

MAGYAR MŰVÉSZET

UNGARISCHE KUNST • ART HONGROIS • HUNGARIAN ART

MEGJELENIK HAVONTA

A MŰVÉSZETI MŰZSEJUM BARÁTAI EGYESÜLETÉNEK HIVATALOS KÖZLÖNYE

Ez a kiadvány ára egy évre 40 pengő, félévre 22 pengő, egy hónapra (azoknak, akik éven előfizetési kötelezettséget vállalnak), 4 pengő. Egyes szám ára 8 pengő, külföld részére az előfizetési díj év 40 pengő. A Szivai-Társaság Bizottságának közlése tagoknak (8 évi kötelezettséggel) év 30 pengő; külföldre 42 pengő.

Tagdíj, illetve előfizetési díjak a folyóirat kiadói hivatalába küldendők.

Szerkesztőirogati telefon: Aut. 860—90. Kiadóhivatal: BUDAPEST, VII., EUZSÉBET-KÖRÜT 7. Telefon: József 402-99.

TARTALOM:

Abu-Novák Vilmos: Vallomása	129
YH Erem: Abu-Novák Vilmos művésze	137
Dr. Oberholzer József: Magyar és magyar vonatkozású művészetek, emlékek Párizsban I.	147
Dr. Hajós Erzsébet (Berlin): Modern japán festészet	166
Varga Károly: Dicskötő Kornél (1872—1931)	173
Thürschke-Wipstad: Edel: Gallen-Kallala Axel (1865—1931)	178
In memoriam (Kassai Miklós—Papp Gábor) Emlék	179
Művészeti élet az országban (A Szemle-kiadvány — Lajos Károlyi): Az Orsz. M. K. Képzőművészeti Főiskola Évkönyve: Művészeti emlékeink az az újabb kultúrák szakterületén — Dicskötő Kornél: József Gárdner: Grundformen der europäischen Stadt — dr. Zedler Annalás	180

INHALT:

Wilhelm Abu-Novák: Das Bekenntnis eines Malers.	129
Ernst Ritter von YH: Die Kunst Abu-Nováks.	137
Margulies Oberschall: Pariser Kunstdenkmäler ungarischer Herkunft oder ungarischer Beziehungen.	147
Erzsébet Hajós (Berlin): Die japanische Malerei der Gegenwart.	166
Károly Varga: Cornelius Dicskötő (1872—1931).	173
Edvard Thürschke-Wipstad: Axel Gallen-Kallala (1865—1931).	178
In memoriam	179
Kunstleben und Künstlerliteratur	180

BILDERVERZEICHNIS:

Abu-Novák Vilmos: A kis vurstli. Szemes melléklet.	130
Abu-Novák Vilmos: Cefalo	130
Abu-Novák Vilmos: Perugia	130
Abu-Novák Vilmos: Siedlő város	131
Abu-Novák Vilmos: Viterbo	131
Abu-Novák Vilmos: Viterbo	131
Abu-Novák Vilmos: Abuzszi vidék	132
Abu-Novák Vilmos: Tengerparti város	133
Abu-Novák Vilmos: San Vito	133
Abu-Novák Vilmos: Umbriai város	134
Abu-Novák Vilmos: Città Vecchia	134
Abu-Novák Vilmos: Óvárak	135
Abu-Novák Vilmos: Óvárak	135
Abu-Novák Vilmos: Fehér kastély	138
Abu-Novák Vilmos: Körmenet Fehérbányán	139
Abu-Novák Vilmos: Zsigmond király	139
Abu-Novák Vilmos: Vurstli	140
Abu-Novák Vilmos: Vándorok	141
Abu-Novák Vilmos: Menzsi	141
Abu-Novák Vilmos: Művészeti emlékek	142
Abu-Novák Vilmos: Emlékek	143
Abu-Novák Vilmos: Képzőművészeti Főiskola	143
Abu-Novák Vilmos: Red's Band	145
Abu-Novák Vilmos: Siedlő	145
Szt. Jeromos breviariuma. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	148
A Szt. Ambrosius-életrajza. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	149
A Cassianus-életrajza egy-egy lapja. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	152
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	153
Aristoteles-életrajza egy-egy lapja. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	154
Az Aristoteles-életrajza egy-egy lapja. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	155
Elefantcsontváz és a szarkofág. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	157
Chironos és a hangya. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	158
Bartholomaeus Vivarini: Kapitány János. Paris, Louvre	159
Takewin: Der elbana. Vögel	168
Seiho: Kaiserliches Kastell in Tokio	168
Juppo: Seufzer	169
Tosai: Die Ebene Munschl	169
Tosai: Mondheide Nacht	171
Senjin: Morgenröte am See	171
Senjin: Pflanzung in Japan	171
Shoen: Ruhesitz der Adl	174
Kokwa: Kärtzen	174
Suim: Konzert der Geigen	176
Kyosen: Überflut	176
Otsuka: Havan. Taj.	177
Moskova: A Haza-lyuk	177
Mészáros László: A tékozló fiú	184

Wilhelm Abu-Novák: Die „kleine“ Schandbude. Fehérbányán	130
Wilhelm Abu-Novák: Cefalo	130
Wilhelm Abu-Novák: Perugia	130
Wilhelm Abu-Novák: Siedlő város	131
Wilhelm Abu-Novák: Viterbo	131
Wilhelm Abu-Novák: Viterbo	131
Wilhelm Abu-Novák: Abuzszi vidék	132
Wilhelm Abu-Novák: Tengerparti város	133
Wilhelm Abu-Novák: San Vito	133
Wilhelm Abu-Novák: Umbriai város	134
Wilhelm Abu-Novák: Città Vecchia	134
Wilhelm Abu-Novák: Óvárak	135
Wilhelm Abu-Novák: Óvárak	135
Wilhelm Abu-Novák: Fehér kastély	138
Wilhelm Abu-Novák: Körmenet Fehérbányán	139
Wilhelm Abu-Novák: Zsigmond király	139
Wilhelm Abu-Novák: Vurstli	140
Wilhelm Abu-Novák: Vándorok	141
Wilhelm Abu-Novák: Menzsi	141
Wilhelm Abu-Novák: Művészeti emlékek	142
Wilhelm Abu-Novák: Emlékek	143
Wilhelm Abu-Novák: Képzőművészeti Főiskola	143
Wilhelm Abu-Novák: Red's Band	145
Wilhelm Abu-Novák: Siedlő	145
Das Brevier des St. Hieronymus. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	148
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	149
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	152
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	153
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	154
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	155
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	157
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	158
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	159
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	168
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	168
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	169
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	169
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	171
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	171
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	171
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	174
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	174
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	176
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	176
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	177
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	177
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	177
Plinius: Geographia. Corvina, Paris, Bibliothèque Nationale	184

TABLE DES MATIÈRES:

Guilleaume Aba-Novák : Confession d'un peintre	129
Ernst Chaudler de Ybl : Sur l'Art de Guilleaume Aba-Novák	137
Maddalena Obereschell : Pièces d'art à Paris d'origine hongroise et en relation avec la Hongrie	147
Elisa Hoss : La peinture japonaise de notre temps	160
Édouard de Vaez : Cornelius Duvall (1872-1931)	173
Edmond Thörschbar-Wigand : Akosli Gallen-Kallala (1865-1931)	178
Nécrologie	179
Vie artistiques et les livres	180

TABLE GRAVURES:

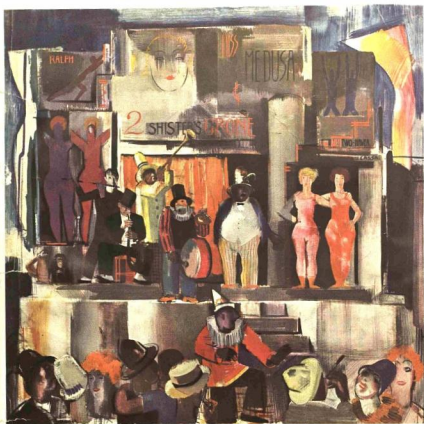
Guilleaume Aba-Novák : La parade. Supplément en couleurs.	129
Guilleaume Aba-Novák : Cefahu	130
Guilleaume Aba-Novák : Perugia	130
Guilleaume Aba-Novák : Ville sicilienne	131
Guilleaume Aba-Novák : Viterbo	131
Guilleaume Aba-Novák : Contrée dans les Abruzzes	132
Guilleaume Aba-Novák : Ville au bord de la mer	133
Guilleaume Aba-Novák : San Vito	133
Guilleaume Aba-Novák : Ville en Ombrie	134
Guilleaume Aba-Novák : Città Vecchia	134
Guilleaume Aba-Novák : Portrait de l'artiste par lui-même	135
Guilleaume Aba-Novák : Précepteur villageois	138
Guilleaume Aba-Novák : Procession à Felshány	139
Guilleaume Aba-Novák : Auberge à «Zugliger»	139
Guilleaume Aba-Novák : La parade	140
Guilleaume Aba-Novák : Clinique	141
Guilleaume Aba-Novák : Temps du repas	141
Guilleaume Aba-Novák : Ecuyères	142
Guilleaume Aba-Novák : Avant de présentation	143
Guilleaume Aba-Novák : Une danseuse de corde	143
Guilleaume Aba-Novák : Bed's hand	145
Guilleaume Aba-Novák : Village Soskut	145
Breviaire de St. Jérôme, Gorvina, Paris, Bibliothèque Nationale	148
Code de St. Ambroise, Frontispice, Gorvina, Paris, Bibliothèque Nationale	149
Pages du Code Cassinini, Gorvina, Paris, Bibliothèque Nationale	152-153
Phoeniceus : Géographie, Gorvina, Paris, Bibliothèque Nationale	154
Une page des œuvres d'Aristotele, Gorvina, Paris, Bibliothèque Nationale	155
Hotel en toile, Paris, Louvre	156-157
Tombes de Clément de Hongrie, St-Denis	158, 160
Il. Vivarini : Jean de Capistrano, Paris, Louvre	159
Talkwan : L'oiseau d'Ilha	168
Seibo : Châteaux impériaux à Tokyo	168
Juppo : Au bord de la mer	169
Tosai : Plaine Musashi	169
Tensen : Nuit éclairée par la lune	171
Seijin : Baignon sur la mer	171
Shoen : Séchage	174
Kokwan : Jeunesse de cartes	174
Suim : Concert de mouches	176
Kyomon : Gensoude	176
Osaka : Paysage nocturne avec remard	177
Shoukyo : Fleuve Hori	177
Ladislav Meszaris : Jeune femme	184

CONTENTS:

William Aba-Novák : Confession of a Painter	129
Ernst von Ybl : The Art of William Aba-Novák	137
Maddalena Obereschell : Works of Art in Paris, in their bearings to Hungarian Art	147
Elizabeth Hoss (Berlin) : The Modern Japanese Painting	160
Édouard de Vaez : Cornelius Duvall (1872-1931)	173
Edmond Thörschbar-Wigand : Akosli Gallen-Kallala (1865-1931)	178
Necrology	179
Art Notes and Book Reviews	180

ILLUSTRATIONS:

William Aba-Novák : The Little Show, Colour Print.	130
William Aba-Novák : Cefahu	130
William Aba-Novák : Perugia	130
William Aba-Novák : Town in Sicily	131
William Aba-Novák : Viterbo	131
William Aba-Novák : Country in the Abruzzi	132
William Aba-Novák : Town on the seashore	133
William Aba-Novák : San Vito	133
William Aba-Novák : Town in Umbria	134
William Aba-Novák : Città Vecchia	134
William Aba-Novák : Portrait of the artist by himself	135
William Aba-Novák : Village-schoolmaster	138
William Aba-Novák : Procession in Felshány	139
William Aba-Novák : Inn in Zugliger	139
William Aba-Novák : The Great Show	140
William Aba-Novák : Clinic	141
William Aba-Novák : A Cheerful Meal	141
William Aba-Novák : Horsewomen in a circus	142
William Aba-Novák : Before the performance	143
William Aba-Novák : Rope-dancer	143
William Aba-Novák : Bed's hand	145
William Aba-Novák : Village Soskut	145
The Breviary of St. Jerome, Gorvina, Paris, Bibliothèque Nationale	148
Titlepage of the Code of St. Ambrosius, Paris, Bibliothèque Nationale	149
Pages of the Code Cassinini, Gorvina, Paris, Bibliothèque Nationale	152-153
Phoeniceus : Geography, Gorvina, Paris, Bibliothèque Nationale	154
A Page of the Works of Aristotle, Gorvina, Paris, Bibliothèque Nationale	155
Peary altar, Paris, Louvre	156-157
The Tomb of Clément de Hongrie, St-Denis	158, 160
Bartholomew Vivarini : John Capistrano, Paris, Louvre	159
Talkwan : The «Ilha» bird	168
Seibo : The Imperialcastle at Tokyo	168
Juppo : Sea-shore	169
Tosai : The plain Musashi	169
Tensen : Moonlight night	171
Seijin : Bath on the sea	171
Shoen : Drying-plank	174
Kokwan : Playing of cards	174
Suim : Concert of gnats	176
Kyomon : Cucumber	176
Osaka : Snowy landscape at twilight with lot	177
Shoukyo : The river Hori	177
Ladislav Meszaris : Youth	184



ABA-NOVÁK VILMOS: KIS VURSTLI

VALLOMÁS

Azok az előadás- és vitadélutánok, amelyeket a „Nyugat” baráti köre újabban rendszeresített és ahol a betű és gondolat professzionistái mellett maguk a festők-szobrászok is megmeszólalnak oly célból, hogy korunk művészetét helyesen megvilágítva kapjuk, adta meg nekem azt a gondolatot, hogy akkor, amikor az Ernst-Múzeumban most lefolyt kollektív kiállításom bemutattam, azt a Magyar Művészetben is ismertessem.

Mindenekelőtt hangsúlyoznom kell, hogy nem munkáim magyarázásáról van szó, melyet jobbaknak és főképpen illetékesebbeknek tartok fenn, hanem csupán arról, hogy képeim keletkezése körülményeit elmondjam. Úgy gondolom, hogy én, ki átéltem és élem egy autodidakta minden örömet és gyötrelmét, valamilyes joggal teszem ezt.

Stíluszavar van Európa-szerthe, úgy az élet, mint a művészet vonalán mindenütt. Mi festők pedig, akik embertársaink vizuális élményeit foglaljuk rendszerbe, ami a mindenkori izlést alakítja ki, rajta kell legyünk azon, hogy ez a tisztulási folyamat ne légüres térben történjék, hanem minél szélesebb körben találjon megértésre. Sajnos, nagyjában úgyis az a helyzet, hogy az aktuális, azaz mai szememben gondolkodó és működő festők néhány, az ízlés magasabb fokán álló embernek dolgoznak, ami ma már nem tartható fenn sok oknál fogva. Legfőképpen azért nem tartható fenn, mert nálunk a kultúrdemokracia megelőzte a politikai demokraciát.

Ezelőtt 10 évvel, mikor pályám legelőjén a különböző izmusoknak való-

ságos bővedje volt Európa-szerthe, mi volt nálunk akkor a valóságos tradicionális elem? — *Nagybánya! Ez volt a magyar piktúra hőskora.* Akkor 1920-at irtunk, a Szinyei Merse Pál-társaság megalakulásának ideje, Nagybánya beteljesülése. Pompás és nagyszerű, kiértett piktúra! 26—27 éves fejjel, négyéves háborús multtal újra bekapcsolódva az életbe indultam akkor el, senkivel sem tartva semmiféle kapcsolatot, még kiállításokba sem igen jártam. Ma tisztán látom, hogy ez a légüres térben való tapogatódzás jó volt arra, hogy minden „kész” helyről jött befolyástól mentesen egy autodidakta kegyetlen nagy önfegyelme alapján, szigorú analitikus stúdiumokat végezzek. Ebből az időből való 1921-es önarcképem.

