagy karc fényképe, de sohasem úgy, mint maga a festmény vagy maga a karc. Ha jól meggondoljuk, akkor az összes grafikai eljárások közül az akvatinta az, mely a leg szélsőségesebb mértékben működött céljai elérésére mechanikus (vegyi) eszközöket; nem csoda, ha az akvatinta hatásában érintkezik azzal a fényképezési eljárással, mely a legvégsőbb mértékben különbözik ki az „objektív”-a, a „lencse”-hatást, mely a legkörülményesebben veszi igénybe a kézimunkát, a grafikai fogásokat.

Lényegében azonban a „festői” fényképezés merőben elhibázott tendenciának minő-



MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: NAPOZÓ LEÁNY

síthető. Ugyanazon a téves következtetésen alapul, mint a faragvány hatására törekvő vasöntvény, a márványerezetű gipsz, a terméskövet utánzó habarcs. A festői fényképezésnek éppen ezért csődöt kellett mondania. Igaz, hogy csődjé ma még nem az egész vonalon nyílt, mert a hívek nagyrésze kitart mellette vagy kényszerességét köti a fényképezés új irányaival.

*

A fényképezés *géppel* történik. Tehát gépmunka?

Mindenesetre: valóságábrázolás. Mindenesetre azonban: nem fedi az ember valóságélményét. A gép lencséje nem lát az emberi szem lencséjével azonos módon. Plasztikusabban lát az ember fél szeménél, sztereoszkópikus főlátélnél pedig plasztikusabban tükröz az ember két szeménél. A géplencse tendenciája tehát a fokozott él. Fokozott él a kicsinyben is. A legjobb szemű ember nem lát annyi részletet, mint a gép. (A fénykép éppen ezért ma már szinte tetszés szerint nagyítható.) Másképp látja a gép a színt: átteszi *valetur*-re, átülteti a fekete-fehér skálába. Emellett azonban eltolja az arányokat is még a legmondosabb kezelés mellett is megmáskítja a hideg és meleg színek viszonyát. A perspektívát végleges következetességgel értelmezi és matematikai pontossággal nagyítja a közelelt, kicsinyíti a távollelt, meri egyszerre látja az egészet, nem úgy mint az ember, aki tekintetét akkomodálja, állandóan „legelteti”. S még egy lényeges szempont: az ember, ha néz, mindig vonatkoztat: elkülönít, kiválaszt, tapasztalati kincse önkéntelen és öntudatlan kihasználásával. Látni véli a fehér petytyekben a tehéncsordát, az arc apró ráncában a kifejezést, kiegészít tehát és egészíti. A géplencse azonban meg nem vesztegethető, nem ismer foltot és vonalat, a legcsekélyebb tisztelettel sem adózik a tárgy egyéni jellegével szemben, tapasztalatot nem ismer, mentes minden emberi apriorisztikus és heurisztikus vonatkozástól. Az „objektív” az emberi tapasztalatokhoz mérten tehát nem is olyan „objektív”. És az a mód, ahogy az ember a gép objektívjét felhasználja, az szinte mindig egyenlő a „szubjektívalással”, az emberi szempontokhoz való módosítással. A gép mögött tehát ott az ember és az ember saját szempontjai szolgáltatába állítja

a gépet. Ám bármennyire is kényszeríti az ember a gépet, az — legalább is mai napig — pontosan úgy mint az ember, látni nem tud. A festői fényképezés elve volt: elgépteleníteni a gépet, és mert e tendenciának a gép egy bizonyos fokon túl ellentállt, kézimunkával humanizálni a gépmunkát.

Az új fényképezés más szempontokból indul ki s meg akarja adni a gépnek ami a gépé. Vagy nem is így: elősegíti, hogy a gép „kiélje” a saját tendenciáit, talán egy kissé a gép iránt való tiszteletből is, titokban pedig, mert új emberi látáslehetőséget akar tanulni — a géptől. A mai emberi igazgatja az, éppen az, hogy a gép másképpen lát mint ő; hogy soha nem sejtett távlatban eleveníti a tárgyat; hogy a maradáság élet kölcsönzi a műloán mozgalmassnak; hogy a jelentéktelen felnagyítja, fontosságát hangsúlyozza; hogy monumentalitást ad a kicsinek, apróra redukálja a nagyot; hogy fantasztiussá torzít és megmáskítja az arányokat.

A fényképezőgép tehát azért igazgatja a mai ember fantáziáját, mert ártérikel az értékeket, s így az élmény számára eddig ki nem aknázott új területeket nyit meg.

Míg tehát a fényképezés „festői” iránya a divatos emberi látást akarja rákényszeríteni a gépre, az új fényképezés a gép sajátos hatásait juttatja érvényre s mindenképpen azon van, hogy a sajátlagosait fokozza, hogy a gép „kiélje” egyéni tendenciáit s mert éles akar lenni, legyen még élesebb, ha pedig torzítana, úgy még erősebben torzítsa, ha aránytalanít, úgy még erősebben aránytalanítsa, ha játszik, még fantasztiusabban játszik. Ahogy a gépnek „jól esik”, amint „természete” parancsolja neki.

*

Közhely, hogy az „új tárgyilagosság” korát éljük. S mint minden közhely: nem igaz. A fényképezés s az új fényképsztílusban nem „a valóság hű ábrázolása” igazgatja a fantáziánkat, hanem a gyökeresen új és emberi szempontból éppen nem „tárgyilagoss” látási mód. Ami a modern fényképnél megdöbben, az éppenséggel a transzcendens élmény: a megszokott valóságot, mely tovább is viseli összes megszokott ismérveit, mégis valami egészen más, gyökeresen új megjelenésl formában látni.

A géppel kísérletező ember egyik legérdekesebb és a maga nemében az útörök közé számító példánya Moholy-Nagy László, aki a Bauhaus-mozgalom révén szervesen kapcsolódott a modern törekvések áramlatába. Németországban elismert és súlyos név; nálunk eddig csak szűkebb kör kísérte figyelemmel sokirányú munkásságát. Ezúttal Moholy-Nagyot, a fényképezést mutatjuk be. Nem minden fajta fényképe alapján, mert Moholy-Nagy sokat kísérletezett „tárgyszerűtlen”, mondhatnók „absztrakt hatású” fényképezéssel. Ezúttal elégedjünk meg néhány „valóságközelí” főlvételének bemutatásával. Jellegzetes és külön példái a modern fényképezési látásnak.

*

Strandfőlvétel lábnymokkal. Kicsi, fekete emberek a kávéház deszkáin és kiáltó szaporán és testesen a lábnym. A lábnym, az ember e jelentéktelen s múltó emanációja, egyszerűen hatalmasá válik és félelmetes stabilitást, fontosságot, szilárdságot nyer. Idegbizsergető élmény, ahogy az emberek hátat fordítanak, mit sem sejtőközöny-nel, lábuk nyomának, mely most lényegesebb lesz az embernél, s ennek jelentéktelenségével szemben szinte történelmi súlyt nyer. Itt már nem az ember az eleven, sem a tárgy (a homok), hanem az ember nyoma a tárgyban, s ez a nyom perszonalifikálódik, a semmi a valami konkrétségét nyeri el, mely mögött csekélylyé és súlytalanná törpül két komponense: a homok s az ember. Nagyszerű irrealitás a realitás eszközeivel.

Ember a hálóban. Alácsüngő lomha kötélyűrk, kötétekervények, bogzott hálósálak, hálófoszlányok a napban. Nap s árnyék szövetkezve kötéllé és fonállal, kuszán bonyolul. Csendélet a napban. E csendéletbe toltta magát bele egy ember. Mulatságos a félszégesség, mellyel az ember nem vesz tudomást a kötéllről és a napról, a furcsa csendeletről, a tárgy önéletű megjelenségéről. Ez a kettősség — a maga emberi voltában elmélyedt ember s a maga tárgyi voltában elmélyedt tárgy — ez az áthidalhatatlan ellentét ily legszorosabb áthatolásban — ismét oly élmény, melyet ebben a sajátos feszültségben csak gép tud megláttatni az emberrel.

Napozó lány. Soha ez a flintor a valóságban. A valóságban mozgás, mozgágesség:

itt a mozgás egy mozzanata megrögzítve, időtleníve. Legfrappánsabb irrealitás azon pusztá tény alapján, hogy a valóság mozzanatából kivált egyetlen mozzanatot és az a stabilizáltság, az állandósultság minden jegyével jelenik meg előttünk. S ahogyan a hunyorgató flintor élményé nem is való röpkéségből élményt kényszerítő rögzítettségé lesz, úgy nyer a homok a rajta nyugvó napfény segítségével széles testességét, a haj hinárszerű bogzottságot. A napozás, a strand itt az általában kínálkozó s oly bőségesen kiaknázott erotikus értelmezés helyett merészen szatirikus értelmezésben jelenik meg. Külön ironikus kegyetlenség, ahogy a gép a testet lesszi. A háttérben lomhán nyúlik el egy formálan testdarab, az előtérben baloldalt lent pedig élesen rajzolódik egy darab fej szeletnyi fülkagylóval. Juthat embernek valaha eszébe így látni, ha nem jön segítségére a gép? S nem döbben-e meg az ember a valóság ily értelmezésén, ahogy könnyörtelenül ágázol a gép az emberen, elmetszi az eleven, mintegy utalva arra, mily indokolatlan a több emberi megannyi egyes egységnek tekinteni s mennyire lehetséges egy „emberenkívüli” világszemlélet, mely szerint az egyes ember egysége csak fikció? Az ilyen vágású képnél eszünkbe juthat, mennyire nem törődik a magárahagyott gép az emberegységgel, mily öletszerűleg vág le például az ember-tömegbe rohanó lokomotív itt egy fejet, ott egy lábat. Ez a „pártatlanság”, mondhatnók, a gép „erkölcsi álláspontja”.

Kilátás a vitorlás árbocról. Miért rálátást? Mert így realisabb a kép? Vagy nem inkább azért, mert meglepően szokatlan? A tenger fodros teste: fal. A falon úszik a lapos csónak, a vitorlós bugja mögött. Amikor a tenger viharos és a hullám oldalba kapja a hajót, az utas pillanatokra meredeken maga előtt látja a tenger egész tükrét. E rálátásos főlvétel itt nem ilyen félelmetes ugyan, mert a nyugodt felületű víz, a vitorla, a mentőöv, a ruhák fehérje napderült kölcsönöz a képnek, de varázsa éppen szokatlanságában rejlik, abban, hogy a jól ismert realis jelenségek ennire irrealis távlatban mutatkoznak előttünk.

A kávéház főlvételében más sajátosságánál fogva érdekel. Nyilvánvaló e főlvétel tendenciája: a technikailag konstruált rádió-



MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: KILÁTÁS A VITORLÁS ÁRBOCÁRÓL

torony magasra törő vasvázának szembehelyezése a mélyen lent terjeszkedő szeszélyes csendélettel. Nyilvánvaló itt az új ember típus büszke öröme a technika életigénző teljesítménye fölött. Ám e fölvetel éppenséggel nem „konstruktív” és éppenséggel a magát „konstruktivistának” nevező áramlat mélyen romantikus jellegére utal. A vasgerendák valószínűtlenülül süllyednek a mélybe s nem tudni hová emelkednek a fejünk fölött. Konstrukciójuk föl nem ismerhető. A merész rövidülés teljesen felfordítja az arányokat s letagadja előttünk éppen a technikai szerkezetet. S a kép, mely alattunk elterül, nem a dolgok tervezetten épített jellegét tárja fel, hanem gazdag tarkaságukat, rendezett felállításuk ellenére való mozgalmasságukat. Ha nem ezt akarta volna a fényképész, nem rögzítette volna meg az árnyak fantomos suhanását asztalon s utcán keresztül. Ismét tehát a jólismerten reális elem kapcsolása a szokatlannal, a fantasztikussal, a reálison túllival.

S végül: *betoncsövek portreitja*. Valamikor forradalmian merész volt a tétel, hogy minden szép, ami valóság. Azt úgy hívták, hogy „realizmus” és szembehelyezték a romantikával. Betoncsövek véletlen tömegben, elől vásott dézsza, hátul kerítés kopott léce, közben letáposott gaz s mindez fényképezve: vajjon elképzelhető-e fokozottabb

„realizmus”? S mégis, ez a realizmus már annyira az, oly sóvárgó realitásvágygal az, hogy a sóvárgás felülkerekedik a realizmuson és romantikát teremt. Betoncsövek? Nem! Heroizált hengerek! Amit főntről szoktam látni, azt most lentől látom és fejem fölé nő a csatorna. Hogy ez a technikaember henevegő féltisimádata? Nem, ez az ember elpusztíthatatlan humanizáló vágya, hogy még a szürke, piszkos csőnek is tisztelettel adózik és megcsillogtatja a mindeketek előtt napban. Szinte megszemélyesíti a tárgyat, s ez már nem is valami telekre gördített teherrakomány, hanem betoncsőraj konviktusa, legelésző betoncsőnyáj. S a véletlenből mennél tudatosabban hoz ki a fényképező ember ritmust (s e fölvetélnél nyilvánvaló e tendencia), annál jobban távolodik a „tárgyilagosságtól”, annál inkább emberleszt. Nevezziük „új tárgyilagosság” helyett „új pananimizmus”-nak és akkor talán némileg közelebb jutunk a valósághoz.

*

A romantika szereti az álruhát. A fénykép realitása, mely tárgyilagosságában megtántoríthatatlannak látszik, valóban csak egy aktívabb és férfiasabb romantika álruhája. S így dokumentum és leleplezi korunkat, melynek szellemi mozgalmassága minden inkább, mint falanszteri.

RABINOVSKY MÁRIUS

IN MEMORIAM

RAUSCHER GYÖRGY. Fiatalon, 28 éves korában halt meg *Rauscher* György festőművész (született 1902 április 29-én Dorogon), aki ismételen feltűnt kiállításainak. *Rauscher* a budapesti Képzőművészeti Főiskolán Réti Istvánnak volt növendéke 1920–24-ben s már 1923-ban résztvett az Ernst-Múzeum ifjúsági kiállításán, ahol néhány évvel utóbb, 1927-ben egész gyűjteménnyel lépett a nyilvánosság elé (csendéletek, arcképek, tájak stb.), közben a Nemzeti Szalonban is szerepelt, legutoljára 1929-ben Zenebohóc c. művével. Budapesti tanulmányai után Berlinben a Scherl kiadó cég számára dolgozott, azután egy ideig a Rivierán és Párizsban. Itt tödőbajt kapott, amely ellen sikertelenül keresett gyógyulást a Tatrán. Október 3-án meghalt Komáromban. A korán elhunyt festő képein és rajzaiban nem annyira a formai megoldást, mint inkább a kifejezést kereste. Tudatosan került az élénkebb színeket és tudatosan vitt valamelyes gyöngéd feminin vonást alakjaiba, amelyeknél legkevésbé ragaszkodott a modell formáihoz, inkább valamelyes lelkiséget, érzelmi elemeket akart azokba belevinni.