Az objektív, tárgyilagos értelemben vett forma érdekelt akkor, színekkel nem foglalkoztam. Akkor a Fónagy Béla által vezetett „Belvedere” kiállítóhelyiség hozta sűrű egymásutánban a jó és kevésbé jó, de többé-kevésbé párisi import-modernizmust, sokszor a legjobb erőkkal képviselve. Felkészültségem akkor még kevés volt ahhoz, hogy lássam: az érdes, szögletes valóságok úgy viszonylanak a kerek, sima hazugságokhoz, mint az etikai alapon álló hit a babonához. Megszületett nálunk is a párisi avant garde romantizmusa is, sőt már az „ötlet-piktúra” is itt van, mely nem a piktúra sajátos lehetőségeiből indul ki, hanem lehetőségeket vél kreálni. A legteltesebb kaosz volt, van ma is, de ma már határozottan lehet látni piktúránk vonalát: Nagybánya, mint az egyetlen magyar tradicionális elem a piktúrában a szferikus festőiséget adta,



ABA-NOVÁK VILMOS: CEFALÙ. *Tempera*
Dr. Preinich Kornél úr tulajdona



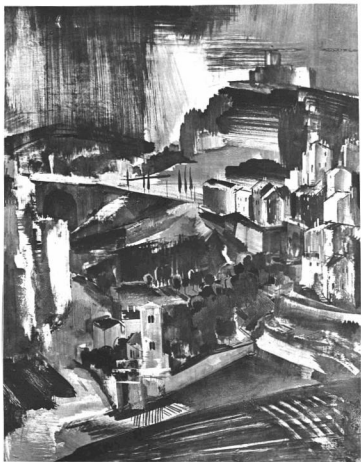
ABA-NOVÁK VILMOS: PERUGIA
Máriovics Márton úr tulajdona



ABA-NOVÁK VILMOS: SICILIAI VÁROS
Rudas Jenő úr tulajdona



ABA-NOVÁK VILMOS: VITERBO
Vágfalvi Quittner Marcel úr tulajdona



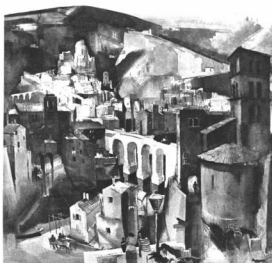
ABA-NOVÁK VILMOS: ABRUZZÓI VIDÉK
Maróti Géza és tulajdona



ABA-NOVÁK VILMOS: TENGERPARTI VÁROS. *Tempera*



ABA-NOVÁK VILMOS: SAN VITO



ÁBA-NOVÁK VILMOS: UMBRIAI VÁROS



ÁBA-NOVÁK VILMOS: CITTÀ VECCHIA
Varga Ernő úr tulajdona



ABA-NOVÁK VILMÓS: ONARCKÉ

a mai generációk a felületi festőiséget keresik. A tárgyi forma helyett, melyet a fény tett láthatóvá s így a fény által érzékeltettek is a festők, a képforma kezd mint igény fellépni és követeli jogait. E mögött az is van, hogy vizuális fogalmaink a geometriai térformákra, mint sémákra, mintegy közös nevezőjére kerültek. Ma már új képszemléletről lehet beszélni, mely valóságos gyűjtőfogalma a sok-sok izmus által kitermelt kétségtelen atomeredményeknek, ezeket azonban

szintetikus egésszé kreálva óhajtunk és csinálunk több-kevesebb eredménnyel.

Az új idők új piktúrája eleinte általában csak motívumokat mutatott be, témához nem igen nyúlt. Kis apró festői élményekkel foglalkozott, sokszor egész az öncélú képletig: Ez az új stílus keresése volt, mely ma sem fejeződött még be. De mégis, ma már nemcsak jelenségek, de komoly eredmények is vannak ezen a téren: a téma ismét kezd jogaiba lépni. Ami-

kor a ma festőjének már témái vannak, úgy újabb probléma elé került. Mondanivalói vannak, mely mondanivalók, mint komplexum egyrészt emberi motívumokból, másrészt festői motívumokból tevődnek össze. Az új probléma kézenfekvő: a kép léptéke, azaz a festő mondanivalója álljon egyenes arányban a képfelület nagyságával, annak minden lehetséges dinamikájával.

Akkor, amikor az atelier-piktúra odafejlődött, hogy a lépték döntően fontos tényező, már közel járnak a freskópiktúra igényeihez. Kimondom, ahogy gondolom: *a jövő piktúrája a fal.* Ennek nemcsak szellemi okai vannak. Általában egy-egy jelenség sohasem áll elszigetelten, s így, ha a piktúra lehetőségeit gazdasági szemszögből nézzük, ugyanarra az eredményre jutunk: a képzőművészeti kultúrát az a polgári osztály, mely évtizedeken át csaknem kizárólagosan azt fentartotta, ma ezt felvenni gazdasági okokból kifolyólag képtelen.

Így adódik az egyetlen lehetőség festőknek, szobrászoknak: közületeknek kell majd dolgozniok végső és praktikus ponton: a fal. És valóban többen vagyunk már, akik a freskó anyagával dolgozunk temperával műmárványfelületen (akár csak a pompeji festők Krisztus idejében). Ez mindenestre sokoldalúbb és keményebb felkészültséget igényel, mint a szabad, teljesen kötetlen atelier-piktúra.

Azt hiszem, nem lesz érdektelen, ha elmondom azt, hogy mi volt az a közvetlen lökés, mely engem ezidőszereint a temperafestésre készítetett azonfelül, hogy már régen élt bennem egy rigorózus igény mesterségemmel szemben, melyet az atelier-olajpiktúra kielégíteni sohasem tudott.

Rómában 1929-ben egy nagyméretű vásznat vettem kezelésbe. Egy tratteria (kocsmá) jelenet ez, amelyhez ké-

szült négy naturstudiumot a most lezajlott kiállításomon bemutattam. Ennek a nagy képnek mérete 320×260 . Ez is a nagyméretű képek sorsára jutott, a színek összeroskadtak, ma is befejezetlen. Ennek messzemenő okai voltak, és itt általánosítani vagyok bátor, mikor mondom, hogy míg a festő a vázlatán, mely általában egy méternégyzetnél kisebb, teljes, azaz tubus-színeket használhat és használ is, és azok egy bizonyos megfelelő dinamikát jelentenek, ugyanezek a tubusteljes-színek egy nagyobb felületen ugyancsak akkora dinamikát képesek kifejezni, mint a kisméretű vázlaton. Ennélfogva a felület dinamikája fordított arányba kerül a színek dinamikájával. Ez a megállapításom, amelyhez háromhónapi erős és meddő munka árán jutottam el, készítetett arra a megoldási módra, hogy tónusértékelésben a lehető legprecízebben szürke-szín valeur-lépcsőkkel laboráljak, megfelelő helyeken, a kép fókuszain, intenzív színelemeket olvassak az egységes-ségbe. Ezáltal gondoltam elérni azt, hogy a felület dinamikája egyenes arányba kerüljön a színek dinamikájával.

A lezajlott kiállításom ezt illusztrálja, ha nem is önmagáért, mert absztrakt elem, mint szerkezeti elem él és van, de közvetlen nem látjuk, azonban enélkül összetett szervezet el nem képzelhető.

Ma 1931-et írunk. Én nem hiszem, hogy ez az önanalitikus vallomásom a „sofőrszázadunkban” általánosabb érdeklődést válthatna ki, de mégis feltehető, hogy az újabb, utánunk jövő festőgeneráció erős öntusáját lehetséges módon segíti újabb eredmények felé, mert hát sem a történelemben, sem a művészetben senki sem mondja ki az utolsó szót — staféták vagyunk mindnyájan.

Budapest, 1931. március.

ABA-NOVÁK VILMOS

ABA-NOVÁK VILMOS MŰVÉSZETE

A ki az Ernst-Múzeum kiállítási termeibe legutóbb belépett, rendkívül karakterisztikus művészegyniség festői látományainak hatalmába került. Átütőerejű benyomások harsonázták egy festőnek született talentum megnyilatkozásának ünnepét. Nem várt szinkáprázatok és formakapcsolatok vésődtek ellenállhatatlan energiával a szemlélő emlékezetébe. A művészi mondanivalónak ez a bámulatos határozottsága és egyéni teljessége még azok számára is meglepetés volt, akik régebben is ismerték ABA-NOVÁK Vilmosnak komoly problémák fölvetésére és megoldására született tehetségét, ösztönösségének és elmélyedő gondolkodásának szerencsés vegyülékét.

Tizenegy évig tartott az út, míg ABA-NOVÁK Vilmos 37 éves korában ehhez, a beteljesedéshez érkezett. Huszonhat éves volt, amikor festeni kezdett és hogy szellemileg éretten, a felmerülő művészi problémákat ismerve nyúlt az ecsethez, az talán elhatározó volt későbbi fejlődésére is. A technikát együtt ismerte meg és sajátította el a festői kifejezés lelki emócióival. A kiállításon láthattuk azokat a festményeket, különösen önarcképeket, melyek ABA-NOVÁK művészetének erről az evolúciójáról tanuskodnak. Megállapíthattuk rajtuk, hogy mindegyik állomásán milyen gondosan igyekezett akkori célkitűzéseit megvalósítani. Az 1925-ből való kettős arckép, majd a következő évből való korszak arckép azonban már nemcsak problémamegvalósítások, hanem meggyőző, önmaguk erejéből élő alkotások is. Szónyi Istvánnak, a nagy Ferenczy Károly óta a legelhatározóbb befolyású magyar festőművésznek hitvallása nyilatkozik

meg még ezekben a képekben. A robusztus formákat itt még nem bontja fel a plein air reflexeinek fölfokozott szín- és fényjátéka. Plasztika és szín abban az időben egysúlyban volt egymással, de a kettő közötti feszültség jelzi, hogy a pillanatnyi fegyverszünetet egyiknek, vagy másiknak uralomra jutása fogja követni. A szín győzött a fénnel szövetségbe. A formák kiépített frontját áttörte, föloldotta a színes fények ellenállhatatlan áradata. Mintha a napsugár indított volna háborút a tapintható világ meghódítására. Vakító sugárkévek ömlenek alá az égből, hogy elemésszék a formák birodalmát. A régi művészetnek vallásos témából születő látománycsodáit juttatják eszünkbe ezek a kozmikus fényzuhanások. Csak a mennybolt most nem azért nyílik meg, hogy az Őr képe legyen látható, vagy hogy égi seregek szálljanak alá, hanem hogy világok közötti összefüggések érződjenek meg a hétköznapi ábrázolásában is. Egy falusi utcacéleszt, egy nyári cséplés, melybe a nap szőlő bele világokat energiával elárasztó hatalmával.

Ilyen fényittasan, a színek világító erejébe szerelmesen került ABA-NOVÁK 1929-ben Rómába. És itt érlelődött meg művészetében a nagy változás. Mikor lement Itáliába, nagy kompozíció megvalósítása volt a célja. Kocsmai, trattoria-jelenetet akart életnagyságú alakokkal megörökíteni. Rájött azonban arra, hogy ilyen nagy kompozícióban szinte lehetetlen annyi fényt tömöríteni, lehetetlen a színek világító erejét fokozni, mert ez fölrobbantná a kép egységét, szerkezetének egyensúlyát; fölemésztené a színeket, a for-



ABA-NOVÁK VILMOS: FALUSI TANITO

mákat. De Rómában megszállta őt a nagy freskók egyenletes színharmóniája is, meggyőződött arról, hogy mennyi szépség lehet a lokális színek, a nagy formák összhangjában, melyek szinte bel canto módján énekelnek a halkabb tónusok kíséretével. Így jutott el Aba-Novák festményeinek túlnyomó szürke alaptónusához és a tompafényű temperához. Most csak temperával fest, mégpedig nem vászonra, hanem falemezre, melynek műmárvány alapját is ő készíti el.

Olaszországban a föld és az ember-kéz alkotta architektúra is elhatározó benyomást gyakorolt festőnkre. Olyan intenzíven látó és képzett kultúrájú művész, mint Aba-Novák, nem maradhatott befolyásolatlan e kiválasztott föld szépségétől, különleges karakterétől. Mindjárt első képe, melyet Rómában festett a *Pontę Tevere* íveiről, ennek a klasszikus architektúrának átélését jelzi. Ez még olajfestmény és ebben a hazuról hozott szín- és fényeffektusok uralkodnak, bár az utób-



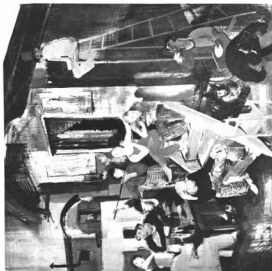
ABA-NOVÁK VILMÓS: KÖRMENET FELSŐBÁNYÁN



ABA-NOVÁK VILMÓS: ZUGLIGETI KOCSMA



ABA-NOVAK VILMOS: VÜRSTLI



ABA-NOVAK VILMOS: MENAZSI
Rudas János és tulajdona



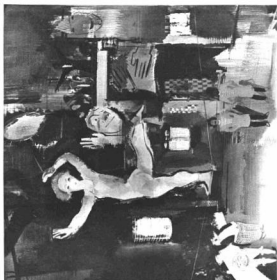
ABA-NOVAK VILMOS: VANDORCIRKUSZ



ABA-NOVÁK VILMOS: MELOVARNÓK
Halm János úr (Bécs) tulajdona



ÁBRA-NOVÁK VILMOS: ELŐADÁS ELŐTT



ÁBRA-NOVÁK VILMOS: KÖTÉLTÁNCOSNŐ

biak nem bontják meg az architektúra monumentalitását. Ugyancsak ezt az átmenetet jelzik az említett trattoria-kompozíció számára készült figurális tanulmányok. Ezek is olajfestmények.

Aba-Novák Rómában azonban inkább csak benyomásokat gyűjtött. Stílusának átalakulása az ott készült vázlatok, följegyzések alapján már itthon, 1930-ban következett be. Tavaly nyár óta festette a kiállításán bemutatott tempera-festmények zömét. Az átalakulást elősegítette egy itthoni megbízás is. Egy szombathelyi műértő új villáját kellett volna dekoratív festményekkel ékesíteni. Közülük elkészült a *Nagy vurstli* című kompozíció és az álarcos képszalag. Aba-Novák itt végre falsíkokhoz jutott, melyen komponáló fantáziáját szabadon élthette ki. A modern villa stílusa nem jelentett megkötést, sőt ellenkezőleg, megerősítette benne a Rómában fölébredt művészi vágyakat. Igaz, hogy a választott téma merőben más, mint az olaszországi motívumok, de annak illetően való művészi megfogalmazásához stílusának itáliai átalakulása volt szükséges. Tulajdonképpen nem keretbe való képeket festett, hanem igazi faldekorációkat, mint ahogyan többi alkotása is sokszor közelebb áll a freskóhoz, mint a rámmával elhatárolandó természetkivágásokhoz.