EGERVÁRY POTESKIN ÁGOST. Nehéz küzdelmekkel teljes élet zártul le *Egerváry Poteskin* Ágost festőművész halálával. Festőnek indult, egy ideig vidéki vándorújságulatoknál színeszkedett, majd újságcikkek írásával tengette életét, míg megint visszatérhetett eredeti pályájához, a festéshez. Oly sanyarúak voltak életkörülményei, hogy sohasem szentelhetett ennek sem teljes erejét. Mindent festett: kisebb oltárképeket, képmásokat, különösen sok városrész- és utcaképeket, apró életképeket. Ezeket azután ügyvel-bajjal kisebb műkereskedők útján értékesítette. Jelentékenyebb művek alkotásához nem jutott el. Tárgyi érdekességükkel fogva a Székesfőváros megvásárolta néhány képét, amelyek okmány-szerűen rögültek meg a 80-as évek Budapest-jének később eltűnt utcáiról. Ugyanígy alapon került 27 képe a Keleti Akadémiába, ezek utca- és épületképek, amelyeket három hónapos konstantinápolyi tartózkodása alatt festett. A nagy becsűvágyú, lelkes, derék festő egyébként becsülésnek örvendett a régió festőnemzedék körében.

Egerváry Poteskin Ágost Esztergomban született 1858 június 1-én. Igen korán, 1872-ben került a Mintarajziskolába, ahol *Szekely* és *Greguss* tanította 1874-ig. Ezekután színesz-nek ment, majd rövid ideig tollalval kereste kenyerét. 1883–86 Lotznán dolgozott, egy évre rá kikerülhetett Münchenbe, ott előbb rövid ideig *Hollósy*nál, majd *Gysén*nél, *Liezen-Mayer*nél tanult, végül Budapesten telepedett le, ahol először 1886-ban állított ki egy Kerepesi-úti

utcasort. Azóta is szorgalmasan állította ki egy-egy kisrétű képet, a nyilvánosság elé utoljára ez év októberében lépett a Nemzeti Szalonban. Legutóbb Rákospalotán lakott, ahol szerény, elvonult életének, küzdelmeinek és szenvedéseinek november 15-én vetett véget a halál.

SZONTÁGH TIBOR. Miskolcon november 19-én meghalt *Szontágh* Tibor festőművész, nyugalmazott főgimnáziumi rajztanár, hosszú betegeskedés után. *Szontágh* Tibor Máramarosszigeten született 1873 április 29-én. 1894–99-ig a budapesti Rajztanárképzőnek volt növendéke, azután pedagógiai működése mellett kiadósan folytatott festői munkásságot is. 1902-től fogva munkáit ki is állította a Nemzeti Szalonban, amelynek tárlatain ismételen szerepelt. Tagja volt a magyar vízfestők egyesületének s ily technikájú munkákból a legutóbbi években is kiállított néhányat (1927: *Ldvarrészlet*, 1928: *Virágos udvar*, *Parasztudvar*, *Tapolca*, *Holt Tisza Tuzsérnél* stb.). De festett olajképeket is (1911: *Vágar-parti részlet*, *Ó-szadi részlet*). Legutoljára ebben az évben lépett a nyilvánosság elé olajképekkel, a Békéscsabán rendezett Magyar Városok Kiállításán (Hámori tó, *Színvölgy* stb.). Infim tájrészletek, utcázatok, udvarok, belsőségek festői részei voltak legkedvesebb motívumai, ezeket szeretettel, elmélyedéssel festette. Számos ily képe van miskolci magántulajdonban.

STEGMÜLLERNÉ GERSTER MÁRIA. November 26-án meghalt Budapesten nyolcvannyolc éves korában özv. *Stegmüller* Sándorné *Gerster* Mária festőművész, aki a kilencvenes évek óta gyakran szerepelt a budapesti kiállításokon virágképeivel. *Gerster* Mária 1843 május 6-án született Kassán, művészcsaládból, amelynek tagjai közül Kálmán és Károly építész, a másik Károly festő, Etelka énekművész volt. A festészetben első tanítója *Hegedűs* István festő volt Kassán s amit tőle tanult, azt 1881-ben mutatta be Budapesten a nőparkiállításon. 1884-ben beiratkozott a Mintarajziskolába, ahol 1887-ig tanult. Azután *Karlovsky* Bertalan magániskolájában folytatta tanulmányait. 1890-ben állította ki *Orgonavirágok* c. festményét a Múcsarnokban, hasonló munkákkal szerepelt később a Nemzeti Szalon kiállításain.

FERENCZY KÁROLYNÉ FIALKA OLGA. December 17-ikén meghalt Nagybányán özv. *Ferenecz* Károlyné, *Fialka* Olga festőművész, nyolcvanegyes éves korában. Művészi munkálkodása rövid ideig tartott, nálunk egyetlen egyszer, 1888-ban állított ki két arcképet, előzőleg Bécében, ahol művészeti tanulmányait



MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: KÁVÉHÁZ FELÜLNÉZETBEN



MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: BETONCSÖVEK

végezte, néhányszor szerepelt a tárlatokon. Katonacsaládból származott, atyja várparancsnok volt az akkor osztrák uralom alatt állott Galiciában, rokonság fűzte a Ferenczy-családdal, így került rövid látogatásra Gyvostárra, ahol megismerkedett unokatesóvérével, *Ferenczy* Károlyval. Együtt utaztak Olaszországba, ahova Károlyt gyenge egészsége és művészságyai vitték. Ez az út elhatározóvá lett mindkettőjük életsorsára: *Ferenczy* Károly ott fogott rendszeres művészeti tanulmányaihoz, amelyekre unokanővére is melegen buzdította, aki csakhamar feleségévé lett a nagy művésznek s igazi hűséges élettársa maradt mindhaláláig. 1896-tól a *Ferenczy*-család Nagybányán lakott s a *Ferenczy*-ház csakhamar

központja lett az ottan frissen felpozíciójú művészeti és intellektuális életnek. Senki sem felejtí el azokat a délutáni teás-órákat, amelyek lezárult finomságú hangulatának az a szálfinom csiszoltságú műveltség adta meg a főjellegét, amelyet a *Ferenczy*-házaspár képviselt. *Ferenczy*né magasrendű intellektuális életet élt, sokféle nyelvismerete révén otthonos volt a Nyugat klasszikusaiban és modern nagyságaiban, a hétköznapi banalitások meg sem érintették, nagy és lezárult kultúrája öndíló ízlésre, ítéletre, világszemléletre képesítették és egyben logosították is. Festészettel, mőta férjhez ment, tudunkkal nem foglalkozott, minden gondját három művész-gyermeke intellektuális nevelésére fordította. Temetése 18-án volt Nagybányán.

MŰVÉSZETI ÉLET

Ősztől télig szaporán nyíltak meg a kiállítások összes kiállító-intézetekben, sőt azokon túl is, atelier-kiállítás alakjában. A megszokott tárlat-típusoktól legalább néhány tért el. Így a Műcsarnok, amelynek termelt ezúttal egyéni kiállítások töltötték meg, első kért termét pedig az a nagyértékű kollekció, amely *Ipolyi* Arnold beszercebányai, majd nagyváradi plüspök hagyatékából került az esztergomi Keresztény Múzeumba, ahol állandóan látható, de amelyet most a Műcsarnok *Ipolyi* Arnoldnak, egykori nagy elnökének emlékére Budapesten is bemutattak. *Ipolyi*nak egyik nagy érdeme, hogy oly időkben fordult érdeklődéssel a trecento és quattrocento művészei felé, még kismesterek és névtelen képek esetében is, amikor ilyesmi éppen nem volt divatos. Még nagyobb érdeme, hogy szeretettel szedegette össze a magyar vidéki templomok régi oltárképeit is, amelyekre akkor bizony kevés ember vettét ügyet. Valóságos mentőmunka volt, amit végzett. Buzgó-sága nélkül bizonyára rég elhunnt volna ezek az érdekes munkák művészetünk állományából. A Műcsarnok főbbi termében valóságos eseményszámba ment *Pásztor* János kiállítása, aki jóformán egész élete művét mutatta itt be. Bő gyűjteményével, karakterével kivált a festők kollektív bemutatónál közül *Zombory* Lajos gazdag képsora.

Két más kiállítás tűnt ki különlegességével. Az egyik a Nemzeti Szalon arckép-kiállítása, a másik a Tamás Galeria önarckép-gyűjteménye. Az elsőt egy új, most először szereplő művészegyesület, a „Magyar Arcképfestők Társasága” rendezte, talán az egyetlen művész-csoport, amely kép-tárgy alapján válogatta össze tagjait. Mind a két arcképkiállítás némiképpen emlékeztetünkbe idézi a napoleoni háborúkat követő nyomorúságos idők emlékét, amikor festőink túlnyomó része jóformán csakis arcképfestésből élt. Ezek az idők, úgy látszik,

visszatértek, a művésér megcsappant s előtérbe kezd lépni a megrendelésre festett kép, ami ma már alig lehet egyéb arcképnél. Hasonlóképpen az idők jele az önarcképek nagy szaporasága is. Ilyesmit a renaissance óta mindig festettek ugyan, legtöbbször egy festői probléma megoldása okából. De amennyire a helyzetet ismerjük: állíthatjuk, hogy ma már nem mindig ez az indító ok, hanem igen sok esetben, különösen az ifjabb nemzedék körében, az, hogy a festő a legolcsóbb modellje önmagának és kísérleteit a legkisebb anyagi kockázattal önmaga képmásán végezheti. Ma még nem általános ez az ok, de lassankint azzá kezd válni. A szobrászok dolga is tetemesen megromlott: a hadi emlékekre a rohamosan elszegényedett községek ma már alig tudnak pénzét előteremteni, a főváros pedig, szobrászainak jóléti és legfőbb mecénása, legújában oly megnyírbált budgettel kénytelen dolgozni, hogy művészeti célokra alig jut már valami. Ezek az első tanulságok, amelyekkel nekünk a kiállítások összel megnyílt új idenye s a mai művészeti piac helyzete szolgál.

Tiszántúli Szépművés Céh néven új egyesület alakult Debrecenben, amely azt a feladatot tűzte munkája céljává, hogy a tiszántúli kultúra érdekében megszervezze az írók és művészek munkásságát és a közönség érdeklődését. A gondolatot tavasz idején vetette fel *Pálmagy* Zsigmond festő és *Szalasi Rózsa* író s ez tervet ültet december 5-én, amikor is megtartották az alakuló ülést s az új egyesület megindította szervező munkásságát, még pedig mintegy 400 taggal. Elnöke *Baltazár* Dezső, ügyvezetője *Csóbán* Endre, főtitkára Nagy József.

Szembem a mindent magához vonzó s magába olvasztó fővárossal, az új *Céh* az elföldi lélek megszólaltatását, szabad művészi megjelentetését akarja előmozdítani. Ennek

eszközei az irodalom, a zene, a képzőművészetek, a tudomány. A szellem ez erőt kívánja a közönség érdeklődésébe bekapcsolni, jelentkeznie az bármily formában. „Nem közülük le magunkat egyetlen művész iránt, egyetlen költői iskola, egyetlen tudományos hipotézis mellett sem, — mondja a program —, tiszteletben tartjuk a nemzeti hagyományokat, de nem fogjuk hallatlanná tenni az új gondolatok szárnyasapását. Nem zárjuk be kapukat a legmodernebb irányok előtt sem, ha azok egészségesek, de megakarjuk magunkat óvni a túlzásnak, az extravaganciának, a mániakusságnak mindenféle fajtájától.” „Valóban bátorság, sőt vakmerőség a széthúzás korában összetartásról prédikálni és az utolsó falat kenyér idején könyvkiadásról, képek és szobrok eladásáról ábrándozni. Mi mégis ezt tesszük, még pedig a siker teljes reménye mellett.”

A programnak itt kiemelt szempontjai s a forró hit, amellyel a Céh munkához lát, bizalommal és örömmel fogja eltölteni művészeit és irodalmunk barátait. Számtalanszor sürgöttük már, egyebek közt ezeken a hasábkokon is, hogy a magyar művészet ne legyen csak éppen budapesti művészet. Történetek is kísérltek a művészeti propagandának a magyar városokra való kiterjesztésére is, kiállítások, felolvasások rendezésével. Ezeknek a vállalkozásoknak jó része Budapestről indult ki s ritkán számolt a többi város jogos igényeivel, kultúrájának sajátosságaival. Azonkívül csak öftetszerűen és nagy időközökben jelentkezett csaknem mind. Mindezeknél az okoknál fogva alig is lehetett jelentős hatásuk. A helyes mód az, ahogy a debreceniek cselekedtek: ők ismerik legjobban, mire van ott szükség, tájékozva vannak városuk és vidékük viszonyairól, összeválogathatják a legalkalmasabb erőket és módokat. Reméljük, hogy meg is lesz foganatja. Főképp, ha megvalósítják azt a tervüket is, hogy megkezdik „a kapcsolat felvételét a Tiszántúl összes városaival annak érdekében, hogy azok mint a Céh Debrecennel egyenlő rangú tagjai szolgálják a kultúra ügyét. A Céh ügyének szolgálatába kíván sorozni a Tiszántúl bármely városában lakó művészt, író, gyűjtőt, műbarátot...”

A feladat, amily szép, oly nehéz. Sikere azon fog múlni, akadnak-e emberek, akik lankadás nélkül szenteltek erejűk javát ennek a munkának. Afféle neptúnikus munka ez: homokszemecskét kell homokszemecske mellé rakogatni, hogy kialakuljon a fundamentum. Csaknem száz évvel ezelőtt így kezdték a régi Pesten is. Reméljük, hogy Debrecenben is így lesz.

A három erdélyi nemzet képzőművészeti egybefogó kiállítás nyílt meg Kolozsvárott december elsőjén a Mezőgazdasági Bank helyiségeiben. Ötven kiállító szerepelt benne 196

művel, több ebben az öt teremben el sem fért volna. Úgy a kormányt képviselő erdélyi tartományigazgató, mint a kiállító vezére, Kós Károly kiemelte beszédében ennek a kiállításnak bizonyos ünnepi jellegét, mert úgymond, most először történt meg tízenegy év óta, hogy az Erdélyben élő három nemzet összefogott a művészet érdekében s egyesült erővel igyekszik a közönség érdeklődésének körébe bekapcsolni a művészetet. Kós Károly rámutatott arra is, hogy sokan azzal az érveléssel fogadták a kiállítás megrendezésének hírért, hogy a mai viszonyok közt mindenkinek első és utolsó gondja a primer megélhetés, mirevaló tehát akkor a képzőművészek bármely megmozdulása? Ezzel szemben Kós megjegyezte, hogy „fontosabbnak tudjuk az emberi társadalom szempontjából az ily munkát, mint a selyemszövetet, a prémesbundát, a parfümöt, sőt a táncot vagy a sportot bármely ágát, amelyekre pedig a közönség számíthatatlan milliókat tud eltölteni a mai kegyetlenül nehéz gazdasági viszonyok közt is.” A kiállítás azt is bizonyította, hogy égető szükség lenne Kolozsvárott egy Műcsarnok építése, mert jó kiállítási helyiség ott nem található. A kormány hivatalos képviselője ki is jelentette, hogy ennek a gondolatnak megvalósítását támogatni fogja. Hogy az erdélyi művészek mily gondnal és előrelátással dolgoztak, annak bizonyossága az is, hogy már e kiállításon, mint annak egyik műtárgya, ott lógott egy építendő kolozsvári Műcsarnok tervrajza, Kós Károly alkotása. Az erdélyi művészek most azon vannak, hogy ennek a kiállításnak szerves folytatása is legyen, aminek egyik fontos pontja a Műcsarnok meglévő fölépítése.

Jeszzenszky Sándor dr. tíz hosszú év fáradságos munkája után lemondott a Szinyei Merse Pál Társaságban viselt főtitkári tisztéről; nagy és eredményes munkája elismerésül a Társaság megadta neki a legnagyobb kitüntetést, amit egyáltalán adhat: tiszteleti tagjávé választotta. Jeszenszky a Társaság alapítói közé tartozott, tagja volt annak a kis körnek, amely Szinyei Merse Pál köré csoportosult s a nagy művész halála után együtt maradvá, Társasággá szerveződött, azzal a kettős céllal, hogy egyrészt híven szolgálja művészetünk érdekében e mester kultuszát, másrészt minden erejével támogassa a művész-fiatalságot. Ezt a kettős célt a legnagyobb lelkeséggel mozdította elő Jeszenszky, kezdetül fogva főtitkára a Társaságnak, szolgálta pedig az elsőt nemcsak ebben a minőségben, hanem a tollával is, egyebek közt egyik írásában feltárva Szinyei intím életrajzának eddig ismeretlen, politikai vonatkozású részleteit, másrészt a művész-fiatalság hathatós gyámoltására fáradozatlanul közbenjáró társaséletünk és közéletünk kiválóságainál, hogy a stipendiumok egész sorát megszerezze a fiatalok lehetőségeisebbéjének. Valóban lan-



BECK Ö. FÜLÖP: BUDAPEST SZÉKESFÓVÁROS EMLÉKERME VENDÉGEI RÉSZÉRE

kadatlanul szolgálta a Társaság nemes és önzetlen célját, amivel el nem múló hálára kötelezte úgy a Társaságot, mint az ifjú művészmnedzdekét.

BERLINI KIÁLLÍTÁSOK. Berlin konzekvens. — Ha a jelszó „neue Sachlichkeit”, akkor az expresszionista, surrealist és konstruktivist festészet muzeumba kerül. Moholy Nagy László egyik kompozíciója már szintén a Kronprinzen-Palaisban függ. Fekete tábla: fehér szemafor karon, piros körrel. Nagy tilosra állítás ez a piros pont fekete mezőben, a szépet önmagáért kereső művészet számára. Pont, melyet a Bauhaus forradalmi gárdája tett egy befűnt korszak után. Berlin elérkezett a falansterhez és lelkesedéssel fogadja. A hamis stukkóstílusokat levakarja a házak faéddőléről, amelyek nappal prózaiak, nagy betűkkel hirdetik „Reklame-Fläche zu vermieten”. Este azután kigyullad a „reklám” mindenki számára világító fényével és hozza az új Szépséget. — Nem, nem kell felni ettől a falanster stílustól. A mi Madáchunk nem álmodhatta meg a villamos-korszak tündérlátékát.

A Wertheim-áruházban „die schaffende Frau” jelíggel nyílt meg egy kiállítás. Az építés-, képző- és iparművésznek munkájában azonban hibba keresünk tipikusnak női karakterisztikumot. A különböző művészeti ágak egymás mellé helyezése viszont, azok egymásközi relációi és jelentőségük mai keresztszétét mutatja, habár nem ez volt a rendezés szempontja. Itt látjuk legvilágosabban, hogy a festészet szerepe ma csaknem kizárólag faldekoráló jellegű iparművészet. Mellette a fényképészetet látjuk öncélú művészetté előlépni. A fényképészetet, mely a neue Sachlichkeit értelmében nem festői beállításokkal és refussal dolgozik. A fotografus a lencse

élességét a végtelékig kihasználja és a bőr táguat pórúsait, a szemek köré írt szarkalábakat lesi el, hogy emberi arcot oly élet-szerűen állítson elének, hogy a bőrön át, amely eláruja a külső és belső viharok nyomát, érezzük a vér lüktetését, az idegek feszültségét. Sötét kabátujjakból kivilágító kezeket vetít elének, melyek így önállóan beszédesek. Máshol a hajzat villamos-selymessége érdekli, egy gyermek szaladó lábai a fűben, esős utcarészlet, anyagok omlása, fémtárgyak fénytörése, egy karaj kenyér struktúrája. Hogy ez a művészet főleg a reklám szolgálatában áll, nem von le eredeti értékéből. És örülünk a gépnek, amely mögött ott érezzük az ezzel az objektív szemmel a világot frissen felfedező embert.

Wertheimnél a Bellevue-Strasse luxustakás-berendező osztályon 5 teremben Courbet kiállítás. Az „oeuvre”-t teljes nagyságában élvezhetjük. A párizsi muzeumokban lévő kompozíciók vázlatai, melyek frissebbek azokénál, — itt vannak. A „Les demoiselles de la Seine” két példányban. Egy pihenő kötő és portait-k, melyek elevenebbek mint a Louvrebeli nagy atelierképen felsorakoztatott karakter studiumai. Oly elevenek ezek a képei, melyeknek festőisége nem a felület vibrálásán, hanem a feketéből kibontakozó meleg tónusok intenzitásán alapszik, hogy közelükbe érve szinte villamosútésként ér a mester teremtő láza. Dac és diadal lobog a karminban, mellyel néhány almat fest. — És a tengert ő festi először közvetlen egyszerűséggel, mintha anyját festené. És így festi az erdőt is. — Vannak itt romantikus tájak, amelyeket élvezhetlenné az tett számunkra, hogy kedvelt olajnyomat-sujet-k voltak ezek nagyapánk korában. A még ma is Courbet-témáit sokszorozós naturalista festészet viszont elkoptatta kissé a nagy meglátó, valamikor merész,



COURBET, GUSTAVE (1819—1877): A SZAJNA PARTJÁN (DEMOUSELLES AU BORD DE LA SEINE)

forradalmi tájképvázait, genréképeit és esendéteit. Egy kis Chopin-portrait-ja azonban úgy sugározza a barna szemek mélységéből a notturnó gyöngyöző fájdalma, beteg szöla oly elevenen remeg, hogy megdöbbenve kérjük: „Hát Courbet és Chopin” tényleg nem élnek?”

Braque, Matisse és Picasso, akiknek régebbi és legújabb képeit a „Galerie Flechtheim”-ben láttuk most reprezentálva, annál dogmatikusabbnak hatnak. Fejlődésvonaluk szükség-szerűsége dokumentálódik azonban ezen a kiállításán. Braque és Matisse — miután az impresszionizmus végső fényfeloldását, a színekkel való játék elasticitásának veszélyeit kipróbálták, az anarchiából menekülve, a három színből fölépített esendélet törvényét találják meg és a mandolinos formulát, mint egyedül üdvöztőt hiszik és ezért elhitetik. Picasso képeinek szuggesztív nagysága is mint definiálhatatlan esszencia árad azokból, mert kubisztikus kiáltványaiban épp úgy hitt ez a nagy „trouveur”, ahogy önmagát nevezi egyik írásában, mint klasszikus formakeresésében vagy Arlequin-jének komolyágában. Hiába! Művészetben úgy mint politikában ma a vezető egyéniség önmagába vetett hitte magával ragad és behódolunk.

A „Galerie Möller”-ben ahol a modern németek legújabb eredményeit kapjuk, az egyéniség, a souverain egyén hiányzik. A kollektív Geist részvételeit, a rendező német szellemiség tudatos absztrakciós tendenciáját kapjuk itt — képeken. A formaképzés sematizmusát, Gilder-Puppekon, a végsőigik konzekvensen viszi keresztül Willi Baumeister. Nerlinger a technikai vívmányok szerkezetének vonalait részletes precizitással és eleganciával cirkalmazza, hideg, tisztá színekkel alapozott vásznakra. Apró emberkék, mint elvesző staffage mozognak a hatalmas képek mellett. Coester rajzait nézve, — melyeken emberek, állatok, felhők, fák, tornyok és a pszichoanalízis ismert szimbólumai egy feládomra ingerlő vonaltechnika szűrke recélén vonaglanak, megértjük a többiek túljóznak ldszó, közzével és vonalzóval készült képeit is. A művész legbensőbb lélektartalma kerül a legszigorúbb konstrukcióban is kifejezésre. Az önmagát kereső lélek, feldobja alkotó elemeit, rossz iskolakönyvek természetrajzi ábráit, gyári írók mérnöki tervrajzait, statisztikai tábelláit. — De nem találja végső lényegét. Ez ember másodsor vesztette el paradicsomi ártatlanságát, tudatos szembehelyezkedését a természettel. A művész, aki ismeri a természettel az emberig vezető utat, a tudományos formulák konglomerátumához folyamodik akkor is, amikor a vérítimus által akarja magát vezetetni. És a legsponatánabb művészi megnyilatkozások talán a Vordemberge—Gildewarti geometrikus kompozíciói. Mi ezeknek a kompozícióknak egyensúly törvénye? Mit jelentenek ezek

az átlók és háromszögek, melyek a pontok és vonalak kombinációi és permutációi végtelen lehetőségéből vannak kiragadva? Természetes ornamentális szimbólumai egy rohanó és merev fényjelzésektől cikázó betonvilág rendezett zűrzavarának, egyensúlyotok vajlon törvényszerű-e és vajlon mi diktálja? De ki kérte ezt? Mikor azt se kérde a nagy hajszában, mi tartja még egyensúlyban, a velünk „mégis” tovább rohanó földgolyóbit. Berlinben a legkonzekvensabb, a legberlinibb „Sturm” gyerekrajzokat állított ki.

Polyák Erzsébet Mária.

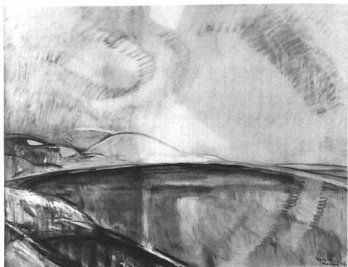
A SZÉPMŰVÉSZETI MŰZELUM GYARAPODÁSA 1929-BEN. A Szépművészeti Múzeum gyűjteményei közül a régi képtár 1929-ben a következő képekkel gyarapodott: M. Piazza di Lodi: Madonna a gyermek Jézussal és K. sz. Jánossal; A. Magnasco: Váromok a hegyen; P. A. Maulbertsch követője, Szt. István király felajánlja Sz. Máriának a koronát (néhai Schatz Róbert aj.); Mányoky Ádám, Női arckép (Swihowska-Grundmann br. képmása, a Művészeti Múzeumok Barátai Egyesületének örök letéte); G. Zays, Idylli táj. — A modern képtár nevezetesebb szerzeményei: 1. Elhalt magyar művészekről: Benczúr Gyula, A művész Etelka nővérének arcképe (a Művészeti Múzeumok Barátai Egyesületének örök letéte); Ferenczy Károly, Testvérek (a művész gyermekeinek hármas képmása); Greguss Imre, Női arckép (dr. Beczkói Bíró László úr aj.); Keleti Gusztáv, Erdőtanulmány (br. Hatvany Ferenc úr aj.); Komlóssy Ede, Műterem (Fränkel Ernő úr aj.); br. Mednyánszky László, Abszinthívó (br. Herzog Mór Lipót úr aj.); Ugyanaz, Csavargó szivarról; Rippl-Rónai József, Apám Piacsek bácsival vörösbőr mellett; Székely Bertalan, Női arckép. 2. Élő magyar művészekről: Bernáth Aurél, Hegyszakadék; Bor Pál, Fürdő gyermekek; Czobél Béla, Virágok (br. Hatvany Ferenc úr aj.); Egy József, A tojási öböl; Ugyanaz, Önarckép naplótűsben (dr. Ártinger Imre úr aj.); Jeges Ernő, Szentendrei táj; Kernstok Károly, Őszi napfény az erdőben; Kmetty János, Csenedél; László Fülöp E., nagybányai vitéz Horthy Miklós kormányzó úr képmása (a művész aj.); Ugyanaz, Rampolla kardinális arcképe (a művész aj.); Márfy Ödön, Ablak; Medveczky Jenő, Önarckép; Rudnay Gyula, Bohémek; Szönyi István, Este Zebegényben; Ugyanaz, Vízparti jelenet. — A modern plasztikai gyűjtemény nevezetesebb gyarapodása a következő: Magyar művészekről: Beszedes László, Bevonulás előtt (bronz); Bokros-Birman Dezső, Önarckép (bronz); Csorba Géza, A művész anyja (gipsz); Ferenczy Béni, Ady Endre bronzplakette (a művész aj.); Földes Lenke, Anyaság (márvány, vétel Halmos Izor úr alapítványából); Mészáros László, Fiúakt (műkő); Moirer Ödön, Budapest esztirteme

(az Éremkedvelők Egyesületének aj.); Petri Lajos, Bántat (bronz); Reményi József, Az Országos Dalosverseny érne (bronz, a vallás- és közoktatásügyi miniszter aj.); Telcs Ede, Fekete Ignác érne (bronz, az Orsz. Iparegyesület — Fekete I. barátainak aj.); Vili Tibor, Női tanulmányfel (gipsz). — *A grafikai kabinet rajzanyagának* gyarapodásában (42 db) a magyar művészek munkáiból különösen kiemelkednek Szinyei Merse Pálnak nagyméretű vázlata Pocsirta c. képhez (Szinyei Merse Rózi úrnő aj.) és Fáy Dezső vízfestményei, a külföldi rajzanyagból pedig Glov. Batt. Tiepolonak a képtár egyik képhez, Compostelai Szt. Jakabot ábrázoló festményéhez készült vöröskrétarajza, mely a szent fejét ábrázolja, továbbá Constantin Troyon Hajóvontató lova a Szeánán (Gothardt Hermann stockholmi műgyűjtő aj.). — *A metszetyűgyűjtemény* 82 lappal gyarapodott, amelyek közül 36 db ajándék volt. — A magyar művészeti adat- és ereklyetárban rendezés és leltározás alá került az a nagyértékű gyűjtemény, amely Munkácsy Mihály személyi okmányait, leveleit és a hozzáintéztet leveleknek nagy sorozatát foglalja magában s amelyet Gömbös Gyula honvédelmi miniszter úr ajándékozott a múzeumnak.

AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM 1929. ÉVI SZERZEMÉNYEI. Az Orsz. M. Iparművészeti Múzeum multi évi gyarapodása az általános gazdasági válságnak hű képét tárja elénk. A Múzeum gyűjteményei vásárlás útján 16 darabbal gyarapodtak. Ezek tályomológ a modern iparművészet termékei, melyeket a Vallás- és Közokt. Miniszter által modern iparművészeti tárgyak beszerzésére rendelkezésre bocsátott 10.000 pengős külön javadalmából vásárolt a Múzeum. Kozma Lajosnak egy pompás díszszekrénye és két gobelin-huzatú karosszéke a modern magyar bútorművészetet legújabb irányát képviselik. ezeken kívül még néhány jól megválogatott ezüst-, cserép- és lévegtárggyal gazdagodott a Múzeum modern gyűjteménye. A Múzeum által vásárolt régi tárgyak közül ki kell emelni két unikum számba menő holcsi fedeles fayencetálat, kakas ill. tyúk alakjában. Az ajándékozott műtárgyak száma 14. Ezek közt legjelentékenyebb a hunfalvi róm. kath. plébániatemplomból eredő kelengyeláda 1692-ből, gazdag faragással és festett képekkel, melyet a Művészeti Múzeumok Barátainak Egyesülete adott át örök letétként a Múzeumnak. A külföldi őrvostárgyak gyűjteménye egy hatalmas nürnbergi fedeles ezüstserleggel gyarapodott. A serleget Nürnberg városa ajándékozta a magy. kir. Kormányának, a Kultuszminisztérium pedig ezt a Múzeumnak engedte át. Born Frigyes báróól egy XVIII. századi „Loreley” néven ismert nagyértékű porcellánscsoportot kapott a Múzeum és aján-

dékokat adtak még: a Magyar Földhitelintézet, az Orsz. Iparegyesület, Kovács Karap Ernő, özv. Dirsztay Béláné báróné, Giber Antalné, Hampel Gábor, Radvánszky Gézáné báróné, Adamecz Miklósné és Naményi Ernő dr. A könyvtár a rendkívül szűkre szabott javadalmazására való tekintettel csak a legszükségesebb könyvanyag, fényképek és folyóiratok beszerzésére szorítkozott.

MODIANO-PLAKÁTOK. Magyarul, németül, olaszul... bajor kiállításán, angol könyvben, utcasarkon, pályaudvaron s a reggeli postában mindenütt találkozzon velük. Völlä! így kell reklámhadjáratot vezetni. Nem mondom, hogy minden lövése telitalálat. Tévedés azt hinni, hogy a magyar plakát-színvonal úgy egészen jobb, mint a mai nemzetközi plakát átlaga, amely pedig messze elmarad a háborúelőtti plakát mögött. Hiszen akkor sem volt minden utcasarok látványosság s ma sem minden plakátszár művésze a formának és az ötletességnek. De ez elvégre nem is életkérdés a plakátnál, melynél a művészlet hovatovább egészen háttérbe szorult a friss ötlet, a kellemes betűk, az újszerű folthadás mellett. Ami annál inkább előtérbe toltatott, a reklámhadjárat — vezetése. Az a személyiség, aki a felvonuló hadtesteket mozgatja. Azokból a Modiano-könyvekből, amelyek előttem fekszenek, úgy látom, e vezérkari szellem legalább is annyira telátékony, mint nagy külföldi bejárta. Ezt az olasz-magyar cigarettapapírost és hüvelyt egyszerre találja előre az érdeklődés valamennyi frontján. Okos, sőt ravasz stratégia uralkodik itt. Győzd meg a vidék naív képimádóit, a fizetés fehér szakállak csodálóit, a milliókat, márkád jószágáról. De ugyanakkor fogd meg a nagyvárosi cinikusok, rohanók, tamaskodók elröppenő pillanatát is, és itt a jelbeszéd, a telegramstílus is elég. Felvillanása egy hatalmas kéznek, felgöngyölése egy darab papírosnak, felhővé válása az égreörög cigarettafüstnek. A plakátsílus minden billentyűjét meg kell látni, hogy a nevető hangtól a dühörgő monumentális minden muzsikáljon. A mi régibb plakátművészeink s az újak csaknem hiánytalanul felvonulnak a Modiano hadtestében: az egyszerű grimaszról a karikatúrán át a geometriai idom-konstrukcióig minden irányban megvan az ő képviselése. A sok kisebb-nagyobb grafikus neve helyett hadd szegyezzem itt le az ismeretlen hadvezérét, a generalstáberét, a felőlős szerkesztőt, aki mindezen röppentyűket évek óta sülögeli el Európában: *Sztavropolsz Szokratesz* igazgatóét. A Modiano reklámhadjáratának szálát az ő kezében futnak össze mind. Szeretettel, okossággal, sőt műbarátsággal intézi ezt a dolgot. Mint műgyűjtő — a legeslegszébb Munkácsyok egyikének boldog bírlója — szokta meg az igazságot, hogy minden irány jogosult, ha jó. S mint gazdasági intendáns — németül:



EGRY JÓZSEF: BALATONI RÉSZLET. Olaj és pastell
A művésznék a Tamás-galériában rendezett kiállításából



EGRY JÓZSEF: NÁPOLYI AJTÓBAN. Olajfestmény
A művésznék a Tamás-galériában rendezett gyűjteményes kiállításából



JULES PASCIN RAIZA

Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum tulajdona

reklámfőnök — értékesíti ezt a tapasztalatot. Neki nincs fiatal és öreg művész, nincs túlhaladott vagy radikálisan új irányzat. Egy szó van csak, hogy: „előre!” Nem mecénáskodás az, amit ezernyi megbízásával cselekszik. Több ez annál: sugalmazás, egy név, egy árucikk, egy jelszó sugalló hatása... Bizonyos grafikonokból azt látom a Modiano-reklámkönyv végén, hogy ez a sugallat igen-igen jó mérlegezerményeket is jelent a vállalat könyveiben. S ha így van, mint ahogy így van, megkérdőzzük tisztellel, miért csak a Modiano vezére tudja ezt? Hogy

van az, hogy a modern reklámtan igazságait minálunk már minden kereskedelmi iskolás tanuló tudja, csak a nagyvállalatok vezetői nem veszik tudomásul. És egyáltalában jó lenne már tudni végre, hogy kinek íródnak a reklámról, az üzleti grafikáról, a racionális üzemvezetésről és a modern vállalatok amerikanizálásáról a mindenféle könyvek, folyóiratok, enciklopédiák, ha azokból csak Ford, Shell és Modiano tanulnak, de nem tanulnak nálunk az úgynevezett „nehéziparok” a „mammut-üzemek”.

Nádai Pál

AZ ARCHAEOLOGIAI ÉRTESÍTŐ XLII KÖTETE. — Budapest, 1928. Megnövekedett tartalommal, az érdekes, néha alapvető értekezések és tanulmányok egész sorozatával, fényes kiállításban jelent meg az Értesítőnek 1928. évi kötete, melyet *Hekler Antal* nagy gondossággal és lelkes szeretettel szerkesztett. A teljes (354 l.) kötet javarésze — érthetően — régészeti tanulmányokat és leletközléseket tartalmaz ugyan, de az elmúlt kötetekhez hasonlóan a művészettörténeti anyag is tetemesen megnövekedett. A régészeti tartalmú értekezések szerzői között ott találjuk *Menghin Oswald* bécsi professzor nevét is, kinek „Az uraltáljai népek világítörténeti szerepéről” írott, prae-historiai tárgyú értekezése a régészet kérdéseiről csak felületesen érdeklődő nagyközönség körében is fokozottabb figyelemre tarthat számot. Különösen értékes még e részben *Hillebrand Jenő*nek az önálló részkor földértése érdekében Pusztatitsvárházán végzett kutatásairól szóló beszámolója, *Tompa Ferenc*nek a pár év előtt nagy felrúdnst kellett „angyal földi aranyteletről” szóló tanulmánya, *Nagy Lajos*nak egy pannóniai terra-sigillata gyárról és a pannóniai kőemlékek ú. n. „pelta”- (amazonpalisz) díszítményeiről írott értekezései, *Fettich Nándornak* népvándorláskori löszerszáműszekről (phalerákról) írt alospan tanulmánya és *Felvinczi Takács Zoltán* cikke a Hopp-Múzeum „gandhara-emlékeiről”, mely az indiai és európai római kori művészetnek kapcsolatait világítja meg. Igen értékes a „Kisebb közlemények” című rovat régészeti anyaga is, hol többek között új római kőemlékek, gót eredetű népvándorláskori, valamint a nyíregyházi Jósa-Múzeumba került újabb honfoglaláskori leletekről kapunk érdekes közleményeket.

A művészettörténeti cikkek sorát *Weyde Gizella* és *Benesch Ottó* (Bécs) közösen írt rövid tanulmánya nyitja meg. „Két XV. századbéli oltárkép a Pozsony melletti mátyúdi kápolnában” címmel. A tanulmány ennek az 1824—1825-ben épült templomnak két festményét közli, melyeknek egyike Mátyás apostol mártírságát, másika Filipp apostol halálát ábrázolja. A két táblakép eredetileg egy oltárhoz tartozott, mely a tizenkét apostol halálát mutatta be, s belőlük hét tábla Frankfurt a/M.-ban, öt pedig Szépművészeti Múzeumunkban található. Weyde a két kép egyszerű és stíluszilka-lag nem egészen szabatos leírását adja, míg azok művészettörténeti helyzetét Benesch világítja meg, aki e műveket egy Wohlgemutthal valószínűleg egy generációból származó osztrák mesternek, a bécsi Schottenstiftben őrzött passzióábrázolás művésznének tulajdonítja. E föl-tetésével ellentétbe került *Fenyőnek* és *Genthomak* éppen a *Magyar Művészet* lapján

(1928. évf. 71. s. köv. l.) kifejtett véleményével, kik magyar mester művét látják e képekben. *Dagobert Frey* „Csépselziget térképe 1728 ből” címmel egy ez évből származó s a bécsi hadi-leveletárból előkerült térképét közli, mely a sziget térképszerű fölvetelén kívül Ráckeve és Savoyai Jenő kastélyának látképét, valamint Pest és Buda távlati képét is tartalmazza. A kastély képe az eredeti állapot rekonstruk-ciójához nyúlt értékes támpontokat s megerősítést Ybl Ervinnek a tető átépítésére vonatkozó fölvetését (l. az O. M. Szépművészeti Múzeum Évkönyve III. k. 51. s. köv. l.). Buda távlati képe viszont alkalmat nyújt Freynek, hogy a budai várnak a XVIII. század elején elhalálozott, de nagy lassúsággal meginduló építkezésének problémáival foglalkozzék. Két, 1741- és 1763-ból való térkép összevetéséből kimutatja, hogy az eredeti 1718-beli régi tervektől a tényleges kivitelnél lényegesen eltértek s minden való-színűség szerint 1749-ben új tervek készűltek Grassalkovich megbízásából, melyeknek az 1749. május 13-án történt alapkövetésénél már készen kellett állaniok. Így hát a tervet aligha készűltette a fiatal, alig harminc éves P. A. Hillebrandt, ahogy az Kapossy fölíte-lezte. Hillebrandt tudvalevően csak 1757. aug. 4-én került mint a magyar kamara építészé az elhűnyt Martinelli helyére. A mester meghatá-rozásához, a tervek fenmaradt másolatok lé-vén, Frey szerint stíluskritikailag alapon nem, hanem csakis levéltári kutatások alapján jut-hatunk el.

Frey e dolgozatára mintegy feleletet kapunk *Kapossy János*: „Mária Terézia budavári palo-tájának tervező mestere” című tanulmányában. Kapossy mindenekelőtt a tervező mester szem-lye körülű fölvetéseket ismerte, melyek szer-int régebben főleg J. B. Fischer von Erlachra és J. L. Hillebrandtra gondolnak legtűbször mint tervezőkre. Az azóta végzett levéltári és művészettörténeti kutatások meggyőzőek min-denkit arról, hogy a budai vár építésénél e két művésznevet számításán kívül kell hagyni. Az eredeti tervek fölfeledésére vezetett nemrögen egy szerencsés véletlen: *H. J. Schmidt* a párisi Bibliothèque Doucet gyűjteményében ráakadt *Jadot de Ville Issey* csász. udv. főépítész budavári tervrajzaira. A munkálatok 1749-ben te-hát nyilván ennek az alaprajzvázlatnak alapján indultak meg, s erre vonatkozhatik *Jadotnak* a tervrajzra sajátkezőleg rávezetett megjegyzése: „exécuté”. Azonban „a kivitelnek *Jadot-tól* merőben idegen szelleme és formavilága, amelyben még a távoli francias elemek is sajátos bécsi átfogalmazásban jelennek”, már eleve a francia mester szerzősége ellen szól s inkább az tehető fel, hogy az eredeti tervvázlat felhasználásával egy bécsi mester, az évekig *Jadot* mellett dolgozó Franz Anton

Hillebrandt készítette el a palotát. Kapossy most négy különböző időből származó tervrajzcsoporthoz egyaránt, valamint Jadot tervrajzával való egybevetéséből próbálja rekonstruálni erős elméleti és stíluskritikai érzékel az építés lefolyását, és megállapítja, hogy a palota főhomlokzatának megfogalmazása amíg egyfelől erősen elter a Jadot-féle tervtől, addig másfelől érdekes egyezéseket mutat a wüzburgi rezidencia elrendezésével. Már pedig tudjuk, hogy ennek a művésznél, Balthasar Neumann-nál dolgozott hosszabb ideig Fr. A. Hillebrandt is. Kapossy tehát úgy véli, hogy a királyi palota módosított és kivitelle került tervrajzainak mestere Hillebrandt volt. Hogy e munkájának felemelítése nincs benn a kamarai építész állásra beadott kérvényében, azt azzal magyarázza, hogy e munkák Grassalkovich előtt amúgy is ismeretesként lévén, bővebb megemlékezés nem szorultak. Viszont Kapossy szerint az a körülmény, hogy kinevezését feltűnően gyors idő — öt nap alatt megkapja, Hillebrandt mint jól ismert és méltányolt mestert mutatja. Kapossy tehát hiteles forrás és határozott analógiák hiányában is fenntartja véleményét, hogy a budai vár építése csakis Hillebrandt lehetett.

Grimschitz Bruno (Bécs) „Az epreskert-i kálváriá”-ról írt tanulmányt. A műemlék leírásánál kiemeli, hogy e mű végső megjelenési formája az ú. n. „mons calvariae”-nak, mely a hegyet is tiszta architektúrában adja. A mű szerzőjét, egyelőre pusztán stíluskritikai alapon taglalva az építvány szellemét, J. L. Hillebrandt látja, kinek főművei és az epreskert-i kálvária között kétségtelenül sok rokonosság fedezhető fel. Grimschitz véleményét látszólag támogatják a fővárosi levéltárban őrzött „canonica visitatiók”-nak az emlékre vonatkozó foljegyzései, amelyek azonban, legalább is a közötti részek, oly hiányosak, hogy a végleges ítéletmondással ez adatok teljesen hiteles és pontos közlésig feltétlenül várunk kell.

Réh Elemér „A gödöllői kálváriá”-t ismerteti, melyet Grassalkovich akaratából és pénzén 1771-ben kezdtek építeni s 1778-ban szentelték fel. A kálvária művészét, egyelőre csak stílusrokonosságok és az építész személyének Grassalkovich Antallal való közeli kapcsolatai révén a pesti Mayrhofer Jánosban látja Réh, ki sürgeti az értekes és veszendőbe menő barokk emlék restaurálását.