Mindenképpen nagy élmény volt számára Olaszország. Bár régebbi magyar falusi vásznain is itt-ott föl-villant az architektonikus formák iránt való érdeklődése, kompozicionális értékelésük, az építészeti tömegek artisztikumra olasz földön ejti őt rabul. Új stílusának megszületésébe lényegesen beleszól Itáliának természetétől és emberi kéz által formált, sajátos képe. Jellemét fejezi ki ennek az Istenáldotta országnak, vagy legalább is egyik jellegzetes részének. Szürke sziklák és mély kék tengeröblök meglepő teljességgel élik ki a maguk forma- és színkarakterét, tömören és határozottan zengik szépség-harmóniájukat. És a kőre, a part körül épült városok sajátos képe milyen markánsan rajzolódik

ki minden egyes képen. Micsoda nyomasztó háztolongás egy-egy templom, vagy kastély körül, hogy kúsnak föl sorjában a sok emeletes épületek az ormokra. Nem naturalista portraitja ez egy-egy meghatározott olasz hegyi-városnak; lényege szől hozzánk a jellegzetes építkezésnek, vidék- és népmeghatározta életstílusnak Aba-Novák egy-egy festményén. Viharvert tornyok, campanilek, szűk sikátorok, magaslábú viaduktok bonyolult monumentális formahalmazza mindenütt, melynek árnyékában a mindennapi élet megszokottsága zajlik. Milyen kicsi az ember nagy alkotásainak tövében. Csak igazi fantáziával megáldott lélek tudja azonban ilyen nagynak látni és ábrázolni a dolgokat. Talán szükséges volt ehhez Aba-Novák hazatérése is, mert messziről nagyobbak tűnnek föl a dolgok, a távolság és az idő megnöveszti az emlékeket, a képzelet szabadabb munkáját nem korlátozza a közvetlen benyomás realitása.

Milyen koncentrált és kiegyensúlyozott lett Olaszországban Aba-Novák festői nyelve. A klasszikus föld és a régi nagy mesterek megnyilatkoztak neki, anélkül azonban, hogy egyéniségét elgázolták volna. Nagyalakos, portrait-jellegű képein, formahatározottságukon, erős, lokális színeik freskószerű harmóniáján látszik meg leginkább a nagy olasz ősök hatása. De Aba-Novák római ablakából Párizsba is ellátott és az ottani legújabb iskola artisztikus ötleteit is stílusába tudta olvasztani. Olaszországi útja előtt, itthon teljesen távol voltak tőle a párizsi eredmények és ime legújabb munkáiban ezek is olyan lényeges jegyei stílusának, mint az Itáliában megérett szín- és formaharmóniák. A legújabb Párizs megtalálása nála azonban nem jelent üres modorosságot, hanem szellemének fölzsabadulását, az akadályok legyőzését, könnyed szárnyalását. Határozott formák mellett szinte immateriális körvonalak, tömör, lokális fedőszínfoltok mellett téveteg, áttetsző tónusok. A dolgokat karakterizáló szín és forma egyszer



ABA-NOVÁK VILMOS: RED'S BAND



ABA-NOVÁK VILMOS: SÓSKÚT
Tamás Henrik úr tulajdona

összeszik egymással, másszor meg egymásba áradnak a könnyed színfoltok. Néha csak kontúrok jelzik a dolgokat, a háttér tónusa átüt rajtuk. Logikátlan logika, hatásában mégis igaz és meggyőző, mert erős talentum, vérbeli művész diktálja. Erdemes megfigyelni Aba-Novák technikáját is a széles színfelrakástól az ecsettel való rajzolásig.

Ismét új dolgokat tapasztalunk legutóbb készült magyar tárgyú képein. Mintha az itthoni levegő újból lazábbá tette volna képeinek szerkezetét. A magyar vidéknek nincs olyan természetadta, vagy emberkézalkotta architektúrája, mint Itáliának, itt a tereket betöltő fény az uralkodó jelenség és Aba-Novák ennek jegyében föloldotta az egyenesek, a formák határozottságát. Hogy az architektúra azonban most is érdeklí, azt a tájképeibe belehajszolódo templomtornyok, a hegyoldalakra ültetett falvak bizonyítják.

Olasz városok és magyar falvak mellett még egy motívum, élettéma érdeklí most a művészt. A cirkusz, a vurstli groteszk világa. Ez a témakör önmagában is közelebb áll a mai tarka-barka, fényreklámos, jazz-bandos élet kavargásához, a modern ember dekadens esztétikájához, mint az itáliai architektúrák monumentalitása, harmóniája, vagy a magyar falvak egészséges, paraszti zamatja. Aba-Novák itt éli ki összetett művészegyniségének tréfás, karikatúrás oldalát. Grimasztvágó, vigyorgó pofák színes maskarában, keszeg mozdulatokkal, lomha végtagokkal a cirkusz porondján, vagy a mutatványosbódé pódiumán! Körülöttük a plakátok, betűk ugyanazt harsogják a szemnek, amit ők igyekeznek fülünkbe sikoltani. Az úgynevezett Nagy vurstli a legigazibb, legjobban komponált, legkiegyensúlyozottabb megoldása ennek a témának. Vilósággal úgy hat, mint egy modern lokál apró színpadának reklámfüggőnye. Tréfa és komolyság furcsa vegyülete. Szinte már lelki drámák szomorú

távlatai nyílnak meg a groteszkségnek ezen a fokozatain. A nagy, íromba tenyerek mindegyik mulatozó képén visszatérnek. Régi kifejező jegye ez Aba-Novák víziós, gesztikuláló színpadának. Egy rézkarcán a *Mene Tekel Ufarsin* biblikus történetében találja meg tragikus szimbolikáját a kéz beszéde.

Változatos témák, eltérő lelki és formai problémák! Mily óriási távolságban áll Aba-Novák a csendéletfestőktől, akik az őszibarack, a körte, a citrom, vagy a hering örökös megfestésében látják a festő legtisztább művészi feladatát. Aba-Novák talentuma szétfeszíti ezeket a szűk kereteket, visszaköveteli a művészet számára azokat a lelki területeket, amelyeket l'art pour l'art egyoldalú érvényesítése folytán szinte elveszített. Jól mondja ő, hogy az igazi festőművész tulajdonképpen olyan, mint a nagyskalájú színész. Egyformán kell tudnia megszólaltatnia a nagyszabású akcentusokat és a groteszk tréfálkozást. A biblikus kompozíciók szent áhitatának megjelenítése éppúgy a birtokában legyen, mint a karikatúrák mulatságos szellemessége. Milyen csodálatos példa erre Leonardo.

Nem egyszerű festőművészeti megkezelés volt Aba-Novák kiállítása! Problémáktól terhes művészegyniség nyilatkozott meg itt a maga sokoldalú teljességében. Robusztus fizikumának és kitűnően pallérozott intellektusának érdekes kettőssége szólt meg mindegyik képének ösztönös erejében és könnyed raffinaltságában. Szigorú következetesség és szabad fantázia vegyüléke minden egyes munkája. Határozott és őszinte önvallomás.

Hogy hová visz Aba-Novák jövő útja, azt nem lehet megjósolni. A művészetben lejátszódott nagy változások érdekes lehetőségekre engednek következtetni. De bármint legyen is a jövőben, az az út, amit eddig megtett, egyik legeredményesebb és legerősebb a mai magyar festészetünkben.

YBL ERVIN

MAGYAR ÉS MAGYAR VONATKOZÁSÚ MŰVÉSZETI EMLÉKEK PÁRISBAN

I.

A külföldre került magyarországi művészeti emlékek felkutatása és pontos ismertetése számunkra nagyon fontos feladat. Hazánknak művészi múltját kell, hogy hirdessék ezek az idegenben is, a régi fényes idők dicsőségét; meg kell mutassák, hogy Kelet és Nyugat szerencsés találkozásából miként alakult ki, miként virágzott a nemzeti magyar művészet. Nem szabad engednünk, hogy magyar ötvösmunka vagy magyar fajansz a külföldi múzeumokban németnek vagy romának legyen feltüntetve, hanem magyar voltuk kiemelésével el kell határolnunk azokat más népek művészetétől. Így állunk a külföldön őrzött magyar vonatkozású emlékekkel is. Uralkodócsaládainknak és egyes nemzeti hőseinknek a külfölddel való történelmi kapcsolata néhány művészi dokumentummal is meg van erősítve s ezeknek ismerete a magyar kultúra dicsőségére vet világot.

1.

Műveltségtörténelmünk legragyogóbb periódusa a Mátyás király korában gyökeret vert renaissance kora. A kultúra és a humanizmus fokmérője ez időben a könyvtár volt és Mátyás király megeselekedte azt, hogy Budán egy olyan könyvtárat alapított az 1470-es években, amelyhez hasonló az időben csak a firenzei Laurenziana, a Bibliotheca Vaticana és a velencei Marziana volt. A Corvina mintegy 500 darab kéziratból és nyomtatványból állott; a Biblia, missalék, az egyházatyák művei, teológiai, klasszikus retorikai, történelmi, filozófiai mun-

kák, orvosi, földrajzi, építészeti, matematikai és asztronómiai opuszok egyaránt képviselve voltak görög és latin nyelven. Amilyen gyorsan keletkezett a könyvtár, sajnos, oly gyorsan pusztult is. Már a mohácsi vész előtt a csontmezei ütközet alkalmával elpusztult néhány darab, Beatrice királyné is elvitt néhányat, majd Ulászló szerencsétlen uralma alatt ajándékozások és lelkiismeretlen eltulajdonítások útján sok kézirat tűnt el a könyvtárból. A mohácsi vész és a hosszú török uralom azután megpecsételi a Corvina sorsát, az értékes kódexek a világ minden tájára szétszóródtak.

A párisi Bibliothèque Nationale-ba négy Corvin-kódex és egy ősymotatvány került. Nézzük, hogy milyen helyet foglalnak el ezek a többi fennmaradt munkák között?

Időben a legkorábbi párisi Corvina Szt. Jeromos *breviariuma*: *Divi Hieronymi Breviarium in Psalmos David* (Cod. Lat. 16.839.), mely a Laval-lière hercegek birtokából került a Bibliothèque Nationale-ba.¹ Az utolsó lapon látható a másoló jelzése, mely szerint Ferdinánd szicíliai király könyvtárosa, a firenzei Antonius Sinibaldus másolta 1488-ban Mátyás király számára. Mátyás háromféle módon szerezte be könyvtára számára a kódexeket: egyrészt más birtokából, vétel útján, ilyenkor a régi címereket az új birtokos címerével festették át,² másrészt a saját megrendelésére készül-

¹ Hevesy: La bibliothèque du roi Mathias Corvin. Paris, 1923.

² Így vette meg Mátyás 1475-ben a bolognai Manfredini-könyvtárat Taddeo Ugoletti közvetítésével.



SZT. JEROMOS BREVIARIUM. Bibliothèque Nationale (Cod. 16.839), Paris
 A. M. Nemzeti Múzeum könyvtára

tek Olaszországban és — ami a legérdekesebb, — a budai másoló- és festőműhelyben. A párisi Szt. Hieronymus-kódexet is — amint a másoló signatúrájából látjuk, — Mátyás megrendelésére másolták Firenzében, s ugyanott végezte Attavante a művészi díszítését.³ Attavante degli Attavanti (1452—1517) Firenze leghíresebb miniátora volt akkoriban és Mátyásnak 31 darab Corvinát díszített. Élőkelő tartózkodás jellemzi és nagy elbeszélő készség, mely azonban a dekoratív keretek határát sohasem lépi át, ami a díszítőművészet egyik főerénye. A Hieronymus-breviárium fényes kiállítású lapjai közül érdekes a második címlap: a szövegbe vágó nagy iniciálé Szt. Hieronymus mellképét foglalja magában és a szél dísznek igen élénk színhatást kölcsönöz a művész azáltal, hogy a harmonikusan hullámozó indákat hosszában, színbelileg két egyenlő részre osztja, úgy hogy az egyforma színű részek diagonális tengelyben foglalnak helyet. Az indák között különböző alakú medaillonokban ifjú és szakállas férfimellképeket látunk, az akkori kedvelt portait-beállításnak megfelelően gránátalmamustrás bársony- vagy damasztkárpit előtt. Fent két putto tartja a hollós pajzsot, lent négy angyal a koszorúba foglalt nagy Mátyás-cimert. A mellképek között kisebb kerek medaillonokban különböző emblémák vannak: hordó, kút, homokóra és méhkas. Jelentésük homályos; egyesek szerint⁴ a hordó a nemes magyar borokra utal, a kút pedig arra, hogy Mátyás még a kút fenekéről is kimerítette az igazságot. Ezt a magyarázatot azonban csak hozzávetőlegesen fogadhatjuk el. A igazság az, hogy ezek az emblémák olasz fedelmeknek készült kéziratokon gyakran előfordulnak és így csinálta ezt Attavante és műhelye Mátyás királynak is minden különösebb jelentés nélkül.⁵

³ Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofílek, 1929.

⁴ Polatzky Ferenc: Magyarország archaeológiája, 1897.

⁵ Hoffmann E.: Op. cit.

Szent Ambrus püspök beszédét tartalmazza a második párisi Corvin-kódex: Sancti Ambrosii episcopi sermo ad exhortandum plebem (Cod. Lat. 1767.). Az utolsó lapon helyet foglaló jelzés szerint a firenzei Bonagius de Cantinis másolta 1489-ben Firenzében és ugyanott végezhette a művészi díszítést egy ismeretlen firenzei miniátor. Tehát a Corvináknak egy olyan példányával állunk szemben ismét, melyet Firenzében készítettek s címekkel itthon láttak el. Ez az Ambrosius-kódex Gaillonból származik, ahol is az egyik Amboise kardinális birtokában volt; lehetséges, hogy Beatrice királyné vitte magával Mátyás halála után Nápolyba s innen került a francia bíboros tulajdonába.⁶ Díszítése művészi szempontból nem oly érdekes, mint az átfestése szempontjából. Címlapjának iniciáléjában Ambrus püspök mellképe látható, köpárkányi előtt. Kerete a jól ismert firenzei akantuszindákból áll, sok helyütt drágaköves ékszerekkel élénkítve. Felül és alul nehéz guirlandok láthatók és lent két putto között a nagy arragóniai címer. Az ékszerek és a címer alatt azonban négy Hunyadi-holló és nyolc Mátyás-címer vehető ki tisztán, melyeket később festettek felül.⁷

A harmadik párisi Corvin-kézirat Ptolemaeos Geographiája, J. Angelus latin fordításában: Ptolemei Alexandrini viri clarissimi geographiae libri VIII. (Cod. Lat. 8834.). 1485—90 között keletkezhettett Mátyás megrendelésére Firenzében. Egyike azon Corvináknak, amelyeket a mohácsi vész után a szultán Konstantinápolyba hurcoltatott; onnan egy báró Tott nevű francia diplomata szerezte meg a francia királynak.⁸ A Ptolemaeos-kódex művészi díszítése nagyon érdekes, mert Attavante és Giovanni Boccardi kollaborációjára nyújt példát. G. Boc-

⁶ Fraknoi-Fögel-Gulyás-Hoffmann: Mátyás király könyvtára, 1927.

⁷ Hoffmann Edith: Hevesy A. La bibliothèque du roi Mathias Corvin könyvének ismertetése; Magyar Könyvszemle, 1924.