A „Kisebb közlemények” között találjuk *Rhé Gyula* közleményét „A veszprémi székesegyház régi kövei”-ről, amelyek szerző szerint a román stílus első építés emlékeiből maradtak fenn.

Szönyei Ottó „A biharremetel falfestmények”-et ismerteti dr. Némethy Gyula praelatus-kanonok leírása alapján, amelyek 1927-ben az akkor román megszállás alatt lévő község református templomában kerültek elő. A XIII–XIV. században épült templom a középkori templomokhoz hasonlóan, ki volt festve s e festményeket a

remetek 1837-ben bemeszeltették. A legtöbb kép a szentélyben van, hol háromszoros sorban állnak az alakok egymás fölött. Az alsó zónában a többi közt Szent László, Szent István, Szent Imre (?), Szent Mihály arkangyal képei láthatók; felettük az apostolok, Szent Péter, Szent Pál, Szent Bertalan, Szent Tamás az Údvőzőnővel, s végül Krisztus oltározatása. Az északi falon is láthatók festménymaradványok Szent László életének egyes jeleneteivel, sőt a templomnak a torony alatti keskeny pitvarában is vannak bizánci stílus, igen primitív képek, melyek a templom belsejében levőkkel össze nem mérhető művészi kvalitás tekintetében, s amelyeket talán egy Bizánc eleste után idemennélkül igen gyenge letezésű piktor festhetett. Kár, hogy e képek feltartása és megmentése egyáltalán nincs biztosítva.

Dornyay Béla „A nőgrádmegyéri Kisgerge renaissance pasztóforumát” ismerteti, melyet 1803-ban készített Liphay László; mivel ily pasztóforumunk (szentséghez) igen kevés van (a történeli Magyarország területén is összesen 7), azért benne igen érdekes és értékes emléket bírjuk renaissance-stílus hazai szobrászatunknak. *Szönyei Ottó* egy másik cikkében („Pécs városa Evlia Cselebi tükrében”) Evlia Cselebi török utazónak Pécsről írt adatait igyekszik mai topográfiai és történeli adataink szerint lokalizálni s tanulmánya alapján érdekes képet kapjuk a török hódoltság alatti Pécs helyrajzában és kultúrviszonyainak.

Végül *Horváth Henrik* állapítja meg levéltári adatok alapján, hogy a pesti plébánia (esküéri) templom oltárainak mestere Gundrich Carolus Ferenc szobrász volt.

Az irodalom rovarban találjuk többek közt H. Schäfer: „Ägyptische und heutige Kunst. Zur Stellung der ägyptischen in der Weltkunst” című, „Die Antike” című folyóirat III. kötetében megjelent nagyleletőségű tanulmányának, továbbá a „Kunstbücher deutscher Landschaften” című válogat 9. füzetének, Max Dvorak hátrahagyott nagy művének, a „Geschichte der italienischen Kunst” II. kötetének és Divál Kornél: „Magyarország művészeti emlékei” című munkájának ismertetését.

A szép és tartalmas kötet méltán reprezentálja eddigi társalval együtt hazai archaeológiánk és művészettörténetünk fejlettségét és értekes eredményeit.

O. Z.

ADATOK A HAZAI ÉPÍTÉSZEZ XVI. SZÁZADI TÖRTÉNETÉHEZ. IV.¹

Laberse (*Loborsee, Loborsee*) *Jakab* építőmester (marator, magister murarius, praefectus coementariorum, Maurermeister) 1569 márc. 16-án Eger várába küldetett, ahol Baldigara Octavius kir. építész mellett 1572-ig működött. Valószínűleg azonos azzal a „ma-

¹ L. a további adatokat I. a. a *Magyar Művészet* II. (1926) évt. 242–43. és II. a. a *Magyar Művészet* III. (1927) évt. 113–14. és 285–86. lapján.

gister murarius Jacobus*-szal, aki 1558 táján Zólyom várában dolgozott.

Orsz. Litr.; Cam. Scap., Ben. mand. 1569. jun. nr. 135., 1571. Maj. nr. 105., Aug. nr. 177., 1572. Ján. nr. 9., Liber expeditionum 1571/74. fol. 86, 111. — Cam. Hung., Ben. res. 1566. Apr. 29.

De Lerago (Leraco, Loreaco) Domonkos kőművesmester (muratorum magister, Maurermeister) havi 8 r. frt bér mellett 1570-től 1573-ig Tokaj várában, 1578-ban pedig 18bb kőművessel Szendrő várában dolgozott.

Orsz. Litr.; Cam. Scap., Ben. mand. 1578. jun. nr. 127. Memoriale quadripartitum fol. 55 v., 122/3.

Gratiolus Pompejus kőfaragó (Steinmetz) az 1572. évi május és az 1573. évi június hó közötti időben Egerben végzetli munkájáért 32 forintot kapott.

Orsz. Litr.; Cam. Scap., Memoriale quadripartitum fol. 119.

Tobias Jakab pozsonyi olasz építőmester (murator) 1572-ben a pozsonyi vár egyik beomlott kerek bástyájának felépítésére szerződött 200 frtért, de munkáját abban hagyta, látván, hogy kevés reá a kikötött összeg. 1578-ban a pozsonyi hajóház tatarozásánál említte.

Orsz. Litr.; Cam. Hung., Exped. cam. 1572. júl. 18. Cam. Anst., — júl. 30. Secret., — Litr. ad cam. exar., series I. fasc. 15. 1575. febr. 12-ről Hager Mátyás levele.

Stella Kristóf olasz származású királyi építész (fondáló mester, magister muratorum, superintendentens aedificiorum Agriensium, ordinaris et supremus architectus suae Majestatis Agriensis, oberster Baumeister) az 1550-es évek elején lépett a királyi szolgálatába. Baldigara Oktáviusz királyi építész mellett az 1570-es évek elején Egerben havi 14 frt fizetéssel mint pallér (Bauübergeher) működött, majd annak Egerből történt távozása után, 1579-ben egri királyi építész lett, amely tisztséget haláláig viselte. Egerben, ahol kisebb-nagyobb megszakításokkal állandóan tartózkodott, a város falát építette (1583); ez a munka 1588-ban már annyira haladt, hogy befejezéséhez csak 1000 tallérra volt szükség. Ugyanabban az évben Eger várának megerősítésére tervekét készítette. A vár építése valószínűleg e Bécsben is bemutatott tervek alapján folyt az 1590-es években. Mint egri királyi építésznek kötelessége volt a többi, felsőmagyarországi végvárrakör is gondoskodni. E feladatának megfelelően *Szarvaskő* (1583), *Szatmár* (1596) és *Szendrő* (1590–92) várban épített; utóbbiba a faragott köveket *Tokajból* hozatta s ugyanott egy fokerődöt (kavalyér) is emelt. *Füllek* építésére Nisola Antali szerződötte (1594). *Munkácsot*, Rákóczi Zsigmondnak szinte romokban heverő várát 1592-ben ismételtén — egy ízben az Egerről magával hozott *Gergely* építőmesterrel együtt — megtekintette és annak több mint 11.000 frtot igénylő helyreállítására tervekét készítte, amelyeket szerint az építkezést a szepesi kamara ellenőrzése mellett Rákóczi magára vállalta. Ugyanennek az esztendőnek nyarán a Rueber-

örökösök által Sáros várában tervezett és máidnem 5000 frtot igénylő építkezésekről is véleményét adott és tervekét készítte. 1595 tavaszán *Samberger György kassai* építőmesterrel a Szerencs várában Rákóczi Zsigmond által emelt épületeket és templomot becsülte fel, még pedig 12.000 tallérra. — 1582 jan. 1-től kezdődőleg havi 30 r. frt fizetése, 1590 okt. 31-től pedig évi 100 tallér útlátálánya volt. Eléggé jómódú ember lehetett, ami a halála után még fennállott nagyobb kövefelésekből kitűnik. Eger közelében a kapitány jóvoltából malma volt, amelyre királyi jóváhagyást is kért, de sikertelenül. — Stella a szarvaskői vár és az egri német katonák kapitányának tisztségét is viselte. Katonai feltebbvalói és a szepesi kamara a legnagyobb elismeréssel szolták szolgálatairól és hűségéről, amelyet Egernek 1596 ban történt eleste-
kor halálával pecsételt meg. Ugy látszik, nemes ember volt (fiát, Jakab-Jánost nobilis et nativus Hungarus nak mondják); ő és fia pecséteiken ugyanazt az ő. n. beszélő címet használják, t. i. a négyelt pajzs 1. és 4. mezőjében egy-egy nyolcadgú csillagot, a 2. és 3. mezőben pedig egy-egy befelé fordult oroszlánt. Felesége nemes Zara Ilona, aki ura halála után dr. Piperellus Ezekiel kassai orvoshoz ment feleségül. Fiai Jakab-János — az 1640-es években az óvári kamarai uradalom igazgatója — és András.

Orsz. Litr.; Cam. Scap., Memoriale quadripartitum fol. 119. — Liber obit. inform. et exp. 1575/79. fol. 280 v. — Ben. mand. 1572. Oct. nr. 161., 1574. Aug. nr. 208., 1579. jun. nr. 146., 1588. Febr. nr. 86., 1592. Jan. nr. 30., 38., 42., Mart. nr. 30., Maj. nr. 98., jun. nr. 114., Nov. nr. 186., 1595. Febr. nr. 24., Mart. nr. 34., Apr. nr. 47., Maj. nr. 40., 1597. Mart. nr. 36., Apr. nr. 59., Jun. nr. 83., 1598. Aug. nr. 75., 1602. Jan. nr. 12., Mart. nr. 56., Apr. nr. 84., — Repraes. inform. et instan.: 1582. márc. 30-ról, máj. 9-ről, 1583. máj. 20-ról és azept. 18-ről Stella Kristóf, 1588. febr. 12-ről a haditáncos, dec. 5-ről Révay Ferenc, 1589. febr. 18-ről, márc. 21-ről és aug. 21-ről Stella Kristóf, nov. 30-ról Vischer György, 1590. febr. 10-ről Klemen András, márc. 18-ről Stella Kristóf, apr. 17-ről Khrieger Frigyes, júl. 18-ről Khrieger Frigyes és Kécsér István, aug. 1-ről Bekos János és Krieger Frigyes, okt. 8-ról Langecker Orbán, 1591. júl. 3-ról és 29-ről Farkas Pál, aug. 8-ról Stella Kristóf és Mladosevity Péter, 1592. febr. 12-ről Rákóczi Zsigmond, febr. 29-ről (2 db) és 28-ről Stella Kristóf, máj. 24-ről Prépšovári Bálint, júl. 8-ról, okt. 18-ről és nov. 24-ről Stella Kristóf, 1593. jan. 21-ről Prépšovári Bálint, márc. 28-ről Fischer György, 1594. aug. 6-ról Kauffm Benő, aug. 25-ről Barchey János, nov. 29-ről Serjász Mihály, dec. 9-ről Kauffm Benő, 1597. ján. 28-ról, nov. 20-ról és 26-ról, 1598. febr. 16-ról, 28-ról és apr. 28-ról Piperellus Ezekiel levele. — Liber exp. 1591/95. fol. 257 v. 1598/99. fol. 225, 334, 250 v., 253, 205, 361, 367, 371 v., 407 v., 438, 434, 1599/1619. fol. 38, 26, 27, 35 v., 136, 227 v., 235 v., 403, 251 v., 272 v. — Minutae: 1588. márc. 18., 1592. apr. 27., jún. 3., aug. 3., 10., szept. 16., 1596. máj. 12., 1599. apr. 29., máj. 1., jún. 25., 1600. jan. 29., 1601. nov. 16., 1602. febr. 12., apr. 11. — Litterae camerae Poson. fasc. 8. nr. 79, 94., fasc. 6. nr. 70, 103., fasc. 7. nr. 157., fasc. 8. nr. 53. fasc. 11. nr. 96. — Cam. Hung., Ben. res. 1624. jún. 26.

Bellan Benedek kassai építőmester (aedilis, Maurermeister) 1574-ben *Putnokon* egy bástyát és lőportartót (Pulvergewölbe) épített. Munkájáért a szepesi kamara — noha Rueber János felsőmagyarországi főkapitány Bellan kérését nyomtatékosan párfogolta — még 1576 tavaszán 157 tallérval tartozott. Kassai polgár és családós ember volt, akit Bornimus

melikénevvvel említettek, ami valószínűleg származási helyére — talán az olaszországi Bormiára — utal.

Orsz. Lár: Cam. Scopus, Ben. mand. 1576. Jan. nr. 8, Mart. nr. 10.

Plank (Planck) János királyi építész (architectus sua Majestatis) 1574 nyarán teljesített szolgálatait a királytól 100 tallér jutalmat kapott. A következő esztendő elején Paczót János kamarai tanácsossal *Sárospatakon* a tűzvész okozta károkat becsülte fel, még pedig 250 frtra. Ugyanez esztendő őszén — *Szatmárról* visszatérve — *Munkács* várát tekintette meg. E vár állapotáról szeptember hó folyamán vázlatrajzzal is ellátott, igen részletes jelentést tett és helyreállítási költségeit 2000 frtra becsülte. 1576 dec. 14-én, ill. 1577 jan. 2-án a szépseli kamarától a tűzvész által *Bátrfalán*, ill. *Kassán* okozott károk felbecsülésére utasítást kapott. Az utasításoknak megfelelő részletes jelentését 1576 dec. 16-án, ill. 1577 jan. 6-án tette meg. 1577 június hó végén Rueber János főkapitánnyal Zádváron járt. A vár ekkor még abban az összelőtt állapotban volt, amelybe az 1566. évi bevétel juttatta. 1580 április hó végén Plank már nem volt életben; özvegye maradt. 1576-tól kezdődőleg Plank a kassai fegyvertármester állását is betöltötte.

Orsz. Lár: Cam. Scopus, Ben. mand. 1574. Jul. nr. 178, 1575. Jan. nr. 24, 28, Sept. nr. 228, Oct. nr. 244, 1576. Jan. nr. 11, Apr. nr. 112, Jul. nr. 177, 1579. Mart. nr. 57, Apr. nr. 80, Jun. nr. 144, 1580. Apr. nr. 106, Jan. nr. 181, Nov. nr. 229, Dec. nr. 240. — Liber exped. 1574.81. fol. 10, 86, 78, 99, 135, 136, 148 v., 172 v., 224, 274, 448 v., 471. — Minutae: 1576. febr. 8. apr. 27., aug. 22., 1577. sept. 13., 1579. máj. 22., 1579. máj. 28., dec. 16. — Liber obligat. inform. et exped. 1578.79. fol. 38 v., 85 v., 182 v., 187, 188 v., 190 v., 1879.86. fol. 11. v. — Reperta, Inform. et Instan. 1577. máj. 6-ról Peykus Péter, 1578. okt. 26-ról Salm levél.

De Ferraris Julius építész (architectus) 1589 május hava előtt a *bakabányai* építkezéseket vezette. Számadásait a magyar kamara vizsgálta felül.

Orsz. Lár: Cam. Hung. Ben. res. 1587. máj. 9. — Exp. cam. 1590. Jan. 31. Seren.

Falubreso Jakab kőműves (murator) 1569-ben *Egerben* dolgozott. Családos ember volt.