⁸ Hevesy A.: La bibliothèque du roi Mathias Corvin, 1923.

cardi vagy Boccardino, Attavante tanítványa szintén sokat dolgozott Mátyás királynak. Mesterének komolyságával szemben Boccardino naív, kissé elfogult modora tűnik fel, mozdulatok és arcok gyakori torzításával. Főműve a pompás bécsi Philostratos-kódex; és éppen ennek alapján tulajdonítható neki a párisi Ptolemaeos első címlapja: a lapot teljesen kitöltő címfelirat gazdag akantuszleveles keretbe van foglalva, melyben római császárok profil-mellképei váltakoznak grisailleban ábrázolt mitológiai jelenetekkel. A Ptolemaeos második címlapja Attavante sajátkezű műve lehet. Itt a finom keretű indadisz, tájban ülő tudósok alakjaival, profilfejekkel és a szokásos antik portrait-mellképekkel van megszakítva; lent négy putto között Mátyás király címere látható, a szöveget középen elválasztó dekoratív sávon pedig a gyűrűs holló.⁸

A legértékesebb párisi Corvin-kódex kétségtelenül Cassianus: De institutione caenobiorum kötete (Cod. Lat. 2129.), 1490-ben fejeztette be II. Ulászló, Mátyás halála után, és a gyűrűt tartó hollókat a Jagellók fehér sasaival festette felül. Másolója Petrus de Abbatis Burdigalensis, a nápolyi királyi könyvtár másolója volt. A jelzés így szól: Divi Matthie Invictissimi Ungariae et Boemie Regis impensa opus a Petro de Abbatis Burdigalensi cive scriptum. A Bibliothèque Nationale-ba a Trichet du Fresne-gyűjteményből kerül, amelynek 1662. évi katalógusában szerepel.⁹ Az eddig tárgyalt Corvinákkal ellentétben a Cassianus művészi díszítése a budai festőműhelyben készült és Giovanni Antonio Cattaneonak, a madoesai apátnak a kezeműve.¹⁰ Kétségtelenül biztos ma már, hogy volt Budán festőműhely, mint ahogy volt másoló-

és könyvkötőműhely is.¹¹ A Budán dolgozó miniátorok közül tudomásunk van egy Blandius mesterről, Felix Ragusanusról, Francesco Rosselliről és végül a vezető mesterről, G.-A. Cattaneoról. A festőműhely eleinte csak címeres levelek festésével és a Corvin-kódexeken üresen hagyott címerhelyek kifestésével foglalkozott, később azonban már nagyobb művészi megbízással is ellátta őket a király. A vezető mester, az olasz származású madoesai apát lombard-milanói iskolázottságot hozott magával s ez a tiszta olasz stílus lett az egyik főirány a budai keverékstílus mellett. A Cassianus-kódex rávilágít a budai műhely dolgozási módjára. A címlap G.-A. Cattaneo kezeműve, a kéziratnak legpompásabb lapja. Középen egy nagy miniatűr foglal helyet: északolasz sziklás tájban, cenobita-barátok csendes életéből vett jeleneteket látunk, zöld alapon aranybetűs szöveggel kísérve, melyen középen ott van a koronás W-betű. A pompás gazdagságú kereten lent két angyal tartotta hatalmas koszorúban az Atyaisten mellképe látható; köröskörül a milanói dekoratív motívumoknak egész sora tömörül: gazdag csigás indák, bőségszaruk, függő gyümölcsfarangok, pajkos puttók, fent két nagy fehér sas által hárátolva. Kis koszorúba foglalt olvasó barát markáns feje szakítja meg csupán a dekoratív keret folytonosságát. A színek erőteljesek, mélyek, vörös, fekete és zöld dominál közöttük s a rajz sokhelyütt arannyal élénkített. A címlap Cattaneo kezeműve, a többi lapokon segédei dolgoztak olyanképpen, hogy a mester által előrajzolt alapot színezték; átvilágításnál olyan rajzbeli finomságok és részletek tűnnek elő, melyeket a színezés nem mindig megevetett.¹² A kézirat többi lapjai megegyező beosztást és díszítést mutatnak. A szöveget hosszában

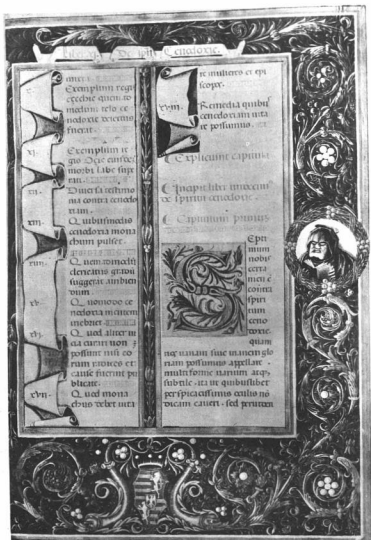
⁸ L. Hoffmann E. megállapítása: Fraknói-Főgel-Gulyás-Hoffmann: Mátyás királyi könyvtára, 1927.

⁹ Hevesy: La bibliothèque du roi Mathias Corvin, 1923, Paris.

¹⁰ Balogh Jolán: A madoesai apát. Henszlmann-lapok, 1927, 5. szám.

¹¹ Szignált Corvin-kötést ugyan nem ismerünk, de van Páriban egy Mynas-kézirat, melynek kötésén: Lucas Coronensis illigatore librorum Budensis jelzés van. (Fraknói-Főgel-Gulyás-Hoffmann: Mátyás királyi könyvtára, 1927.)

¹² Hoffmann E.: Régi magyar bibliofílek, 1929.



A CASSIANUS-KÓDEX EGY LAPJA. Bibliothèque Nationale, Paris
A M. Nemzeti Múzeum fényképe után

instruati suo celsi
xxviii. De debito quo d
abbas archiepiscopus

in annum suarum
labore pro mare
dissoluit.

xxix. Quia simulan
one ciuilem se
nio abbas firmo
oni cum ciuilem
esset opus manu
um sit promissum.

xl. De puero qui ex
ferentes ad ego
tanten fias non
dignitate ciuilem
fame in heremo
desecrunt.

xli. Sententia abbatis
macham de ob
seruanti monachi
uel tanquam diuini
sine iustitiam uel
tanquam quotidie
mortui.

Explicunt capitula

Incipit liber quintus
de spiritu castitatis.

Transitus de institui
tis canticorum ad collu
tationem octo primi
lium maiorum.

Capitulum primum.



Un
tus no
bis in
uante
uo li
berite
proci
vitur
Tunc
post

quatuor libellos qui super in
stinctu monachorum digne
si sunt. nunc accipere collu
tationem aduersus octo pri
cipalia mala uiciorum oratio
nibus domino confortante
disponimus. - hoc est primum
castitatis que interpretatur
gula concupiscentia. - se
cundum fornicationis. - ter
tium philargie quod in



ELEFANTINO ALTAR. Firenze, 1478-80
Paris, Louvre



UGYANAZON ELEFANTCSONTOLTAR KÖZÉPSŐ RÉSZÉ. Firenze, 1478—80
 Paris, Louvre



CLÉMENCE DE HONGRIE SIREMLEKE A ST.-DENIS BAZILIKÁBAN



BARTOLOMMEO VIVARINI (1425 körül—1499[?]): KAPISZTRAN JÁNOS
 Paris, Louvre

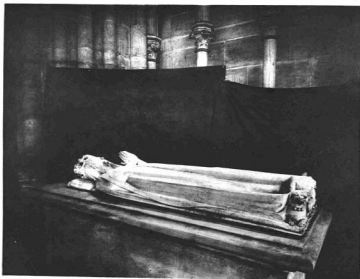
középen keskeny levéldíszes sáv osztja két részre; a keretet mindig a budai műhelyre jellemző, kissé keményrajzú, szövevényes akantuszinda alkotja, oldalt nagyobb medaillonban szerzetesek vagy antik hősök fejeivel. Az indák között játszadozó puttók és madarak mellett gyakori a nagy csomóba rakott trofeák motívuma is. Majd minden lapon ott van a fehér sassal felülfestett magyar címer, melyet hol angyalok tartanak, hol pedig a tipikus olasz növény- vagy haltestben végződő chimerák. A magyar címerek M. R. (Matthias Rex) iniciáléi néhol W. R. (Wladislas Rex) berűkre vannak átfestve. A Cassianus-kódex-szel rokondíszú, tehát a madocsai apát körében készült Corvinák még a müncheni Beda Venerabilis, a velencei Averulinus, a budapesti Trapezuntius és még mások s a nem Corvin-kódexek közül Nagylucsei Orbán psalté-

riuma (Nemzeti Múzeum), az erdődi Bakócz (1489) és ákosházi Sárkány (1510) családok címeres levelei.¹³

G.-A. Cattaneo környezetében készült az ötödik párisi Corvin-könyv, az 1483–90-ből származó ötkötetes Aristoteles-őnyomtatvány.¹⁴ Velencében jelent meg 1483–84-ben A. de Torresanus és B. de Blavis nyomdájában pergamenre nyomva. Ez a Corvina első eddig ismert Aristotelese, mely ritka azért is, mert egyetlen művészi dísszel ellátott Corvin-őnyomtatvány. Mátyás halála után ez a munka is Ulászló birtokába ment át, aki a címereket itt is átfesttette: az ezüst sas alatt tisztán látható a holló s a W. R. monogram alatta az M. R. A lapok díszítése a madocsai apát közvetlen környezetére mutat.

¹³ L. Hoffmann E. megállapítása: *Fraknoi-Főgel-Gulyás-Hoffmann: Mátyás király könyvtára*, 1927.

¹⁴ Hoffmann E.: *Mátyás király könyvtárának egy ismeretlen darabja. Magyar Könyvszemle*, 1927.



CLÉMENCE DE HONGRIE SIREMLÉKE A ST.-DENISI BAZILIKÁBAN

A Cassianushoz hasonló vastag hullámzó indákat látjuk, melyek virágban végződve, kis madarakkal vannak élénkítve; oldalt szintén ott vannak a szokásos ideál portrait-k, alul a magyar-lengyel címer.

2.

A Corvin-kódexek jóformán az egyedüli nagyobb számban fentmaradt hirdetői annak a pompás gazdagságnak, ami Mátyás királyt körülvette. A messzeföldön híres műkincsekből ma már alig ismerünk egy-egyét; elvéve rábukkanhat az ember egy-egy iparművészeti vagy kisplasztikai emlékre, melyet a tradíció vagy a rajta lévő címer révén, Mátyás király gyűjteményéből származhatónak tekinthetünk.

Van a párisi Louvre-ban egy közel félméter magas elefántcsont-triptychon (Inv. 60. 1882.), amely a többi egykorú olasz elefántcsontfaragásokkal összehasonlítva, már kiváló minősége miatt is megérdemli figyelmünket. Ez a kis szárnyas oltár a francia művészettörténetben mint „retable de Gran” ismeretes és a Louvre elefántcsontkatalógusa¹⁵ azt mondja róla, hogy a hagyomány szerint Corvin Mátyás királyé volt. Jelzés vagy címer ezt nem erősíti meg kétségtelen biztonsággal, de a tárgy provenienciája és stílusa — amint látni fogjuk, — igen valószínűvé teszik.

Eugen Müntz említi először Mátyás királyt az elefántcsontoltárral kapcsolatban¹⁶ és tőle veszik át csakhamar Molinier¹⁷ és Maskell.¹⁸ Müntz szerint az esztergomi vagy klosterneuburgi kincstárból került ki, innen a Barker-, majd a Timbal-gyűjteménybe került és végül a Louvre-ba. Az esztergomi kincstár régi lajstromaiban¹⁹ azonban nem szerepel az

elefántcsontoltár és az egyes műpártoló primások ajándékeként²⁰ sem találjuk nyomát. A klosterneuburgi kincstárról még csak 1837 óta beszélhetünk tulajdonképpen, amikor is Adam Scharrer apát a híres barokkszekrényekbe helyeztette a kolostor birtokában levő néhány régi, főleg ötvöskincset, s így alakul ki a „Schatzkammer”.²¹ Nem valószínű, hogy a kincstárból a XIX. század folyamán valami eladás útján kikerült s az sem valószínű, hogy a XIX. századnál régebbi leltárak fentmaradtak. Hogy mire alapítja Müntz azt a föltevését, hogy az elefántcsontoltár Esztergomból vagy Klosterneuburgból került ki, azt egyelőre még nem tudjuk.

Milyen eredményt nyújt a szóbanforgó emlék stíluskritikai vizsgálata? Későgotikus olasz architektúra keretezi a 11 mezőben elhelyezett figurális díszet (kettőnek alakjai hiányoznak). Hullámzóprofilú, mérműves és löherés díszű kettős talapzaton áll az oltárka, fülkeszerűen kialakított középső része oldalt két csavart korinthusi oszlop által határolt és félkörű, majd szamarhátívben zárul. A középső fülkét kettős mérműves díszű oromzat és sokszögű kis lanterna koronázza. A csavart oszlopokról és az oromzatokról karcsú fialék törnek a magasba; az oromzatok ferde vonalain s a szárnyak félívhajlásain mindenütt sűrűn kúszik fölfelé a csipkés-szerű későgotikus levéldísz. A figurális rész háromemeletes, fülkés osztásban foglal helyet. A félkörű fülkében fent a Madonna trónol Mária Magdolnával és Szent Katalinnal oldalán, a boltcikkelyben az áldókező Atya-Isten félalakja látható. A négy középső fülkében négy jelenet: Krisztus születése, a Vizitatio, Krisztus bemutatása a templomban és a 12 éves Jézus az írástudók között. A szárnyak két félfülkéjében az Annunziatio angyala és Mária láthatók s középen

¹⁵ Catalogue des ivoires au Musée du Louvre no. 141.

¹⁶ Gazette des Beaux-Arts, 1895 p. 120.

¹⁷ Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. I. Ivoires, 1896.

¹⁸ Ivoires, 1904.

¹⁹ Dankó József: Az esztergomi székesegyház kincstára, 1880.

²⁰ Leopold Antal: Adatok az esztergomi főszékesegyház történetéhez, 1929.

²¹ C. List: Goldschmiede Arbeiten im Chorherrenstift Klosterneuburg, 1897.

négyszeres szent: Assisi Szt. Ferenc, Sienai Szt. Bernát, Szt. Domonkos és Szt. Benedek.

Az olasz elefántcsontplasztika ez időben a monumentális szobrászat hatása alatt állott. A kisebb tehetségű mesterek megelégedtek azzal, hogy a nagy művészek munkáinak visszhangjaként tisztán dekoratív munkát végezzenek. A szóbanforgó oltárkánál azonban nem másoló, hanem alkotó-művész sajátkezü munkájával állunk szemben s ebben megegyeznek a triptychon eddigi összes publikálói.²⁷ A jelenetek biztosan fölépített szerkezete, az arcoknak és mozdulatoknak nagy jellemző ereje igazi művész kezére vallanak. Az oltár mesterével kapcsolatban Benedetto da Majano nevét szokták emlegetni. Vasari, a renaissance-nak mesélőkedvű krónikása elmondja nekünk, hogy Benedetto járt Budán és dolgozott Mátyás királynak.²⁸ Itt van tehát egy elefántcsontoltár, amely az ő hatását tükrözi s amely állítólag Esztergomból származik, valószínűnek látszik így az a föltevés, hogy Mátyás király tulajdonában volt valamikor, — ez lehetett Müntz gondolatmenete.

Behatőbb tanulmányozásnál azonban nem annyira Benedetto, mint inkább Antonio Rossellino hatása fedezhető fel az oltárkán. A tympanon Madonnája egyszerűen ki van másolva Rossellinoé, a firenzei Santa Croce-ban levő Madonna-reliefjéből, amit Francesco Nori ajánlott fel. Ez a Nori 1478-ban már meghalt, a Rossellino-relief 1477—78-ra datálható, s ez terminus post quem-et ad az elefántcsont-triptychon datálásához, mely ezek szerint 1479—80-as években keletkezhetett. Az említett két Madonnán Mária tartása, a redővetés, a Gyermekek beállítása és mozdulatai teljesen megegyeznek s az elefántcsontoltár Mária fejtípusai közötti rokonságot mutatnak még Rossellinoé más műveivel is, pl. a ber-

lini Kaiser Friedrich-múzeumban levő Madonna-relieffel. Az alakok azonban nem oly finomak, mint Rossellinoéi; az arcok nyomottak, vulgárisak, de e mellett erőteljesek, Rossellino-nál realiztikusabb felfogást mutatnak (l. Krisztus bemutatásának alakjait). A triptychonnak Krisztus születése jelenete is Rossellino-kompozícióra megy vissza: a firenzei Bargellóban levő márványtundóra s a Nápoly melletti montoliveto-i templom Krisztus imádására. Ugyancsak Rossellino hatása alatt keletkezett Benedetto da Majano montoliveto-i Angyali Üdvözlé-oltárának egyik predella reliefje is, de ez a mi triptychonunknak a túlkésői dátum — 1489 — miatt mintaképül nem igen szolgálhatott. Az elefántcsontoltárka Visitatione jelenete ikonografiai szempontból nagyon érdekes: Mária és Erzsébet mellett ott látjuk Dávid királyt a hárfájával. Dávid király ábrázolások a XV. században nem szoktak előfordulni; mint utolsó ikonografiai előzményt említhetjük a berlini Nanni di Banco-féle Dávid királyt a XV. század elejéről. Érdekes és szokatlan tény tehát Dávid király megjelenése a triptychonon.

Mindezekből nyilvánvaló, hogy a párisi elefántcsontoltárka Firenzében keletkezhetett, Rossellino körében, 1478—80 táján. Művészi kvalitása kiváló helyet biztosít neki az egykorú olasz elefántcsontmunkák között. Altalában a XV. századi olasz elefántcsontplasztikában egy dekoratív irányba való eltolódás vehető észre a művészi érték rovására. A velencei Embriachi-műhely csontból faragott munkái voltak divatban, hatalmas oltárok, különféle alakú és rendeltetésű dobozok, színes faberakások keretekkel ellátva. Ezzel a „certosina“-technikával és a nagy méretekkel valami monumentálisat akartak alkotni, de ennek éppen az ellenkezőjét érték el, félreértve az elefántcsontplasztikának önmagától adott feltételeit. Ezen sablonos, egykorú emlékek felett a párisi triptychon művészi kidolgozás, megmunkálás és jellemző erő tekinteté-

²⁷ Az előbb említetteken kívül: Otto Pelka: *Elfenbein*, 1920 p. 220 és Scherer: *Elfenbeinplastik*, p. 5.

²⁸ *Vite Milanese* III. p. 333—346.

ben jóval felül áll. Ha a valószínűnek látszó, Corvin Mátyáshoz fűződő tradíciót fentartjuk, úgy az tételezhető fel, hogy az elefántcsontoltár 1478—80 táján készült Firenzében, A. Rossellino körében és import útján került Budára, ahol is művészi értéke Mátyás királyunk kiváló ízlését bizonyította.

3.

Az utolsó párisi, Mátyással kapcsolatos tárggyal csak röviden kívánunk foglalkozni, miután a magyar művészettörténeti irodalomban már sokszor volt ismertetve.²⁶ Ez a Musée des Armées-ban lévő Mátyás király pajza;²⁷ 61 cm magas, 44,4 cm széles, egyszerű gotikus dísszel, középen lángsugaraktól övezve Mátyás király címere látható; szélén gótbetűs felirat: Alma dei genitrix Maria interpellat pro rege Mathia, tölgyfaágakkal és négy címmel megszakítva. A címerek kivételével mindez reliefben. Az egykor tündöklő aranyozás majdnem teljesen lekopott, úgyszintén a címerek élénk színei is. A középső egyesített Mátyás-címeren kívül a szélén ott szerepelnek Galicia, Morvaország címerei, Kál-máncsehi Domonkos székesfehérvári prépost és Ernusz Zsigmond pécsi püspök címerei.²⁸ A pajzs ezek szerint Mátyás királynak székesfehérvári temetésére készült, a székesfehérvári prépost és pécsi püspök felajánlása-ként és lehetséges, hogy hasonlóképpen az egész papság képviseltette magát.²⁹

4.

A St. Denis-i bazilika félhomályos szentélyében a fehérlo királysírok között ismerős felirat ölik szemünkbe: Clémence de Hongrie neve, aki itt

alussza örök álmát, a büszke Valois-k között. Kevesen tudják talán, hogy ki volt ez a magyar királyleány és miként került ide? Clémence Martell Károlynak leánya volt és testvére Róbert Károly magyar királynak. 1315-ben Párisban házasságra lépett X. Lajos királlyal, Szép Fülöp legidősebb fiával. X. Lajost a francia történelem „Louis le Hutin”-nek nevezi, s ez a jelző veszekedő, összeférhetetlen természetét jelöli meg. Clémence csak egy évig volt francia királyné; szerencse és boldogság nem kísérte őt francia földön. Már az esküvőjéhez is vér tapad: azzal vádolja őt a francia udvar, hogy a király az első feleségét, Marguerite de Bourgognet Clémence intrikái folytán illette házasságtörés vádjával s majd meg is ölette. A menyegző után egy évvel, 1316-ban meghalt X. Lajos, mielőtt Clémence-től született kisfiát láthatta volna, aki I. János néven csak néhány napig élt. Férjének és gyermekének halála után Clémence elhagyta a francia udvart és egy dominikánus kolostorba vonult, ahol 1328-ban végi életét. Ennyit jegyez fel a történelem Clémence de Hongrie francia királynéről.

St.-Denis már ősidők óta királyok temetkezőhelyül szolgált. Dagobert király († 638.) volt az első, akit ide temettek s azóta a legtöbb caroling uralkodó itt lelte örök nyughelyét. Ezeknek a korai síroknak azonban már a XIII. században nyomuk sem volt; az ott helyükön lévő XIII. századnál korábbi sírokat mind Szent Lajos emeltette 1263—64-ben őseinek kegyeletből. Az a síremléktípus, ami a XIII—XIV. században Franciaországban kialakult, a burgundi síremlékekben, dekoratív meggazdagodva a XV. században végig megmaradt s csak a XVI. században lép helyébe a pompás, architektonikus felépítésű renaissance síremlék (Louis XII — Anne de Bretagne vagy Henri II — Catherine de Medici sírjai St.-Denis-ben). A korai XIII—XIV. századi síremlékek mind aránylag egyszerű, egységes típust mutatnak: víz-

²⁶ Kubinyi A.: Akadémiai Értesítő, 1855; Nemes-Nagy: A magyar viseletk története, 1900; Korda S.: Hadtörténeti Közlemények, 1890; Szendrői: Hadtörténeti Közlemények, 1925; Hoffmann E.: Turul, 1928.

²⁷ Fénykép l. Magyar Művészet 1930. (VI) 7. szám p. 387.

²⁸ Lásd Hoffmann: Turul, 1928.

²⁹ Hoffmann: Turul, 1928.

szintes márványlapon fekszik, fejét párnán nyugtatva az ünnepi ruhás halott, lábainál a szokásos oroszlán vagy kutya. A gondolat alapjában az építészetben alkalmazott álló szobroktól származik, az látható abból is, hogy némely síremléknél a gotikus fülkére utaló kis baldachin és az ezt tartó oszlopok is fentmaradtak. Természetesen portrait-hűséget nem szabad ezen szobroknál keresnünk. Az egyéni vonások kiemelése csak a XIV. század közepétől kezd sűrűbben jelentkezni, hogy azután a renaissance gazdag síremlékeinek fekvő és térdelő alakjain teljesen kibontakozzék.

Clémence de Hongrie síremléke is a szokásos egyszerű XIV. századi típust mutatja: imára zárt kezekkel fekszik a királyné, koronás fejét párnán nyugtatva, állát és fél arcát fátyol borítja, a fejről aláomló kendő köpenyként borul egyszerű redőzetű ruhája fölé, lábainál ott van a hűséget jelképező kutya. Tudjuk, hogy a síremlék először a párisi Eglise de Jacobins-ben állott; 1326-ban ugyanebben a templomban emeltetett Clémence ösének, Charles d'Anjounak egy síremléket. Valószínűleg ugyanekkor, tehát még életében készült a saját síremléke is, mely később átkerült St.-Denis-be, férjének és királynétársainak síremlékei közé.

Sajnos, a St.-Denis-i királysírok a nagy francia forradalom alatt sokat szenvedtek. A felbőszült nép, hogy halott uralkodóinak még a nyomát is eltüntesse, a szobrokat megcsonkítva egy csomóba dobta s a kiásott koporsókkal együtt, a bazilika mellett, egy nagy gödörbe hányta, amit „cimetière des Valois”-nak neveztek el. A maradványok azután az 1795-ben megalakult Musée des Monuments Français-ba kerültek (a mai École des Beaux-Arts helyén). XVIII. Lajos, trónra kerülvén, azonnal tervbevette ősei sírjainak helyreállítását s így a maradványok visszakérültek St.-Denis-be. A helyreállításra csak 1847–67-ig került a sor, amikor is Viollet

feje.²⁶ Viollet le Duc igazi szakértelemmel, régi rajzokra és metszetekre támaszkodva, kiegészítette ezeket a sírokat, — közöttük az erősen megrongált állapotban lévő Clémence de Hongrie síremlékét is, — és így láthatók a mai helyükön művészettörténetileg ugyan lecsökken, de annál magasabb kultúrtörténeti értéket képviselve.

5.

A louvrebeli Grande Galerie vég nélküli hosszú folyosójában függ Bartolomeo Vivarininek egy szikár szerzetes ábrázoló festménye, amely minket azért érdekel, mert a felírás szerint Kapisztrán Jánost ábrázolja. Kapisztrán 1386-ban született a calabiai Capistrano városkában, de csak 30 éves korában lett ferencridi szerzetessé. V. Miklós pápa először a husziták megtérítésére küldte ki őt s ekkor vált híressé neve lelkesítő szónoklatai révén. Később, amikor III. Calixtus pápa a törökök ellen kereszteshadjáratot hirdetett, akkor Kapisztrán Carvajal bíbornokkal együtt Magyarországra jött, hogy a hadjáratot előkészítse. Hunyadi Jánoshoz benső barátság fűzte, mert mind a ketten közös ügy érdekében fáradoztak, — Kapisztrán szóval, Hunyadi fegyverrel. Amikor 1456-ban a Gilley által felbujtott rendek megtagadták segítségüket Hunyaditól, Kapisztrán János az egész országot bejárta, hogy lángoló szavú prédikációival keresztéseket toborozzon a pogány török ellenesség ellen. A döntő, nándorfejérvári ütközetben Kapisztrán maga is részt vett s lelkesítő, szuggesztív hatású szavai nagyban hozzájárultak a fényes győzelem kivívásához. Néhány héttel az ütközet után meghalt Hunyadi, s rá két hónapra Kapisztrán János is, Újlakon, 1456 okt. 23-án és a ferencridiek zárdájába temetik el. Mint hittérítő, kortársai között nagy hírnévnek örvendett, szentnek emlegették még életében; Vivarini három

²⁶ Vitry-Breire: L'église abbatiale de St.-Denis et ses tombeaux royaux, Paris.

évvél halála után festi meg a párisi képet, amelyen már boldognak nevezi, holott boldoggá csak 1690-ben, szentté pedig 1724-ben avatták.

A magyar történelemben ilyen fontos szerepet játszó szerzetes alakja ölt testet előttünk B. Vivarini képében. Alacsony, vörösesbarna márványpárkány előtt áll a szikár, csontos arcú szent, szürke szerzetesi öltönyben, fekete háttér előtt. Egyik kezében gránátalmamustrás bársonyba kötött könyv, s a másikban zászló a vörös keresztrel és Szt. Bernát képével. A szerzetes sovány, aszkéta arcából és szemeiből elszántság és lelkesítő tűz sugárzik s ez megfelel a magyar történelemből ismert jellemének. Alul kis fehér lapon ott van a festő jelzése: OPVS BARTOLOMEI VIARIN DE MVRANO 1459 és a vörös párkányon a minket érdeklő felirat, amely szerint Újlakon, Magyarországon halt meg: BEATVS JOHES CAPISTRANO ORDIS MINORVS DE OBVACIA OBIIT 1456 DI ANNO 23 OTTOBRIS IN HVYLAC VN-GARIE. Bartolommeo Vivarini a muranói iskola főalakja volt a quattrocentóban s Kapisztrán János képmásában egy aránylag korai művét ismerjük meg. Szigorú, zárt felfogása alkalmassá teszi a nagyméretű gotikus oltárok izolált szentjeinek ábrázolására. Kapisztrán Jánosban is van valami szoborszerű zártság, amely a csontos aszkétaarcban megfigyelt realisztikus részletformákkal sajátosan párosul. Erős plaszticitásra való törekvését itt még halvány, erőtlén színei is fokozzák. Képeinek kritikai összeállítását legjobban Testinél találjuk meg.²⁹

6.

Még egy magyar vonatkozású képet ismerünk Párisban, a Jacquemart-André-múzeumban: a Jacob Seisenegger által festett Mária királyné-portrait-t.³⁰ A Mária királyné-arc-

képek kérdése meglehetősen komplikált és itt a bővebb tárgyalásra nincs helyünk, annál is inkább, mert *Ybl Ervin* a párisi arcképet is ismertette a *Magyar Művészetben*.³¹ Habsburgi Mária V. Károly császár legfiatalabb testvére, szerencsétlen II. Lajos királyunk felesége, a mohácsi vész után elmenekült hazánkából és V. Károly megbízásából 1530–56-ig Németalföld kormányzója lett. A művészetek iránt való szeretete és finom ízlése messzeföldön híres volt és gazdag képgyűjteményéről lézletekben menően van tudomásunk.³² Tizian megfestette az ő és II. Lajos portreit,³³ úgyszintén Barent van Orley, a későbbi udvari festője is többször. Az Orley-portrait-t ezideig nem azonosították, annyi bizonyos, hogy számos korabeli másolat maradt fent, mely mind az Orley-típust variálja (Antwerpen, Brüsszel, Budapest). A Jacquemart-André-beli Seisenegger-arckép felfogásban nem áll nagyon messze az Orley-típustól: az özvegy királyné mellképben van ábrázolva, fekete ruhában, két lecsüngő „barbe”-bal ellátott fehér fejkötőben, halovány arcában különösen jellegzetes a két nagy sötét szemé és vastag Habsburg-alsójka. A felül látható spanyol feirat: LA REINA MARIA arra mutat, hogy a képet Mária királyné később magával vitte Spanyolországba. Seisenegger jelzése a szokásos J. S. és 1530 évszám; a képet Augsburgban festhette meg, ugyanott, ahol másik három Habsburg-arcképet is festett: a hágai Mauritshuisban levő, Ferdinánd magyar király három gyermekének arcképét. Az Orley által megadott Mária királyné portreit-típusnak távolabbi variánsa a Magdolna-legenda mesterének egy arcképe a londoni Saville-Galleryben.³⁴

²⁹ 1926. (II.) 7. szám.

³⁰ Pinchart: *Revue universelle des Arts*. I. 1855. p. 101 és III. 1856. p. 127.

³¹ Balogh József: *Arch. Ért.* 1923–26. p. 208.

³² *Gazette des Beaux-Arts*, 1929. p. 277 és *Paintoon*, 1928 szept. p. 472.