Orsz. Lár: Cam. Scopus, Ben. mand. 1569. Mart. nr. 78.

Herzog József

KÖSZEGHY ELEMÉR, VON. Die Denkmäler der Antonien in Drautz (Zips). Privatdruck. Késmárk, 1930. 31 l. és 5 szövegközl. kép. A Szepességi művészeti emlékhelye váraiban gyarapodásról írásit bennlített ez a kis füzet. Egy jelentéktelen és figyelemre nem is méltó felvidéki kőházak, csücsves, falusi templom, — miként a bábból kibontakozó pillangó, — a restaurálás munkálatai közben, kilép az ismeretlenségéből és névtelenségéből. 1928 nyarán értesítették a füzet szerzőjét, Köszeghy Elemér festőművészt, a Szepességi Történelmi Társulat és a Kárpát Egyesület művészeti előadóját, régi falkeknek a vakolás alól történt elbukkanásáról. Tüzetes vizsgálatainak rend-

kül érdekese eredményeit előzetes jelentésképpen bocsátja az érdeklődő körök rendelkezésére, a kimerítő, érdemleges feldolgozást a munkálatok befejezése után való időre ígérve. A jelentésnek, rövid híradásnak szánt írás azonban, egyfelől tárgyi tartalmánál fogva, másrészt az előadónak tárgyszereténélből következő kimerítő körültekintése folytán, olvasmányának értékes, tanulmányának pedig élesen a tényekre világító.

Nemcsak a kutatást motiváló falkekpekről értesülünk, a Csallóköri hely és Lőcse között fekvő Daróc községnek művelődéstörténeli hajdani jelentőségéről tájékozott bennünket az egykori kolostor története, illetve ennek helyreállítása. A templom ugyanis az Antoniták szerzetesházához tartozott. Mivel hazánkban ritkák voltak a Remete Szent Antalról nevezett ápoló és gazdaságművelő szerzetesek, könnyen begyökereszt egy félreértésből, illetve félreolvasásból keletkezett tévhit, amely szerint Darócban kereszties lovagok társháza létezett volna. Az ápoló szerzetesek vállon viselt keresztjéről őket „cruciferi”-nek nevezték s ebből keletkezett a tévedés. Karácsony János írja, hogy: „Az orbáncos betegekét gyógyító Szent Antal lovagoknak Pozsonyban és Szepesdarócban voltak kórházai.”¹ Rupp² Antoniták, Antalurak, Szt. Antal kórházai, Szt. Antal lovagjai néven említi őket. Szerzetük címerjelményét egy XV. századi faragott, szentélybeli templompád, állam őrzi Darócban: a görög tau-kereszt, az ő. n. Antalkereszt harántgerendája két végén egy-egy kis haranggal; a szántól jobbra és balra egy-egy seríttel. Remete Szt. Antal a háziállatok védője; a gazda és állattenyésztő szerzetesek pedig adománygyűjtő körútiukon csengővel jelezték valamely községbe való érkezésüket.

Az Antoniták magyarországi tényleges szereplésének megállapítása, a tatárjárás után, a XIII. század második felében való betelepítésük történelmi ténye nemcsak művelődés- és gazdaságtörténeli, hanem művészettörténeli szempontból is lényeges támaszpontja a megállapított kutatásnak. A csücsves építészeti igen csekély maradványok, XV. századi faragott és festett szerény emléktörödek egy késő gótikus kehely jelentőségét messze felülmúlják a szentély keleti és északi falán felfedezett festmények. A keleti falon az *Angyal üdvözlés* és *Krisztus a keresztfán* képek előadasmódja az ábrázoló művészetnek a korai XII. század bizánci művészeti ízlésén, illetve előképein való elindulását sejteti. Ezeknél érdekesebbek még a voltaképpeni Antal-képek; egy 408 cm hosszú és 135 cm magas képszalag négy jelenettel *Remete Szent Antal életéből*. Jóllehet eltérő ábrázolásmóddal, de a többször előforduló Z

¹ Karácsony János dr.: Magyarország egyháztörténete. Nagyvárad, 1906. 67. l.

² Rupp Jakab: Magyarország helyrajzi története. II. Budapest, 1872. 178. l.

majuszkulának a bibliai képen is előforduló azonos jele alapján egyazon művész munkájának főlátelvezhetjük a falképeket. Szt. Antal találkozás a Szt. Pál protoeremítával; Szt. Antal ördögök korbácsolják és kígyó marja; megkísértése egy fiatal nő által; az ördög otthagyja a véreben fekvő remetét; ez a négy jelenet maradt fenn, holott több volt, de a szentélynek csúcsves beboltozása alkalmával a folytatás elenyészett. Előkép híján saját ismereteire és elképzelésére utalva, a művész az ó millióidról népsélt és rendezte be ábrázolását. A sivatag két remetéje tonzúrás, kámszás barátok, az érzelmi relációkat a kez gesztusa tolmácsolja és a véreben fekvő szent, akár a síremléké kölgürd, lefektetett álló alak, csupán hogy él és föltámasztott kezébe hajtott fejét és testéhez szorított baljával a szenvedés eseményét fejezi ki. Térábrázolás nincs, de a talajra állított, kísérő templom- és kolostorépületek máris megadják a lokális hangulatot. A mérsékelt mozgású és tartalmilag mégis kifejező jelenetek festője iskolázott szemű és kezű mester volt. Tudását, képzettségét onnét hozta, ahonnan az Antoniták házába jöttek, Franciaországból. A kísérő és kínoz ördögflaknak inkább komikus fajtája, a szégyélyező szalagfoglalások ornamentikájának az ötvösségre is emlékeztető rajza a francia könyvdiszítésnek, a miniatűr-festésnek hatására utalnak. Közeghy a képeket a szepeshelyi, *Károly Róbert koronázását* ábrázoló falképnel korábbi, 1317 előtt való időpontra datálja. Egész meggyőzően. Az Antonitáknak, Hain Gáspár szepesi krónikája szerint, már 1288-ban kolostoruk volt Darócon. Nagyon lehet, hogy már a század fordulójára körül készülhetek e falképek, amelyeknek mestere is legvalószínűbben a szerzetesek közül került ki. A szepesdaróci emlékek egy a XIII. században megkezdődött jelentékeny művészeti és művelődési tevékenységnek bizonyítéka. Tanúságai továbbá a kolostorbeli szerzetesi művészeti tevékenységnek a Szepességben.

Világot vet még egy érdekes momentumra ez a fölfedezés. Ugyanis később, a XV. században a Szepességben már sporadikusnak alig mondhatóan fordul elő Remete Szt. Antalnak faragott és festett ábrázolása. A daróci kibomakozás óta valószínűbb, hogy miként még Divald vélte volt, a Pálosok szerzetesházai és működésük révén — mondhatni vendéglopon — szerepelt volna a szepességi művészetben R. Szt. Antal. A szent kultuszának importja jókor megtörtént és valószínű, hogy a fölfedezésnek közbeeső láncszemei hiányzanak; elpusztultak vagy lappanganak még. Érdekes, hogy éppen Dél-Itáliában, Barletta város S. Sepolcro templomában R. Szt. Antal életförténetének a XII. századból való sorozatos ábrázolásából maradt fönn két jelenet.¹

¹ Kálnatle Karl: *Ikongraphie der Heiligen, Freiburg im Breisgau 1926. 71. l.*

A szent remete erekltyelt a XI. században szálították Konstantinápolyból Franciaországba és a kereszteshadak által keletről beharcolt betegségek ellen gyógyító, csodatévő pártfogóul és védőszentül ismerték.

A szentély második ívmezéjében földerített, körülbelül egy századdal későbbi falképek egyik passiójelenetén, *Krisztus kereszrefeszítése* ábrázolásán, a kínozók némelyike ú. n. „kúnsüveg”-et visel. Egy forrásadattal alá nem támasztott történeti adomát említ meg a szerző mások nyomán, — csak fentartással — hogy IV. (Kún) László 1288-ban a szepesi várbán való tartózkodása alkalmával a szilaj kúnokat a szepesi prépost rábeszélésére az elnéptelenedt jobbágyfalvakba telepítette, így Darócon is, hogy megállapodott foglalkozáshoz szokjanak.

A szepesdaróci jelentős művészeti múltnak kipattanása arra a megfontolásra indít, hogy nemcsak az időhozza pusztulások, de egyes helységek gazdasági visszafelődése is egy-néhány bizonyítékát nyelhetne el középkori műveltségünknek.

Dr. Vikár Vera

HANS TIETZE UND E. TIETZE-CONRAT: DER JUNGE DÜRER. Verzeichnis der Werke bis zur venetianischen Reise im Jahre 1505. Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg 1928. G. Pauli tárgymutatója, mely 1911-ben, a brémai Kunsthalle-ben rendezett Dürer-kiallítás alkalmával jelent meg, 1216. számmal jelöli meg a művész összes alkotásait. Azóta a kutatás nem szünetelt; bírált, osztályozott, elvetett sok munkát, tisztázni próbálta Dürer első vándorútjának kérdéseit és főleg a fametszet-illusztrációkhoz való viszonyát; végül néhány nagylelemőségű fölfedezést is csinált (a lembergi múzeum rajzai stb.). Csak nem érezte magát elég erősnek: a művész egyéniségének és fejlődésének oly egységes megrajzolására, mint amilyen 25 évvel ezelőtt *Wölfflin* maradandó munkája volt. A vállalkozást nemcsak Dürer alkotásainak nagy száma nehezítette meg, hanem a sok tisztázatlan részletkérdés, mellyel minduntalan találkozunk a Dürer-irodalomban. A kritikát itt-ott szinte aggályt keltő túlzással gyakorolják és a magára bízott élelítés egyszerű-másszor olyan ítéleteket hoz, hogy Dürer alakja — Tietze szavával élve — hypothesissé halványodik előttünk. Nemcsak jelentéktelen alkotásokra dől ez. Nagyszerű művek, mint pl. a „Grüne Passion” néven ismert rajzszorozat (Albertina-gyűjtemény) egyszer eredeti, más-
kor műhelytermékeknek véteik. Az előttünk fekvő könyv mindezen okokból igen fontos feladatra vállalkozott és nagyjában úgy vezet, mint egy megrandó nagy Dürer méltatás gondos előkészítése.

A Tietze-házaspár imponáló munkájában két egymástól független és ezért külön bírálattal igénylő szándékot ismerhetünk fel. Az első

intenció feltétlen elismerést érdemel, mert egy immár halaszthatatlan követelménynek felelt meg. Mindmáig hiányzott Dürer illusztrált oeuvre-katalógusa, olyan kézi könyv, mely egyformán, a szem és tájékozódó elme elé idézhette úgy a példáit, mint annak irodalmi feldolgozását. *Lippmann* monumentális közleménye csak a Dürer-raizanyagra vonatkozik, négy évtized óta folyó munka és a chronologia kérdését teljesen mellőzi; e mellett drága és nehezen kezelhető. Willy Kurthnak szinte egyidejűleg megjelent könyve Dürer fametszeteiről ugyancsak megfizethetetlen publicatio és elsősorban az illusztratív anyag kitűnő visszadásában rejlik az értéke. A Tietze-féle katalógusnak irodalmi, forráskutató és leíró szövegrésze az, ami az eddigi hasonló kísérleteket messze túlzárnyalja és e tekintetben páratlanul értékesnek mondható. 500 Dürer-ai származó és a kritika által neki tulajdonított alkotást dolgozott fel a Tietze-házaspár e könyvben, melynek gyors tempóban való folytatását és befejezését mindenképp kívánatosnak kell tartanunk.

Az oeuvre-katalógus mellett igen bő magyarázó és kiegészítő szövegrész megírására is vállalkozott a két szerző. Az itt teljesített munka már nemcsak elismerő, de bíráló kritikára is bőven nyújt alkalmat. Külön tollú, lendületes szakíróknagy tudással foglalkoznak az óriási anyaggal és az olvasóra valószínűleg rákényszerítik nézeteiket. Kévszám művészettörténeti tanulmány ad bevezető részében annyi helyes és helytálló szempontot, mint a két Tierzeé, akik keletös szerző-mivoltuk révén szinte anonyimá válnak előttünk. De az előadás modorának suggestív hatása mégis gondolkodóba ejt, amikor kritikai osztályozásuk eredményét nézzük. Közel 200 munkáról azt állapítják meg, hogy részint Dürer műhelyében készült tanítványi munkák, részint pedig kizárólag alkotások. Nyilvánvaló, hogy ezt az osztályozást számos, Dürer-kérdésekben igen jártas kutató föltétlenül revidálni fogja, bármennyire ügyes és szakavatott érveléssel is próbál a két szerző helytállni a maga igazáért. E rövid méltatásban nem térhetünk ki egyes dolgokra, csak fölemlítésre méltókat tartjuk, hogy a szöveg 9 fejezetében sok olyan szerencsés megformulázást találunk, mely nemcsak egy katalógus-munkának, hanem egy szervesen elképzelt művészet-jellemrajznak is díszére válhatnak. Annyi kétségtelen, hogy a kutatás ezentúl nem mellőzheti ezt a mindenképpen hasznos, sok részben tanulságos és értékes könyvet. *Dr. Eisler M. József.*

JULIUS MEIER-GRAEFE: RENOIR. Mit 407 Text-Abbildungen und 10 Tafeln in farbigen Lichtdrucken und Hellogravüren, Klinkhardt und Biermann Verlag, Leipzig, 1929.