OBERSCHALL MAGDA

MODERN JAPÁN FESTÉSZET

Kelet-Ázsia újkori művészetét alig ismerjük. Modern japán festészeti kiállítás nagy meglepetést jelent, mert megbecsüljük ugyan a régi emlékeket, de a jelenkor ugyancsak magasszintű, komoly művészi törekvései, alkalom hiánya miatt, figyelmünket kikerülték eddig.

Amióta, több mint fél évszázad előtt, az európai és amerikai civilizáció Távol Kelet exkluzív kultúrkörébe behatolt és Kína, de elsősorban Japán mohón kapott utána, — páratlan energiával és alkalmazkodó képességgel a lehető legrövidebb idő alatt elsajátította természettudományi és technikai civilizációnk összes vívmányait, — gögösen és fölényesen megszoktuk, hogy e népek minden újszerű törekvését csak saját befolyásunk lecsapódásának minősítsük. Pedig fejlődésünkben csak azt fogadták be, ami önáluk hiányzott s ami az európai-amerikai érdekkörbe való bekapcsolódásuk folytán életszükségletükké vált. Szellemi életük e közben megőrizte önállóságát, hiszen ősi tradícióból sarjadt és így a kontinuitás lehetőségét és erejét is magában bírta.

Különbön fölényünk érzetében az első időben még Kína és Japán nagy művészi multját sem méltányoltuk eléggé. Hiányzott bennünk az „Einfühlungsvermögen”, — művészi akarásuk és problémáik tekintetében erősen elütnek az európai fejlődéstől, — hosszú időn keresztül takarékoskodtunk az elismeréssel. Évtizedek politikai és gazdasági kapcsolata után jutott el Európa odáig, hogy az idegen művészet alkotásait, ha nem is egyenértékűnek, de legalább figyelemreméltónak ismerje el!

A francia impresszionizmus nagy mesterei ugyan e téren is úttörők voltak, de csak a japán fametszetek expresszív ereje és dekoratív bája ragadta meg őket. Kelet-Ázsia nagy művészetéből csak ezt a kis részt ismerték és az ő érdeklődésük is csupán koruk kevés-számú, exotikumért rajongó esztétái körében talált visszhangra. A szakszerű, művészettörténeti kutatás és a néprajzi érdekességű tárgyak különválasztása az igazán művészi becsüktől, tulajdonképpen csak századunk elején kezdődött. Nagy szerepet játszanak a német művészettörténeti írók e téren. Kína és Japán művészeti jelentőségét egyetemi katedráról elsőül Ernst Grosse, a nemrég elhunyt freiburgi professzor hirdette és *Wilhelm von Bode* már abban az időben is méltányolta, amikor más, hasonló rangú tudósok e művészeti anyag muzeális szempontból való elismerését legfőljebb az etnográfiai osztályra redukálták. A jelen generáció művészeti írói közül Kelet-Ázsiával behatóbban többek közt *Otto Kummel*, *William Cohn* és *Curt Glaser* foglalkoznak. A németországi kelet-ázsiai kutatás komoly tendenciáját, — a művészet propagálását és ismeretének, megértésének a közönség szélesebb rétegeibe való terjesztését — mi sem bizonyítja jobban, minthogy kitűnő kiállítások rendezésével, instruktív szemléleti anyag feltárással általános nevelő hatást igyekszik kifejteni. Berlin, Németország ma verseny nélkül álló kulturális centruma, vezet e téren is. (A sok száz tagú „Ostasiatische Gesellschaft” állandó kapcsolatot tart fenn a külföld kutatóival, gyűjtőkkel, műbarátokkal, sőt Kelet-Ázsiával is és

nívós előadások rendezésével támogatja e törekvéseket.) Az Akadémia két év előtt kínai kiállítást rendezett, — anyagát Németországon kívül európai és amerikai múzeumok és magángyűjtemények tárgyaiból állították össze, — mely a közelmúlt egyik legnagyobb művészeti eseményét jelentette és az egész kultúrvilágban elismerésre talált. Ez év január havában pedig, az „Ostasiatische Gesellschaft” iniciatívájából német tudományos körök és a japán állam támogatásával, ugyancsak az Akadémia helyiségében, *modern japán festmények kiállítása* nyílt meg.

Kelet-Ázsia művészetének bírálása szigorú követelményeket ró a szemlélőre. Hosszas elmélyülés szükséges ahhoz, hogy megismerjük egy számunkra teljesen idegen művészet lényegét, alapvető törvényeit, szellemi bázisát. De mindenkiféle olyan művészi megítélést követel, mely kieri a kvalitást akkor is, amikor az európai művészet megszokott mértékét ah o vo ki kell küszöbölni. Vagy röviden, — emancipálni kell magunkat az európai művészet tudatosított vívmányaitól, legelsősorban a naturális megítélés, illuzionisztikus ábrázolás, az anatómia és perspektíva kritériumától, s az idegen művészet, lényegét, fejlődését az ő *saját szempontjaiból* kell vizsgálni. (Ez a képesség csak keveseknek adatott meg. A Kelet-Ázsia-rajongók nagy csoportja még ma is nagyrésztben új divatnak hódoló sznobokból áll. Bizonyítja ezt az a sok felületes, felelősség nélkül összeállított kínai és japán művészeti publikáció, melynek se szeri, se száma az újabb irodalomban, valamint a publikumnak ama része, mely ugyan tehetetlenül áll a művészet lényegével szemben, de még sem győzi, tisztán stréberkedő intellektualizmusból, exaltált jelzőkkel aposztrofálni az alkotásokat.) Azok a nehézségek, amiket, európai voltunknál fogva, már a régi művészet megbírálása okoz, még fokozódnak és komplikálódnak az új művészettel szemben. Saját korunkról lévén szó, eszméi, problémái aktualitásuknál fogva legközelebb állanak hoz-

zánk s jobban megnehezítik az absztrakciót, mint elmúlt idők művészi világával szemben.

Az Akadémia kiállítása sok új és érdekes problémát tár fel előttünk. Nem is csoda, hiszen jóformán ez az első eset Európában, hogy kellő számú, jól kiválogatott anyag alapján tájékozódhatunk Japán modern művészeti törekvéseiről. (A berlini Szeccesszió elmúlt évi, szeptemberi „modern japán és kínai kiállítása” sok selejtes anyagot tartalmazott s nem mutatta be a fejlődés főirányait sem. Zavaros összbenyomása nem tájékoztatott az aktuális helyzet lényegéről. Fuzsita és hozzá hasonló, elpárizsiasodott jelenségek pedig, par tout originalitásuknál fogva, mellyel a modern közönség extravagáns ízléséhez igazodnak, a komoly, valódi japán fejlődés szempontjából még szóba sem jönnek.) Első pillanatban két jelenség ragadja meg figyelmünket: egyrészt az európai művészet karakterisztikus tényezőjének, a perspektivikus ábrázolásnak látszólag bizonytalan, többé-kevésbé sikeres alkalmazása, — másrészt a japán művészeti hagyomány szembeötlően erős kontinuitása. Végül meglepő még az a jelenség is, hogy a kiállítás, mintegy kollektívisztikus, kiemelkedő „sztárokat” nélkülöző karakterénél fogva, felfogásban és kivitelben egymásközt rendkívül hasonló festménycsoportokat mutat be, amik nem is egyazon mester alkotásai, hanem — egy bizonyos iskola vagy irányzat rokonszellemű terméséből kerültek ki.

Elhamarkodott ítélettel, mely az alkotások egyik részét az európai művészet sikertelen majmolásának, másik részét pedig csak a régi iskolák lélektelen továbbfolytatásának, epigonista visszakérdőzésének minősítené, nagyon is igazságtalanul járnánk el. Fontoljuk meg, hogy szemünk gyakorlatlan az idegen művészet szubtilis árnyalatainak megítélésében s vessünk egy pillantást Japán jelenkori szellemi krízisébe, mely magában foglalja a művészeti fejlődés mozgató rugóit is.

A régi művészet autochton törekvését elsősorban antinaturalista karakte-



TAIKWAN: „HAHA“-MADAR A BERLINI MODERN JAPAN KIALLITASROL
Tuss, papíros alapon



SEIHO: A TOKYOI CSÁSZÁRI KASTÉLY
Tuss, selyem alapon



JUPPO: TOPART, Papiroş alapon



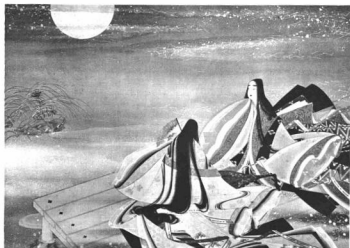
TOSSAI: MUSASHI SEKSAG, Selyem alapon

reben ismertük fel. Folytonosságát iskolázatlan szemünk csak primitíven és nagyvonalúan tekintheti át, miáltal inkább megismétlésnek, mint konzekvens fejlődésnek deklaráljuk. (Hasonlóképpen érez minden japán az európai művészettel szemben is: számára az európai művészet naturális törekvése, főképpen perspektivisztikus ábrázolási módja jelenti a nagyvonalú általánosítás alapját. Az ő szemében a XIX. sz.-i impresszionisták vagy akár Max Liebermann művészi habitusa sokkal közelebb áll Vermeer van Delft vagy Velasquez alkotásaihoz, mint a mi szemünkben, kik élesebben látjuk a naturalisztikus meglátás lehetőségének összes árnyalatait s tudatunkat is megterhelte a korok és programok különbségének ismerete.)

A japán művészet nagy krízisét kétségtelenül az európai-amerikai kultúrkör érintése okozta. Az idegen hatások elől addig szigorúan elzárkózott világot olyan erővel lepték el az új benyomások, hogy megrendülést és pillanatnyi fejetlenséget váltottak ki. Az első behatások alatt készült művészi kísérletek gyenge, önállótlan karaktert ez a jelenség leginkább magyarázza meg. Mélységes tragikum és romantika rejlik mögötte, — hasonló példákkal, persze kisebb arányok közt, — az európai művészet körében is találkozunk: gondoljunk csak vissza a német művészet időnként fellobbanó Itália-imádatára, Dürertől kezdve a nazarénusokig vagy Feuerbachig és a németalföldiek „manirista” és „romanista” periódusaira. Amint a művészi temperamentum és meglátás ellentéte az északi művészetet déli ideálok felé terelte, — úgy sarkalta a Kelet-Ázsia és Európa még sokkal mélysegebb kontrasztján megrendült japánokat minden álmuk, vágyuk a mi művészeti törekvéseink felé. Elsősorban az európai művészet naturalizmusa ragadta meg őket, majd ezzel kapcsolatban olajfestési technikánk, mely szintén ismeretlen volt előttük. Japán művészi hódolata Európa előtt azonban nem tartott sokáig. Az első choque után, mely túlzott naturaliz-

tikus irányzatú művészi produkcióban és ezzel karöltve járó materialista világnézet elharapódzásában nyilvánult meg, csakhamar bekövetkezett a szellemi reakció. Intellektuelek, írók, költők, a mult művészetének és hagyománya erejének tudatában, megkezdték a régi szellem propagálását. Feltárva, hogy az idegen hatások szolgálai befogadása csak megállást és összeroppanást vonhat maga után, a tradíció, az autochton szellemi erők tudatosítását és újjáébresztését követelték. Felszólításuk hamar visszhangra talált, — Japán szellemi életének kontinuitása teljesen úgy sem szakadt meg soha, — követőik eleinte kicsiny köre mindinkább növekedett s ma már a legtöbb japán festő ennek az új — helyesebben mondva régi — iránynak a szolgálatába szegődött. A hagyományhoz való visszatérés a művészek egy részénél teljes felolvadássá vált, míg másik része megelégedett a mult szellemi inspirációjával s nem zárkózott el teljesen az idegen hatások elől sem. Csakhogy ellentétben a közelmúlt Európa-rajongóival, óvatosan regisztrálják benyomásaikat s csak azt használják fel, ami a saját, ősi gyökérből fakadt lényük adaequat komponense.

A kiállítás anyaga feltárja előttünk, hogy a festők egy része miképpen teremtetett egyensúlyt európai behatások és tradíció diktálta szempontok közt. Ahol a felületes szemlélő bizonytalan kísérletezést lát, ott eredeti, céltudatos intenciókat ismerünk fel. Több tájképen megfigyelhetjük, hogy a művész, a perspektivisztikus ábrázolás ellenére, mégsem követi ridegen a törvényeket, hanem azokat önállóan kezeli, csak lazán, mintegy játszik vele, formálja, s végül átvarázsolja a régi művészet szigorúan komponált, expresszív és dekoratív harmóniájába. Nem ismétli a régi formákat, de idegent se utánoz, hanem újat ad, kissé kompromissztikusan ugyan talán, de igénytelenül, megragadó egyszerűségben és mégis páratlan erővel fejezi ki a mondanivalóját. A tájképeknél még érdekesebbek az egyes természeti rész-



TENSEN: HOLLAS E.J. Selyem alapon



SENJIN: PERKAD A HAJNAL A TO FOLOTT
Selyem alapon

letek, — a régi művészet kedvelt motívumai, — egy-egy ág, virág, fűcsoport ábrázolása, aprólkos gondossággal, de mégsem kicsinyesen megfestve, természetűséggel, de illuzionizmus nélkül, s annak ellenére, hogy csupán a nagy természet kiszakított részei, mégis monumentálisok és a nagy mindenség érzetét szuggerálják. Pars pro toto, melyben benne rezeg a kozmosz anyaga, színe, illata s talán nagyobb természet-imádat csendül fel belőle, mint európai művészetünk akárhány nagyméretű, illuzionisztikus hatásra törekedő táj-ábrázolásában. Figurális kompozíciókban többnyire csak magát az emberi alakot találjuk, formáját, körvonalait, amikből az anatómiai hűség negligálásával, kalligrafikus szépségben bontakozik ki. Az alak környezetének ábrázolása, perspektivisztikus megérzésként, többnyire hiányzik. Mintha valami tudatalatti jelszó diktálná, hogy mirevaló ott a realitás, ahol azt megsejteni is lehet. A legtöbb emberábrázolásban, a nélkül, hogy térbeli elhelyezésük konkretizálva lenne, megérzékíti a művész alakjainak volumenjét és környezetéhez való vonatkozását, vele való együttthatását is. A festmények technikája legnagyobb részben a régi, — selyem alapon, cnyhe, finom, szubtilis színek vagy tuss, rendkívül könnyed ecsetkezelés és a körvonalak vagy a szilhouett ritmikus szépségének hangsúlyozása, — olajfestéket és vászon-alapot csak elvétve találunk. Az európai technika intenzitása ellentétben áll Japán művészi szenzibilitásával. Meglepő a képek keretezési módja is; bár sok a függő képekercs (kakemono), ugyanannyi ráamozott festményt is találunk. Többszínű, festett, brokátselyem- vagy papírkereketek, melyek csakúgy, mint a festmények, a művész keze alól kerültek ki s teljesen a kép színhatásához igazodva, hozzájárulnak a kompozíció esztétikailag tökéletes kiegészítéséhez. (Gondoljunk vissza európai művészetünk hasonló, szórványos kísérleteire, p. o. Dürer egy-két magatervezte ráamájára s más renaissance-mesterek munkáira. A mi művészeink is meg-

érezték, hogy a keret a képhatás egyik fontos, nem lebecsülendő tényezője, de megfigyelésüket mégsem általánosították. Japán festők ellenben sohasem használnak fel sablónos, gyárilag előállított kereteket, hanem e téren is bebizonyítják tökéletes összhangra törekvő, kifinomult érzéküket.)