Tíz évvel Renoir halála után egy kiállításban és formában is szokatlanul szép könyvvél

adózik a mester emlékének — a német műkritika. E bejelentéssel nem azt akarjuk mondani, hogy Renoir saját honfitársai halála előtt és után nem méltatták eléggé, hiszen két-három évtized óta mesészerű magasságig emelkedett munkáinak árfolyamértéke. A sok, francia nyelven róla írt szaktanulmány között van különben egy, mely az életrajzi adatok bősége és előadásának közvelensége miatt örökké összeforva marad a mester nevével. Ambroise Vollard párbeszédeire gondolunk, melyek korántsem vetélkednek a „komoly” írássok hangjával és mégis kimeríthetetlen forrásai a művész ismeretének. Vollard könyve a legszórakoztatóbb olvasmányok egyike, melyet le nem tesz az ember, míg végig nem élvezte. Ezzel szemben Meier-Graefe írása olyan, mint az erős fajbor. Egyszerre csak keveset bír el belőle az ember. Ez a temperamentumos és boszorkányos tájékozottságú kritikus, ez az őtletes és ragyogó stilisza különös módon csak rövididelezett cikkeiben találja meg magát teljesen és hat lenyűgözően. Lirai hangú történelmet ír; valami állandó emelkedettség fölül áll mondatai és csak azért nem tűnik fel öröklődő „rajongónak”, mert tárgyismerete nagyszerű és mindvégig érdekelt. Kétségtelenül nem dolgozik előre megépített terv szerint, hanem viteli magát, mint szerelmese a témának attól, ami éppen megragadja. Talán ezért nem szeretik sokan, mert rajongásában nem látják az őszinte megnyilatkozást. Pedig Meier-Graefe nemcsak sokoldalú munkásságával és kutató ügyességével, hanem azzal is szerzett magának érdemeket, hogy állandóan a belső kvalitás kérdését helyezte elébe a többinek. Ha tanulmányaiiban az életrajzi adatoknak több helyet szentelt volna, tárgyilagossabbnak tartották volna. De ő mindig kerülte azt, amit a lexikonok adni szoktak. Meier-Graefének Renoir-könyve külön elbírálást érdemel. Renoir ügyességén szívflegye neki, kiről már jóval a háború előtt mondta el mindazt, amit pazarul kiállított új munkájában csak ismételni és kiegészíteni tud. Sokszor fordult meg a festő házában, soká is időzött Franciaországban és közvetlen szemléléssel átélhette az impresszionizmus nagy mestereinek világát, de sem a személyes kapcsolat, sem a kor eleven ismerete nem magyarázza, miért jelent neki Renoir oly sokat. Az a tény, hogy a művész 4000 alkotása közül többet ismer eredetiből, mint bármely más kritikus, nem nyújt bővebb magyarázatot. Renoirban ritka méltó témát talált Meier-Graefe, ezért írta meg ezt a szavakban és képekben szimfonikus hatású szép könyvet. Renoir festészetének paradicsom-kerijét úgy nyitja meg előttünk, mint egy meseországot. Ahogy gyönyörködő szemmel beléptünk ide, átfog bennünket valami elfogulatlan légies érzékiség, mely már tiszta romantika és csupa érzelmesség. Meier-Graefe kiemeli ezt a témában

megkötött mestert az impresszionisták sorából és egy soha meg nem szűnt klasszikus hagyomány örvéé teszt. Rubens, Fragonard, Delacroix és Corot művészetén az érzékeltség, bá, erő és álomszerűség vegyületéből adódott össze Renoir piktúrája. Hatvan éven át dolgozott páratlan termékenységgel és még betegségtől gémberedett ujjakkal sem hagyta el ecsetjét. Szükszavú, a mesteresség kérdésén túl igénytelen és lelkiellen szinte járatlan természet volt Renoir, de egészsége ösztönvilágát átvethette alkotásába. Nagyon jól látja Meier-Graefe, hogy e töretlen lélekben benne volt a monumentalitás gondolata és csak a koron múlt, hogy meg nem valósult. Ami után egy Marées egész életén át hába futott, azt a józan Renoir elhagyta, mert meglátta az át nem hágható akadályokat.

Színes és eleven könyv Meier-Graefe utolsó munkája. Bár leírásaiban sokfelé kalandozik el és egy kérdéssel kapcsolatban az egész művészettörténetet rekapitulálja, mint aki félti álláspontjának igazát, vagy önmagával szeret vitába szállni: állandóan fogva tartja olvasóját. Tényilagosabb és értekelésben óvatosabb könyvet Renoirról talán soknehányan írhattak volna, de egyénibbet, lelkesebbet és gazdagabbat senki más a kritikusok gárdájából. Vannak oldalai, melyek az átélés és kifejezés remekei közé tartoznak, hogy jellemzésül szinte idekíváncskoznak. Meier-Graefe a lendült ember és aki művészt igazán szeret, hálásan követi őt a szavak varázserdejében. *Első Mihalj József dr.*

SARRE, FRIEDRICH UND HERMANN TRENKWALD: ALT-ORIENTALISCHE TEPPICHE. Herausgegeben vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. I—II. Bd. Wien, Anton Schroll & Co., Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1926—1928. Ára: 1120 M.

Az 1891. évi bécsi nemzetközi szőnyegkiállításnak az eredménye, hogy a művészi és tudományos körök érdeklődése újból a keleti szőnyegek felé fordult a főhívta a figyelmet oly kiváló darabokra, melyek régi idők óta figyelmet sem kelve az európai uralkodók gyűjteményeinek, templomi kincstáraknak, múzeumoknak vagy családi gyűjteményeknek birtokát alkották, s melyekből a kelet sem tudott már számottevő darabokat felmutatni.

A kiállítás nyomán 1892-ben az osztrák kereskedelmi minisztérium egy művet adott ki: „Orientalische Teppiche” cím alatt, mely a cs. kir. udvari és állami nyomda által előállított 149 színes és fénynyomatú táblán 126 szőnyegnek az akkori technikai viszonyokhoz képest mintaszerű reprodukcióját mutatta be. Ennek a műnek 1906—7-ben az osztrák iparművészeti múzeum kiadásában megjelent „Alt-Orientalische Teppiche” című kiegészítő kötet 25 táblán 28 elsőrangú szőnyegnek reprodukcióját foglalta magában ugyancsak a bécsi állami nyomda által előállítva.

Habár a két mű megjelenése óta egész sora jelent meg a szőnyegekéről szóló jelentős publikációknak, egyebek között csak F. R. Martin nagy művére, Kendrick és Tattersall munkájára, Bode-Kühnle kézikönyvére, a „Meisterwerke muhamedanischer Kunst” I. kötetére hivatkozunk, de a két említett bécsi mű, mely az antiquariusoknál ritkaság számba megy s csak nagy ártért kapható, semmit sem veszített értékéből a még mindig az első helyet foglalja el a szakirodalomban.

A keleti szőnyegek iránt érdeklődők a bécsi szőnyegművek újabb kiadását örömmel fogadják. Harminc év kutatásainak az eredményei megokolják teszt az újabb kiadást, mert a régi műben között szőnyegeknek egy sora tudományos és művészi tekintetben kevesebb értékűnek bizonyult, így újabb publikálás nem lett volna kívánatos s ezek helyébe újabb, különös beccsel bírók lépnek, melyek azóta váltak ismeretessé, de között még nincsenek vagy közöttük nem kifogástalan, nem kielégítő.

Az új mű két kötetből áll, mindegyik 60 részben színes táblát foglal magában.

Az I. kötet kizárólag az osztrák iparművészeti múzeum keleti szőnyegeknek jellegzetesebb darabjait foglalja magában. A régi anyag, mely vásárlások útján került a múzeum tulajdonába, 1907-ben a kereskedelmi múzeumtól vett becses darabokkal gyarapodott, melyekből 20-at közöl az a publikáció. 1922-ben újabb 23 db elsőrangú szőnyeg került a múzeum tulajdonába a volt udvari kincstár szőnyeggyűjteményéből. Az I. kötet 32 táblán 27 oly szőnyegnek a reprodukcióját hozza, mely a régi kiadásban nincs között, ez is bizonyítja, hogy mennyivel bővült a régi anyag. A között szőnyegek a XVI. és XVII. századból valók s főcsoportjaik: a perzsa, indiai, arméniai, egyiptomi, kisázsiai és a török szőnyegek. Az I. kötet voltaképpen az osztrák iparművészeti múzeum szőnyeggyűjteményének a katalógusa s emellegve itt néhány kevésbé jelentős szőnyegnek a publikálása is megokol.

A bevezetésben H. Trenkwald a múzeumban képviselt szőnyegfajoknak jellemző sajátosságaival foglalkozik, S. Troll pedig 50 szőnyeg technikai vizsgálatainak eredményeiről számol be. A leírást szemléltetővé teszt az ábrák, amelyeket Troll maga rajzolt.

A II. kötetben kizárólag művészi és történeti szempontból kiválóbb szőnyegek kerültek bemutatásra, amelyek nincsenek az iparművészeti múzeum tulajdonában. A. L. Pope állította össze — véleménye szerint — a legfigyelemreméltóbb, eddig ismert szőnyegeket. Ezek között van a két selyem vadászszőnyeg, az egyik a volt császári kincstárból való, a másik az előbbiek pendántja s báró Maurice Rothschild gyűjteményében van, a milánói nagy vadászszőnyeg, a Victoria & Albert Museum csoda-

szép állatszönyege, itt találjuk továbbá a berlini Schloss Museum és a Kaiser-Friedrich-Museum, a bostoni Museum of Fine Arts, a new-yorki Metropolitan Museum, a párisi Louvre, a stockholmi Statens Historiska Museum, a leipzigi iparművészeti múzeum, a müncheni Residenzmuseum s több magángyűjteménynek legszebb darabjait. A közötti szönyegek a XV—XVII. századból valók.

A II. kötetben a táblák elrendezése ellentétben az I. kötettel olyképp történt, hogy a primitív és a stilizáltkialag egyszerű szönyegek előre kerültek, a művészesebbek pedig azok után következnek. A II. kötet anyagának összeválogatásánál tekintettel kellett lenni az I. kötet anyagára is, hogy a két kötet egymást kiegészítse. Az I. kötetben bőven képviselt szönyegek, pl. az egyiptomi és a török szönyegek az II. kötetben alig vagy egyáltalában nem vették figyelembe. A két kötetben közötti anyag alapján, mely pompás példákban mutatja be a keleti csomózott és szövött szönyegeknek különféle fajait, Fr. Sarre a keleti szönyegeknek rövid fejlődéstörténetét adja elő a legújabb kutatások figyelembevételével. A technikai részt Siegfried Troll írta. Az egyes szönyegeknek technikai vizsgálatát többen végezték. Troll, aki az I. kötet technikai részét is feldolgozta s akinek az anyagra, a szövés és csomózás módjára, a színekre, a csomók számára vonatkozó megállapításait köszönhetjük, 34 drb szönyeget, E. Flemming 13 drb-ot, Dr. M. S. Dimand 20 drb-ot, G. Townsend 1 drb-ot és Vivi Sylwan 1 drb-ot vizsgált meg.

A táblák mellett kimerítő, szakszerű leírást találjuk a szönyegeknek. Az a leírás A. Riegl terminológiáján alapszik, amint azt az „Orientalische Teppiche” című műben használta. A bibliográfiát Kurt Erdmann állította össze.

A táblák technikai kivétel tekintetében lényeges haladást konstatálunk a régi munkához képest. A szönyegek reprodukciója az eredetiek után készült és a színes táblák, melyek a mű nagy részét adják, az eredetiekkel az elkészítési összehasonlíthatók voltak. Éveken keresztül tartó munkával a reprodukciók oly tökélyre készültek, melyek teljesen hűen adják vissza a szönyegek színét, bágyadt tónusát, valamint a régiség és a használat folytán előforduló változásokat. A részletfölvételeknek egy sora lehetővé teszi a pontos tanulmányozást, a fonál számának meghatározását s a legfinomabb technikai részleteket tünteti fel.

Az elrendezés és tartalom tekintetében mondhatjuk, hogy teljesen új mű fekszik előttünk, amely a két régi publikáció birtokában levőknek nem hoz ismétléseket, hanem megkapóan sok új anyagot. A mű három kiadásban jelent meg: német, angol és francia nyelven.

Sz. L.

STONOROV UND BOESIGER: LE CORBUSIER UND PIERRE JEANNERET: IHR GESAMMTES WERK VON 1910—1929. Einteilung und erläuternder Text von Le Corbusier in Zusammenarbeit mit den Herausgebern. — Zürich, 1930. Verlag Dr. Girsberger u. Cie., 222 oldal, nagybőrszt ábrákkal.

Le Corbusier neve nagybőrszt előtt 1925-ben lett ismeretessé, amikor a párisi világkiállításán az Esprit nouveau palotáját milliók lárták s sokan észre is vették. Ekkor kezdett első könyve elterjedni: „Vers une architecture.”¹ S ma el lehet mondani róla azt, hogy régen nem volt építészek olyan hatása a maga korára, mint neki. Minden nemzet építési fejlődésére határozott befolyása van, úgy nem nagyszámú fölépített munkái, mint inkább könyvei útján. Akármere nézünk Európában, Amerikában, sőt a legszélsőbb keleten, rövidesen megállapíthatjuk az ő hatását. Hangsúlyozzuk: hatását s nem az ő munkáinak másolatait. Mint valami kovász erjesztette meg korunk építészeti, s új, egészen más irányú fejlődésnek vetette meg alapját.

De ezt a ma már a közfudatban élő öt évet tizenöt év munkája készítése elő, amelyről két tanítványa számol be igen gazdag kötetben, összeszedvén minden magadassát, minden kis vázlatát e tizenöt évből.

A könyvet Le Corbusier kis frása vezeti be, amelyben ismerteti a maga életútját, beszél gondolatairól, amelyek vezették, élményeiről, amelyek elindulására döntöket voltak. Például arról az esetről, amikor az École des Beaux-Arts középítéstan tanára megbetegedett és a párisi Metro főmérnöke helyettesítvén őt, vasbetonról kíván beszélni halgatóinak, akik kifütyültek: beszéljen inkább a középkori tetőszerkezetekről... S úgy mint erről a tanítóiáról, megemlékezik a többiekéről is, megemlékezik az új építészet úttörőiről, akik az építészet új lehetőségeit elsőként mutatták meg: Tony Garnierrel, Auguste Perrettel, és megemlékezik a munkájában hűségét társáról, Pierre Jeannerettről, meg azokról a fiatal emberekről, akik a föld minden tájáról Párisba sereglenek s műtermében önzetlenül dolgozva, lehetővé teszik számára azt, hogy minden anyagi érdek nélkül vállalhasson munkát, építhessen úgy, hogy az új építészet útját szolgálja munkával. „Lojálisan, optimizmussal, kezdeményező kedvvel... és napjaink ellenállásának társaságában fogunk a munkához Jeanneretvel. Két férfi, aki együtt dolgozik, többet ér el, mint öt egyedülálló. Mivel sohasem a kereseti lehetőségeket néztük, soha meg nem alkudtunk, hanem ellenkezőleg a teremő alkotás öröme keresetük, mert ez az élet napugóra, benépesítettük az építészet egész sakkjátáját, a legkisebb részletől egy nagy város tervéig... Az ifúság lelkes segítségével talán hozzá-

¹ V. ö. Magyar Művészet 1928. (I.) évf. 397. old. További könyveiről v. ö. Magyar Művészet 1930. (VI.) évf. 10—21. old.

járuhattunk valamivel korunk építészetének problémáihoz."

A könyv illusztrációjól 1910-től 1929 őszéig nyúlunk. Tartalmaznak rengeteg útiiskolcát, kísérletet és tanulmányt, próbálkozásokat, hozzá-
zák a felépült házakat sok-sok képből, a jövő nagy terveit: a népszövetségi palota elgáncsolt tervét, a Mundaneum – a genfi világmúzeum –, mint a „Centrosoyus” ház ületékiől sugárzó tervét. S ami talán a legérdekesebb: a művész levelezéséből facsimiléket, amelyekből házformáló gondolataiba pillanthatunk, látjuk, hogy miért és hogyan jut el terveithez. Nagyon érte-
kes és tanulságos kötet. Dr. B. V.