A régi japán művészet új életre támadt iskolái közt legelterjedtebb az ú. n. Yamato-irányzat. Tisztára japán nemzeti irány, melynek kezdetei a Fujiwara-korszakba (IX—X. sz.) nyúlnak vissza. Mint annak idején a kínai művészet ellen, úgy most az európai behatással szembehelezkedő japán szellemi renaissance-ot képviseli. A jelenkor másik, legfontosabb művészi iránya az újra feléledt tuss-festészet, kínai eredetű technika, mely Japánba importálva, ott az Ashikaga-korszakban (XIV—XVI. sz.) érte el virágzását. Kínai eredetével régi, buddhista spiritualista tendenciák függnek össze, s föllevenítése spiritualista irodalmi körökből terjedt el a képzőművészek közé. E két főirányzaton kívül a többi, régi iskola is követőkre talált. Elsősorban az eklektikus Kano-iskola, mely szintézisre törekszik Yamato- és a tuss-festészet közt. Korin mester iskolája, melynek formalisztikus, de rendkívül dekoratív karaktere minden időben a legnagyobb publikum-sikert aratta, továbbá a Maruyama-iskola, a XVIII. sz. realiztikus törekvései (csakis japán értelemben; nem tévesztendő össze Európa másfajta, illuzionisztikus realizmusával), valamint Hiroshige és Hokusai ragyogó virtuozitása a fametszés terén. A régi iskolákon kívül Japán festészetében szerepet játszik még az ú. n. Bunjingwa irányzat is. Irodalmi programjával már a Tokugawa-korszak elejétől fogva (a XVII. sz.-ban), a művészeket minden realiztikus törekvéssel szemben, tisztán eszmei és szellemi tartalomra inspirálta. A régi, vallásos költészet hatása alatt fejlődött ki, — maga az elnevezés, Bunjin, költőt is jelent, — s visszhangra inkább sikeresen teoretizáló széplelkek, mint jelentősebb, praktikus alkotók közt ta-

lált. Hasonlatnak talán az európai festészet nazarénus és preraffaelita irányzatait hozhatjuk fel.) Jelentősége azonban, éppen szellemi programjánál fogva, mégis rendkívül becslésre méltó. A tudatosan antirealista és antimaterialista modern japán festők, e hatás alatt, gyakran merítik inspirációjukat régi költői és vallásos írárok tanulmányozásából. Festményeiket citátumokkal ékesítik, miáltal az írást, a tiszta, tárgy nélküli, autonóm vonal szépséget, a kalligrafiát, — a régi kelet-ázsiai festészet legfontosabb tényezőjét, — a képhatásba is belevonják. Leginkább természeti részleteket festenek, amiknek karakterizálásában a külszínen jóval túlmenő, expresszív erők megérezkítésére törekednek.

Művésznevek regisztrálása nélkül is, az iskolák és fejlődési főbb irányok be-

mutatása által, eléggé tájékozódhatunk Japán modern művészetéről. A kiállítás legfőbb érdeme, hogy elénk tárja az ernyedetlen, autochton erőkből táplált új japán festészetet, melynek karaktere, bár átmeneti és eklektikus, nem csökkenti értékességét és nem ingatja meg jövődő fejlődésébe vetett bizalmunkat sem. Megismerkedünk egy régi, hatalmas kultúra új virágzásával, melynek diadala, életképességének legfőbb garanciája, hogy megőrizve régi, spiritualista tradícióját, technikai és gép-korszakunk közepette, erővel, céltudatos biztonsággal kikerülni igyekszik a sivár tárgyilagosságot és materializmust, — szellemi életünk fenyegető, legnagyobb veszélyét.

Dr. HAJÓS ERZSÉBET
(Berlin).

DIVALD KORNÉL †

1872 – 1931

A magyar tudományosság sűrűn rója le az elmúlás adóját. Akkor hagyják itt árva nemzetünket értékes és hasznos fiai, amikor legjobban lenne szükség azokra a szellemi munkásokra, akiknek tudása a mult időkben gyökeredzik és gondolkodását még nem zavarták meg a háborúval jött, vagy azóta felburjánzott irányzatok.

Munkaereje teljességében ragadta el tőlünk a kérelhetetlen végzet Divald Kornélt, kinél kevés ember töltötte be hívebben és jobban a neki jutott hivatást. Akkor távozott el körünkből, amikor nemrégien megjelent szép könyvének, a *Magyarország művészeti emlékei*-nek angol kiadását készítette elő, hogy a legelterjedtebb világnyelven hirdesse a milyen átértett igazságokat, kulturális munkáinkkal szerzett materiális és szellemi jogunkat hazánk ezeréves földjéhez.

Egyik legutóbbi írását a *Magyar Művészet* jelen füzeté közli. Illő tehát, hogy e helyen vegyünk tőle vég-

búcsút, azzal a szeretettel, amelyet a hű munkatárs és a kedves barát, az író és az ember egyformán megérdemelt.

Orvosnak készült, amikor egy váratlan szerencsétlenség lehetetlenné tette pályája folytatását: elvesztette hallását. E katasztrófa más embert földre sujt s egész életére megbénít. Divald Kornélt ez tette művészeti íróvá. Kutató szelleme talán az emberiség javára szóló nagy fölfedezésekre vezette volna, ha megmaradhat orvosnak. Amikor a művészetek felé fordult, szűkebb térre kellett szorítkoznia; így is hazáját, nemzetét szolgálhatta. De ezt tette odaadással, szeretettel, lelkesedéssel.

Bezárult előtte a hangok birodalma, de annál inkább élvezte, méltányolni tudta azt a szépet, amely a szemén át találja meg útját a lélekhez. Tanulmányai tárgyát, a régi magyar művészetet a szerelmes gyöngédségével szerette. Mindaz, amit az a sokat szen-



SHOEN: RUHASZARÍTÓ NŐK
Selyem alapon



KOKWA: KÁRTYÁZÓ NŐ
Két részből álló spanyolfal. Papíros alapon

vedett haza létrehozott, a templomok, a kastélyok, a fafaragás alkotásai, a hajdani festők munkái, az öreg bútor vagy a szövés-hímzés emlékei kedves volt előtte. És ezeket többre tartotta, mint a boldog Nyugat legnagyobb műkincseit. Ahogy a szülő saját gyermekének ábrázatát, természetét tartja a legtöbbre, s olyan szépségeket fedez fel azon, aminők az idegen szemek előtt rejtve maradnak, úgy érezte ki Divald a magyar emlékekből a bennünk lappangó értékeket, úgy vált kezében valódi műkincssé a szerény falusi kis templom oltára. És rajta keresztül fedeztük fel ez emlékek szépségeit valamennyien.

A jó apa szemével tekintett szét emléksanyagunk között. Ő volt az első igazi méltánylójuk, soknak a fölfedezője és első ismertetője. Általa menekültek meg az elfelejtetéstől és igen gyakran a megsemmisüléstől.

Valamikor a magyar művészettörténeti kutatást Divald előtti és utáni korra fogják felosztani. Buzgó bűváraink előtte is voltak, de belőlük hiányzott az a különös magyar lélek, amelyik Divald törekény testében lobogott. A régi kutatók nagy elégtétel állapították meg egy-egy jobb emlékünkről, hogy az valamely német előképpel párhuzamba állítható, esetleg Nürnbergből is származhatik, talán éppenséggel a derék Wohlgemuth Mihály pingálta. Magyarországot afféle művészeti gyarmatnak képzeltek el, ahová a szomszéd ország szobrászai, festői ki-kirándultak. Sejtelmük sem volt művészeti emlékeink számáról és értékéről. Megtörtént, hogy művészettörténeti kutatók egy-egy művészi érték szempontjából jelentéktelen kis templom gót architektúrájáról hasábkákat írtak össze, miközben észre sem vették a bent rejlő művészeti és műipari kincseket. Még nagy Ipolyink is szívesen adta ki pénzét külföldi, nem mindig teljes értékű műkincsekre. Először Divald mutatott rá a középkor festett s faragott emlékeinek hatalmas számára (ami a külföldi származást egyenesen kizárja), másfelől azoknak

a nyugatiakénál nem alacsonyabb színvonalára. Amikor 1906-ban *Szepes vármegye művészeti emlékei* című nagy munkájának a szobrászattal és festéssel foglalkozó II. kötete megjelent, még azok is ámulva csapták össze kezüket, akik ismerték a Felvidéket. Ekkora gazdagságról elődeink álmodni sem mertek. Különösen szárnyasoltárok dolgában éreztük magunkat egy csapásra dúsnak. S Divaldnak nem kellett sokat érvelnie, hogy belássuk, miként „gyancsak indokolatlan nagylelkűség szárnyasoltárainkat német mestereknek tulajdonítani”.

A Szepesség után a többi vármegyéek kerültek sorra. Divald bejárta a Felvidéket, és rejtőző középkori emlékek nagy tömegét hozta felszínre. *Magyarország csúcsveskori szárnyasoltárai* címen már kilenc vármegye e nemű anyagát sorakoztatja fel. Nem dicsér bennünket, hogy munkássága nem talált megérdemelt méltánylásra. Aminek szomorú következménye volt, hogy most idézett nagyfontosságú műve is csak egy szűk olvasóközörség építészeti szakfolyóirat füzeteiben, gyenge illusztráló anyaggal látott napvilágot. Divald Kornél minden igyekezete dacára sem jutott el odáig, hogy az emlékek értékéhez méltó Corpusban megfelelő képekkel gyűjthesse össze az anyagot.

Alapvető munkássága mellett monografiák és összefoglalások egész sora került ki szorgalmas tolla alól. Figyelme kiterjedt az iparművészet minden ágára, az újabb korokra és a népművészetre is. Közben összehordta a bártfai múzeum anyagát és megteremtette a besztercebányai múzeumot. Ráadásul pedig, mint Tarczai György szépirodalmi munkái nagyszámú kötetivel örvendeztette meg azokat, akik szívesen álmodták vissza a távolság kódján át megszépült mult időket.

Tudományos munkássága leszűrt eredményeit az 1927. évben foglalta össze *Magyarország művészeti emlékei* címen pompás és díszes kötetben. En-



SUIJUN: SZUNYOGOK CONCERTJE. Papír alapon



KYOSON: UBORKAFA
Papiros alapon



OKOKU: HAVAS TAJ ALKONYATKOR BOKAVAL
Selyem alapon



SHONKYO: A HOZU-POLYAM
Selyem alapon

nek mintegy függeléke a *Magyar iparművészet története*. Szépirói működésének koronája pedig a Szent Imre-évből, tavaly megjelent műve, *Az Árpádház szentjei*.

Fáradhatatlanabb, szorgalmasabb munkása a tollnak alig található. Az írás nála inkább gyönyörűség volt, mintsem munka. Még testi fogyatkozása is segítette; nála a zavaró momentumok jelentékeny része nem játszott szerepet, amelyek más íróember idegeit rongálják. Bármikor visszavonulhatott önmaga társaságába és élhetett munkájának.

Mint ember egyike volt a legszeretreméltóbb egyéniségeknek. Szíves, előzékeny jóbarát, kedves hivataltárs. „Ille omnis bonis flebilis occidit...”

A veszteség, amelyet elmúlása okozott, szinte pótolhatatlan. A régi magyar emlékeknek ezentúl is lesznek kutatói, akik az általa vágott széles csapáson az úttörőnél bátrabban haladhatnak előre. De lesz-e közöttük, akinek a magyar emlékek annyira a szívéhez nőttek, és aki olyan szeretettel tekintsen rájuk, mint Divald Kornél?

VARJÚ ELEMÉR

GALLEN-KALLELA AXEL †

1865—1931

Testvérnemzetünket veszteség érte. Legnagyobbját ragadta el a halál. Nemcsak hazájának büszkesége, világviszonylatban is tündöklő neve. A megújódott finn kultúrában fogalom volt. Csak olyan nemzet szülhette, alakíthatta hatalmas egyéniséget, mely őspatinás műveltséggel áldott. Hosszú ideig törte őket a svéd és orosz járom, de az ősnemzeti pogányoltár jelképeit megőrizték századokon át, a két állam elnemzetietlenítő törekvései ellenére is. Annak a hamu alatt kuppadó, de még élő szent paraszát szította, lobbantotta eleven lángra Gallén művésze. Érezte, csak a mult biztathat, jövődőt ígér egy ismét elevenen élő faji művészethez. Lángelméje sugallta, hogy nemzeti jövőn munkál az, aki az ősiségben gyökerező szimbólumokat felidézi s mentől messzibb nyúlnak vissza, annál jelentősebbek a jövőre s el nem apadó forrásai, fejlesztői az ősi erőknek, mérföldkövei a fejlődésnek. Irigylendő nemzet, mely meg tudta őrizni faji jellegét. Ez költészetük, művészetük szilárd alapja. Évszázados népköltészetük rigmusait Lönnrot fűzte a „Kalevala” gyöngysorává. Époszukban évezredes tapasztalataik vannak

letéve. Ez támaszuk, erős gyámkövkük, gerincük, mely fentartja fajukat. Ez éposz erős nemzeti önérzetük újjáébresztője. A maroknyi nép ámulatba ejtette a művelt világot a párisi 1900-as világkiállításon, alig néhány esztendeje újrálélt művészetével. Mert kilobbant az öles hó alól is s meglepítette a nézőt a nemzeti érzés szent lángja. Hol szunnyadozik ez a mi művészetünkben, kultúránkban?

Gallén 1890-ben — elégs fiatal korában — illeszti be a Kalevalát, mint új elemet művészetébe. Ez adta a kulcsot ahhoz a bonyolódott művésztenményhez, melynek Gallén a neve. Kiolthatatlan gyűlölettel viseltetik minden lelketlen epigonművészettel szemben. A festés nála alárendelt kifejezési eszköz. A raffinnált koloratúrének-től megcsömörlött. Monumentális egyszerűségre, bensőségre vágyik; nem a hangok gazdagságára, hanem mélységére áhitozik lelke. Élethivatásul tűzte ki a Kalevala-éposz művészi megtestesítését alakban és színben. Vele kezdte, végezte életművét. Élénken élnek emlékezetemben azon freskók, melyek a párisi világkiállítás finn-pavillonjának kupolatermét ékesítették. Ezek egy csapásra hirdették ne-

vét a világnak. Megragadott az a hatalmas és teljesen új, kiforrott művészet, mely tárgyat a finn mitológiából vette. Egyik kép a pogány vallás menekülését ábrázolta a kereszténység előretörése előtt, komor, jelképes ábrázolásban. Ezekhez csatlakozott: „Ilmarinen kovácsolja a Sampo“-t, „Wäinämöinen védi a Sampo“-t. Ezeket lírai és drámai hatásukban csak olyan művész komponálhatta meg, mint ő. Azonban legértékesebb, az egyszerűségben rejlő zsenialitással festett Ilmarinen, amint pompás táltosával felszántja a varázos színekben csillámló kőgyőföldet. E képek, sajnos, a pavillon lebontásával megsemmisültek, de úgy tudom, a finn nemzeti múzeumban új életre keltek. Annakidején a helyszínen sokat tárgyaltunk elhelyezésükről.

Gallén a finn faji lélek megtestesülése. Művészete mulandó lehet, de a szellem, mellyel felrázta nemzetét, örök. Ezt hagyta hátra testvéreinek. Ebben áll korszakos műve, halhatatlan érdeme. Fanatikus nemzeti rajongása, szuggerráló egyénisége nevelte Ehrström-öt, Kajanus-t, Lindgren-t, Saarinen-t, Sibelius-t s a többi, — ma nagy művészeket.