MŰVÉSZET A GYEREKEKNEK. A Studio egyik újabb különkiadásának a címe ez. *Art for children*. Az egész könyv teljesen angolos elgondolá-
s. Maga a művészi nevelésnek ez az esz-
köze is mintha már csak angolszász népeknél élne. Mindenütt másutt intézmény és tanmenet lett a művészi nevelésből: rajz, kézügyesség, veti-
tés, múzeumlátogatás. Angliában és Ameriká-
ban még él a *szem esztétikai nevelésének* konzervatívabb formája is: a *könyv művészi lapjainak élvezése*. Meg kell vallani, hogy ebben a hagyományhűségben van valami megkapó vonás. Az iskolát, mely úgy is túl van zsúfolva nyelvekkel, archaiszmussal és technikai fejlődé-
ssel, ellensúlyozza a művelt szülő képes-
könyvvel. Ez a művelt szülő a kontinensen egyik lélekamalizistól a másik szexuálfelekához futkos és lassanként el is felejt, hogy valaha ilyeneket írunk le: *az élet legnagyobb örömei közül való egy gyönyörködtető könyv*. Anglia hisz ebben az igazságban, noha ezt csak harminc évvel ezelőtt volt divat hangoztatni. Azért ott még ma is készülnék történeli és növénytani iskoláskönyvek háromszínyomatú képekkel. A kontinentális szellem ezen a dologon már rég túl van és csak a „maradékalan” tel-
jesség barátja. Vagy adjuk a gyerekek a múzeumot vagy az — olimpiádot. Az „Art for children” afféle karácsonyi megjeletés, mely helyes érzékkel középúton marad. Nem akar a fiúkból okvetlenül magántanárt nevelni, de nem akarja az életnek úgynevezett „teljességét” sem adni a Sittengeschichte-k nyomán. Az „Art for children” olyan könyv, amelyeket tíz-tizen-
nyolc éves gyereke oldalán tiszter is végig-
lapozhat a szülő és még mindig maradnak ül gyönyörűségei a szemének. Két világgréz: Európa és Ázsia művészi látása van meg benne és mintegy háromszor év szemlélete. A szerzője, helyesebben a sokszáz kép össze-
gyűjtője: Ana M. Berry még azzal sem törö-
dött, hogy a csoportosítás módját sok kor-
szerű esztéta „irodalmi”-nak fogja nevezni. Nem, ő igen helyesen tárgykörök szerint választotta és sorakoztatta e képeket: vadállatok, mulatságok, hajók, legendák, kalandok, angya-
lok, tündérek és arcképek szerint. És így is van rendjén, kiváltképp egy olyan nemzetnél,

amelyeknek még ma is Rudyard Kipling a leg-
olvasottabb költője és Peter Pan a legkedvel-
tebb kalandorregénye. És így is van rendjén,
ha a művészetről az a véleményünk, hogy
azt nem habzsolni kell a kiválasztottaknak,
hanem feladni, csipni belőle, finom csemegé-
jévé tenni az intelligenciának és a dolgozók-
nak. Még az az önkényesség is tetszik nekünk,
mely ezredéveket ugrik egyik képtől a másik-
hoz. A színes indiai műlap után Dürer hatal-
mas rinocerosza, Pisanello medvéje után a
vámör Rousseau-nak oroszánfele. Kínai kő-
szobrászat a Kien Lung-időkből és lovak
Chirico novocentista modorában. Tudniillik a
művészet akkor élvezet, ha nem zárt rendszérre
van kötve és ha egy kicsit a mozgókép
szárnyainak csattogását érezzük a szakadéka-
lított járv. Ezért csak zajosban helvesseli
lehet, ha például Szt. Miklós püspök (Gentile
da Fabriano elgondolásában) úgy szerepel itt,
mint aki arany lábakait doból be a szegény
gyerekek ablakán és a Goya művészete is
elsősorban a gólyalában járó biszke hidaigrok
alakján jelentkezik. Egyáltalában az a kedvsé-
ge ennek a könyvnek, hogy a művész lelket
olyan nagyon közelinek mutatja a gyermek lel-
kéhez, mint ahogy azok vannak. Mert hol van
az az újlírási képeskönyv, mely jobban nevel-
tet, mint Rubens aacheni kakasa és hol van
a világom még olyan két nyúl, amelyek annyira
él, annyira vidám, annyira egytestvér a kis-
gyerekekkel, mint Dürer két nyulacska, amint
diót ropogtatnak e könyv címlapján. N. P.

ARSÈNE ALEXANDRE, BOTTICELLI. Ma-
tres de l'Art ancien. Les Éditions Rieder. Vol.
VII, Paris, 1929, 4., 64 lap, 60 tábla.
Problématikus, vajlon szabad-e a művészeti
kritikának, a kritikai művészettörténetírásnak
alanyinak lennie? Mindmeggannyian úgy véljük,
hogy nem. Lehet-e azonban történelmi rekon-
strukciót megkísérlni lehető beleélés nélkül?
A mult eseményei, üveg alatt, plaszticitás nélkül
valók. Elővé, a mába jeleníteni csak a kor-
szellem teljes átfogásával tud a történet-
író. Ezt pedig csak az elemző, magát tárgyával
azonosító munka éri el. Annyl szubjektivitást
pedig szívesen elfogadhatunk, hogy a történet-
író a számára eleve vonzó tárgyat választja,
ha pedig éppenséggel művészegyen monográfiá-
ját írja, a századokon is átható lelki affini-
tás, a kor és egyén megelevenítése megköze-
líthető hűségének záloga lesz.
Ezek a gondolatok önként előtérbe tolu-
nak Arsène Alexandre Botticelli-monográfiá-
jának olvasásakor. A Botticellivel foglalkozó
nagy művek művészeti-genetikai, stíluskriti-
kai, műtörténelmi fiókja-e ez az aránylag
kis könyv? Azt hisszük, nem. Mint az első
fejezetben megmondja, a jövőző idők feladata,
hogy három nagy művészegyeniségnek, Piero
della Francescának, Luca Signorellinek és
Sandro Botticellinek igazságot szolgáltatasson

és az aránylagos homályba feledésből az őket megillető fénybe emelje azokat. Témájának szerete és földadatának fölfogása a Romain Rolland-i iránnyal rokon. Az olvasó előtt újra keletkezik a művész egész oeuvreje. S ez a rekonstrukció éppen Botticellinek lelkeséggel annyira áthatott művészeténél lehetséges és helyénvaló „... de le ressemblant sans dilettantisme” (19. l.), mondja egy helyen az író. Az essay-szerű élvezetes símaság az elevenné fejlődő lélekrajz adta hullámzással párosul. A politikai, történelmi háttérnek gyakran doktrinér jellegű merevítő hatását nemcsak hogy francia kecsességgel oldja fel, de a Medicieknek és Firenzeinek Botticelli művészetére való politikai és mecenatus-történelmi befolyása jelentőségét, a művészegyen szubjektív fejlődési történetének jóval alárendeli. Sandro női arcainak kifejezését, különbségekben az oly sajátosságosan vonzó Madonnáit, a fogalom- és szókinés olyan árnyalásával jellemzi, hogy szinte költői gyengédség kellene a magyar nyelven való visszaadashoz. Nem téved abban, hogy a „tendresse mélancolique”, ez a mély kedéllyel árszót gyengédség, „cette tristesse enveloppée de douceur”, az édességbe foglalt szomorúság, az az illat Sandro művészetében, amely a mai lélekre való nagy hatásának titka. „Kell, hogy ártasson bennünket... az a gondolat, hogy Sandro belső öröme egy tartózkodó, dédelgetett, búskedélyű hév kihangsúlyozásaiban jut szöhoz, hogy ez a művész csupa megindultság és hogy minden érzelmi megindulás, legyen az bár misztikus fölmagasztosulás, avagy szerelmi lendület, az emberi szív szorongásának szerencsés kifejeződése.”

Elemző elmerüléssel látja meg Botticelli összetett lelki alakjainak kivételesen finom pszichológiáját. Olyan vonásokat, amelyeket a művész nem kibúvárkodás révén, de valószínűleg reá tett hatásuk, rezonanciájuk alapján ragadott meg. A diadal és öröm érzése mellett — különösen nőalakjain, — ott találja Arsène Alexandre a szomorúságot, a szánalmat. Amint a *Pallas és Kentaúr* képét eleveníti át rendkívül éles megfigyeléssel, megpendít egy örök hűrt, amely a női lélekben játszik, amikor egy hozzá fel nem érő lény hódolata nem a diadalmas győzelem, hanem a szomorúság érzését kelti fel benne. A szánakozó, szépséges Pallast az író Mona Lisa fölé emeli. Már ifjabbkori művében: *Judith visszatérése Bethulába* tárgyában is ezt a diadalra, örömré való melanchóliás rávetődést veszi észre, „...cette étonnante disposition à teinter de mélancolie les victoires, comme les exaltations, comme aussi les voluptés. Judith est victorieuse — et elle est triste!” Csevegésben a könyv szerzője kis exotikus vonásokat is tár fel. A *dékolpos megfeszítése* című Sixtus-kápolnai freskón, felül Krisztusnak a pusztában történi megküszöretése jelenetei vannak. Amikor a rábeszélő barát csuhájából

az ördög ugrik ki, az ábrázolásokban egyedülállóan, szerinte, nevető Krisztust láthatunk. Botticelli keresztény és pogány összetételű művészetének, az utóbbi komponens jegyében született két nagy művébe, a *Primavera*-ba és *Venus születésé*-be, kompozíció, ritmus, földi szépség szempontjából merül el. A Venus-alak vonalának finomságát Yukio Yashiro nagy Botticelli-monografiája a japán festés legjavához hasonlítja. Mikor A. Alexandre e csodálatosan szép női test művészi kiválóságát megközelítő jellemzését igyekszik adni, végül a japáni író dicséretével erősíti meg saját hangját. Elsírta a Savonarola aszketizmusa hatását Botticellire. Az elégetett műveket. Örökifjúnak látja Botticellit, úgy amint a *Keleti bölcsék* képen önmagát ábrázolta. A Dante-rajzokról, igen érdekesen, azt mondja, hogy „médiánique” módon, vagyis fétdüanatosan készültek; helyesebben, az eszmék hatása alatt vezetett kéz hangulatírása talán, a szem kritikája nélkül. A vallásos lelkiség és az antikon felbuzdult szépségideál-keresés művésze végül egészen a vallásos ábrázolásra szorítkozott. Az örök Botticelli-típusokat azonban a korábbi Madonnák és a pogány istennők jelentik az utókornak. Botticelli vonzó tárgya a művészettörténetírásnak: Arsène Alexandre pedig vonzalommal fogta fel vállalt feladatát. Kellemes a sok kép. Hasznos az oeuvre rövid inventáriuma a szöveg végén.

Dr. Vikár Vera

PÁLYÁZATI HIRDETÉS. I. A „Balló Ede képzőművészeti alapítvány” ösztöndíj-osztálya pályázatot hirdet az 1931-ik év szeptember havában másodikban kiadandó 5000 pengős ösztöndíjra. Pályázhatik minden magyar honosságu fiatal festő egy teljes odaadással festett alkotásával és három forma- és színbéli törekvését jellemző tanulmánnyal. Mellékelendő a legszűkebb életrajzi adatok és igazolandó, hogy az illető valamely képzőművészeti iskola szokásos évfolyamait már elvégezte, esetleg kiállításokon is részt vett. A díj a nyertesnek egyévi megélhetést kíván biztosítani, hogy azalatt gondmentesen, művészi törekvéseinek élhessen. A pályamunkák fölött 12 szakemberből álló jury fog dönteni. Ha ezen jury a pályázók között ilyen nagy díjra érdemeset nem talál, joga van a kitűzött összeget a két vagy három legjobb pályázó között segélyképen felosztani. A pályázatok és a rövid életrajzi adatok 1931. szeptember utolsó napján nyújtandók be az Erzsébet-téren levő Nemzeti Szalonba. II. Hogy kiadják: a tanulmányfestésnél kik ragaszkodnak még a természethez, a „Balló Ede alapítvány” 1000 pengős díjat tűz ki olyan

olajfestéssel festett fej- vagy akttanulmányra, amely az utolsó három éven belül készült és a természet őszinte átérzéséről tesz tanúságot.

A díjra pályázhat — korra való tekintet nélkül — minden magyar festőművész vagy művész-növendék. A pályamunkák 1931. évi május hó 1–5 között szállítandók be a Nemzeti Szalonba (Erzsébet-tér). Melléklendők rövid életrajzi adatok.

A díjat szakemberekből álló jury ítéli oda.
III. Egyezer pengős díj tüzetik ki ugyanezen cél (összintén mintázott tanulmányfeij) után törekvő és a fontemléit föltételeknek megfelelő szobrászművész és művész-növendékek számára. A jury nagyjából szobrászokból fog állani. Benyújtási határidő 1931. május 8. (Nemzeti Szalon.)

IV. Hogy Közép-európa művészeti intézményeit megtekinthesse, 1000 pengős utazási segélyt kap azon, a folyó tanév végén oklevelet nyert rajztanárjelölt, akit erre a Képzőművészeti Főiskola Tanári Karának azon művésztanárai találnak legérdemesebbnek, akik őt tanították. Budapest, 1930. november hó.

KIÁLLÍTÁSOK:

November hó 6-án nyílt meg a *Nemzeti Szalonnak Csabai Rott Margit, győrszigeti Némay Ferenc, Mészöly Munkás Béla, Sári Schalk László, Simkó József festőművészek, Rajki József szobrászművész, Lottor Ignác iparművész művelből álló LXVIII-ik csoportkiállítása*;

8-án a *Virágos Budapest — Virágos Magyarország Munkaközösségnek virágbemutatója* a Technológiai Intézetben;

ugyanezen hó 9-én a *Munkácsy-céhnek III. kiállítása az Ernst-múzeumban*;

15-én *Egry József festőművész gyűjteményes kiállítása a Tamás-galériában*;

16-án a *szombathelyi kultúrpalotában a modern magyar építészet kiállítása*;

ugyanezen a napon *Benczur Ida (Polányi B. Ida), özv. Ürmösy Jenőné szül. Benczur Elza és Vastagh Gyöngy szül. Benczur Olga* olajfestményeiből és iparművészeti tárgyaiból rendezett kiállítása a „Kis szalon”-ban; 18-án *Herman Lipót* festőművésznek kiállítása a Fészek-ben.

22-én a *Kínai Képzőművészeti Kiállítás a Nemzeti Szalonnban*;

29-én *Lehel Mária* festőművész és *Bokros Dezső* szobrászművész gyűjteményes kiállítása a Tamás-galériában;

December hó 2-án *Zádor István* festőművésznek háborús rajzaiból rendezett kiállítása a Fészek-ben;

4-én az *Országos Iparművészeti Társulatnak* Karácsonyi kiállítása;

7-én a *Modern magyar építészet kiállítása* Miakocon;

ugyanezen napon *Pécsett Mattyasovszky Zsolnay László* festőművész gyűjteményes kiállítása;

10-én *Cselényi Wallerhausen Zsigmond* festőművész gyűjteményes kiállítása a *Tamás-galériában*;

12-én *Liebl Ervin* képeinek hagyatéki kiállítása *Kovács Ákos* szalonjában;

14-én a *Magyar Akvarell- és Pastellfestők Egyesületének XVI. kiállítása a Nemzeti Szalonnban*;

20-án az *Orsz. Képzőművészeti Társulatnak* jubileumi kiállítása a városligeti műcsarnokban.

Felelős szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

Főmunkatárs: Dr. László Béla

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet. 1930. 9–10. szám

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