„Csak a teste porladozik“, lelke élni fog nemzetében.

Megrendült szívvel búcsúzunk egy-néhányan, kik olyan barátot veszítettünk, minőt felborult világunkban idehaza alig találhatunk.

Azért osztozunk még megrendültebb szívvel testvérm nemzetünk mély gyászában.

THOROCZKAI-WIGAND EDE

IN MEMORIAM

KASZAS MIKLÓS. Szobrászatunkat egy sokat ígérő reménységtől fosztotta meg a halál: Kaszás Miklós fiatal szobrász meghalt március 23-án Budapesten. Még csak huszon-négy éves volt és máris jó nevet szerzett magának a művészethez értők körében, első-sorban közből faragott fejekkel, amelyeket egyként jellemzett erő és átlékesítetttség. Kaszás a fehérmegyei Mórton született 1907 november 3-án és 1926-ban beiratkozott a Képzőművészeti Főiskolára, ahol meglepően gyorsan haladt, úgyhogy az 1927. évi téli kiállításon már a Múcsarnok kiállítói közt szerepelt egy képmással. Általános feltűnést keltett 1929 májusában a Nemzeti Szalóban rendezett Tavaszi Szalóban, amikor is egy erőteljes, finoman elgondolt és biztos kézzel mintázott aktot mutatott be. Egész sorozat művel szerepelt 1930 márciusában az Ernst-Múzeum kiállításán (Merengés, Medúza, Almadozás, Ifigénia, Tékózló fiú stb.) és osztatlan elismerést aratott. Pedig ekkor még a Képzőművészeti Főiskolának volt növendéke, ahol *Kisfaludi Strobl* Zsigmond tanársegédének tennivalóit is végezte. Pár hónappal ezelőtt egy pályázaton első díjat és megbízást kapott a magyaróvári Giesswein-emlékszoborra. Ez volt utolsó nyilvános szereplése.

PAPP GÁBOR festőművész, aki februárban halt meg Szegeden, ott és Kolozsvárt

működött, így hát ama kevés festőnk közé tartozott, akik nem Budapestet választották munkálkodásuk színhelyül. Még a Múcsarnok kiállításain is csak ritkán vett részt. Kolozsvárt született 1872-ben, húszéves korában került egy évre Budapestre, s ezt az időt (1892—3) a Képzőművészeti Főiskolán töltötte. Azután kiment Münchenbe, ahol *Hollósy* Simon iskolájában tanult. Ott követte Nagyányára is 1896-ban, amelyet még egyszer fölkeresett 1902-ben. Ekkor már Kolozsvárt volt műterme, ahol képmásokat festett és egy borongós, „Exhumálás“ című plein-air képet, a kor naturalizmusának stílusában (1900). Évek múlva Szegedre költözött, ahol mintegy két évtizeden át munkálkodott, itt is nagyobbára képmásokat festve. Kiállításainkon meglehetősen ritkán szerepelt. Így az 1902—3. évi téli tárlaton kiállította a Múcsarnokban „Szendergő“ c. képét, 1909-ben a „Nappányesdelután“-t, ezeken kívül néhány-szor képmásokat. 1927-ben hollandi útra ment, ott Doornban megfestette II. Vilmos német császárt, ezt a Múcsarnokban 1927—8-ban állította ki. Legutolsó képmásai közül való az, amelyet Vass József miniszterrel festett. Ekkor már megrendült volt az egészsége, súlyos idegfej fogta el, úgyhogy a szegedi egyetem ideggyógyászati klinikájára kellett szállítani. Ott is halt meg. Művészete tudunkkal csak a szegedi kultúrpalotában van képviselve.

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

A SZANDHAZ-MŰHELY. A Bach-korszaktól fogva több mint egy emberöltőn át a Szandház-műhelyből került ki Budapest díszítő-szobrászatának túlnyomó része. Ebbe a korszakba esik a kiegyezés, ebbe Budának Pesttel való egyesítése, ebbe az a vállalkozási láz, amely új városrészeket teremtett, új architektúrát honosított meg a fővárosban. Az Ybl-Hauszmann korszak témérdek új középületéhez és magánpalotáihoz is túlnyomórészt a Szandház-műhely szolgáltatta a szobrászati díszet.

Bármennyire hozzájárult a műhely Budapest új arcúlatának megteremtéséhez, mégsem ez az egyetlen jelentősége, hanem az is, hogy egész sora tanult és dolgozott ott az olyan szobrászoknak, akik végül mint a kisplasztika és a grand'art képviselői lettek ismertek. Mert ebben a műhelyben dolgoztak ott a temetők neves szobrásza, Donáth Gyula, ifjabb barátjával, az Ybl-szobor szerzőjével, Mayer Edével. Még régebben topant be a műhelybe egy felvidéki óráslégény, hogy szobrászatot tanuljon: Klein Miksa, sereg berlini monumentum szerzője. Hosszan dolgozott ott s tanult is jócskán. Ez a műhely adott munkát Senyei Károlynak, Vasadi Ferencnek, Feszler Leonak s még néhány szobrászunknak. Bár mindezek a vonatkozások eléggé jelentősé teszik a Szandház-műhelyt e korbeli szobrászatunk történetében: a Szandház testvérpárról, amely azt alapította és élén állott, alig található egy tucat sor irodalmunkban. A ma még élő család-beliek szívességéből legalább a legfontosabb adatokat van módomban közölni, amelyek a műhelyre és alapítóira némi világosságot derítenek.

A Szandház testvérpár, Károly és Ferenc, egri születésű. Atyjuk kékfestő volt, mint Izsó Miklós, csakhogy míg emez egy kis községben, Disznóshorvátiban, körülbelül elparasztozott, az egri mester szinte gyárrá fejlesztette üzemét. Mind a két fiú Egerben végezte a gimnázium négy osztályát. 1846-ban mind a kettőn Pestre utaztak, mind a kettő szobrász akart lenni. Az idősbik, Károly (szül. 1825, megh. 1892.), családi hagyomány szerint figurális mintázást tanult Ferenczy Istvánnál, dekoratív plasztikát pe-

dig egy ismeretlen nevű mesternél; az ifjabbikról, Ferencről (szül. 1827, megh. 1902.) tudjuk, hogy 1847-től fogva eljárt Marastoni akadémiájába is.

Ferenc tanulmányait megakasztotta a szabadságharc: beállt honvédek. Komárom feladásakor ő is kivonult a várból, mint tüzérhadnagy, de igazolványa ellenére is bujdosnia kellett az üldöztetettek elől. Végre Pestre vergődött s itt Károllyal összeállva az ötvenes évek közepén közös műhelyt nyitottak az Új-utcában. A „Szandház Testvérek” hamarosan becsült céggé fejlődött, úgyhogy egy évtized múlva megépíthették saját házukat az Akácfa-utcában, amelynek tágas udvarán nagy műhelyekben sürgött a sok dolgos kéz. Alig néhány évre rá megindult az új Budapest lázas építkezése, amelynek stílusa akkoriban bőven megkívánta a díszítő-szobrászati munkát. E téren kevés volt a versenytársuk, mert ekkor megvolt ugyan már egyebek közt Marchenke Vilmos hasonló célú műhelye, de ebben inkább oszlopfőket, ornamentális díszeket faragtak: a figurális díszítő-szobrászati munka java a Szandház Testvéreknek jutott ki. Maguk ugyan ritkán mintáztak alakos műveket, ezeket a már fentebb említett figurális szobrászokra bízták, mégis tudjuk, hogy Károly maga is faragott egy „Megjédt anyá” című márványszobrot. Sokjuknak valóban tanítómesterei is voltak. Ebben a műhelyben készült egyebek közt a hetvenes években az Altalános Biztosító Társaság, a Pesti Első Hazai Takarékpénztár, az Erzsébetteri Kioszk, számos magánpalota minden plasztikai díszé.

A nyolcvanas években a testvérek különváltak. Károly megmaradt a régi helyen, különben is 1862 óta a mintázás tanára volt a budai József Műegyetemen, miután testvérével még 1859-ben elkészítette a pesti ferencrendiek új tornyának szobrászati munkáit (Wieser tervei szerint); Ferenc a Wesselenyi-utcában alapított új műhelyt. Mindkettőjüket nagyon megbecsülték polgártársaik, törvényhatósági bizottsági taggá választották, Ferencet pedig, az egykori honvédtisztet, katonai pompával temették el.

Ezzel azonban nem szakadt vége a Szandház-műhely történetének. Mert mindkét mester leányát egy-egy szobrász vette feleségül:

Károlyét Szabó Antal, Ferencét Keszler Adolf.

Szabó Antal kőfaragócsaládból született Budapesten 1853-ban és tanulmányait a müncheni képzőművészeti akadémián végezte. Hazatérve egyideig Szandházéknál dolgozott, a nyolcvanas években átvette az akadémia-utcai műhelyt s azt rendkívül kérésre tette. Itt készültek a Wenckheim-, Batthyány Lajos-, Károlyi Sándor, Alajos és Tibor-, Apponyi-, Semsey László-, Nádasdy-, Csekonic-paloták külső és belső szobrászati munkái, a krasznaborkai várkastély, a Klotild-paloták, József főherceg palotája, a Csáludi Alapok palotája, az Igazságügyi palota, a Kir. Kúria összes szobrászati munkái vagy azok túlnyomó része. A lipótvárosi „Bazilika” számára már a Szandház Testvérek is dolgoztak: az akadémia-utcai műhely most folytatta azt. Innen kerültek ki a fiemei kormányzósági palota, a József Műgytem, a stomfai várkastély, a budai királyi várpalota összes külső és belső díszítő-szobrászati munkái, az utóbbiakon kerek egy tucat éven át dolgoztak. Szabó Antal, mint ebből látható, híven folytatta a Szandház hagyományait.

Szomorú lett a sorsa Szandház Ferenc leánya férjének, Keszler Adolfnak. Ez Brassóban született, 1863-ban. Ott járta a reáliskolát, Bécsben a képzőművészeti akadémiát s aztán Budapestre költözött, ahol mint nem mindennapi tehetségű szobrászművész Huszár Alapoknál kezdte, elsősorban a Deák-szobor körül, amelynek mellékalakjain dolgozott. A parlament szobrai közül hat tőle való. Egy Deák Ferenc-mellszobra számos reprodukcióban terjedt el országsserte (egy példány Erzsébet királyné birtokába jutott). Látnivaló, hogy messze eltávozott a régi Szandház-hagyományoktól s ez lett végzet. Mert Huszár Adolf halála után, akinél 1883-tól fogva dolgozott, jogosan remélte, hogy a betegező munkákat őred bízza a szoborbizottság, aki annyi munkát végzett már e monumentum körül. Azonban csalódott. A mellőzés mélyen megsebezte önértéket. Munkakedve, erélye megtört. Tudunkkal még csak egyszer szerepelt: 1887-ben, az Arany János szoborpályázaton. Ez sem sikerült. Elkecserepedésében borivásnak adta magát s egészen elzuhlott. A tehetségesen nekiindult művész teljesen elfeledve halt meg 1903-ban.

Hasonló szomorú lett a sorsa a Szandház-műhely egy másik szobrászának, Feszler Leonának, a Kálvin-téri szökőkút szerzőjének. Könnyebb utat választott magának a régi munkatársak közül Singer Antal, aki egyideig Budapesten dolgoztatott más szobrászok műhelyében is, aztán megházasodott s Ausztriában penziót nyitott. Ott halt meg 1913-ban, Oberschreberhauban. Vasadi Ferenc, aki sokat tanult és sokat dolgozott

Szandházéknál, külföldi tanulmányutak után 33 éven át tanára volt a fővárosi Iparrajziskolának. Önálló kiplasztikai munkákon kívül tőle való a Vigadó Tinódi-szobra, Rákóczi Ferenc kis bronz-lovaszobra stb. Meghalt 1916-ban. Főképp kiplasztikai s nagyobbbrétu genre-szobraival vált ismertté a Szandházok egy másik nevelője, Senyei Károly is, ez müncheni akadémiai tanulmányok után körülbelül ugyanazt a tárgykört művelte, mint Vasadi, de mintázott egy pár nagyobb emlékszobrot is. Ugy stílusát, mint a kor ízlését jellemzi a vigadó-téri kútszoborcsoport s felvilágosít minket arról is, hogy a 80-as, 90-es évek körül általában mit értettek plasztikai realizmus alatt.

A Szandház-műhely munkásai és tanítványai immár mind meghaltak. És körülbelül ott tartunk, hogy ezidőszent haldoklik a szobrászatnak az a típusa is, amely az épületek díszítésének célját szolgálja. A most nálunk is kialakuló új építészeti stílus nem kér a szobrásztól semmit. Azt az időt, amidőn még kért: a Szandház-műhely képviselte, korszerűen, becsülettel.

Lyka Károly

AZ ORSZ. M. KIR. KÉPZŐMŰVÉSZETI FŐISKOLA ÉVKÖNYVE AZ 1929—1930. TANÉVRŐL. Szerkesztette dr. Ferenczy József főtitkár. Budapest, 1930, 71 l. — Kissé kése jelent meg a Képzőművészeti Főiskola legújabb évkönyve, mert közvetlenül lezárása előtt kapott jóváhagyást a Főiskola új szabályzata, amelyet az évkönyv is bőven ismertet. Sőt ennek jellemzése, részletes megoklása foglalja el az évkönyv jó részét. Mivel képzőművésztünk egyetlen s legmagasabb fokú iskolájáról van szó, nekünk is röviden ismertetünk kell ezeket a változásokat, bár azok nem érintik az 1920-i reform lényegét, hanem annak természetes továbbfejlesztései.

Az új szabályzat a rendes tanulmányi időt négyről öt évre emelte fel. Erre úgy a művész-képzés, mint a rajztanárképzés mai igényei biztatták az intézetet. Évek sora óta az a helyzet, hogy a művészfiatalság nehezen válik meg a Főiskolától s mindenképp azon van, hogy a látogatási időt meghosszabbíthassa, mert a mai viszonyok közt műtermet és modellt tartani csak legkevésbéjüknek van módjában, ennek híján pedig tehetségük továbbfejlesztése megakad, ami művészeti kultúránk szempontjából éppen nem kívánatos. Az új szabályzat lehetőséget ad a művésznövendékeknek az ötévi rendszeres tanulásra, a legjobbaknak pedig még további két éves továbbképzésre. A hosszabb tanulási idő azonban mindezekben túl a rajztanárjelöltekre nézve is kedvező, mert így az egyetemekről kikérült, más szakos tanártársaikkal még időbelileg is egyforma képzést kapnak s az életben nem lesz többé ürügy arra, hogy a rajztanárt cse-

kélyebb előképzettségű elemnek tekintsek, tárgyat pedig ennél fogva valami mellékesnek minősítsek.

Az évkönyvben azt is olvassuk, hogy a rektori rendszer tíz év tapasztalatai szerint mindenképpen bevált, most csak annyi lesz a változás, hogy a rektort az egész tanári kar fogja választani. Hasonlóképpen bevált s tíz év alatt semmi kifogásolnivalót sem mutatott fel a koedukáció rendszeresítése. A hosszabb tanulmányi idő módot ad a művészeti kultúrát szolgáló melléktanulmányok helyesebb adagolására is. A program, amelyet minderről Réti István rektor az Évkönyvben adott, a legrészletesebben vizsgálja meg a szervezet és a tanulmányokat s megokolja a változtatásokat is.

Az év történetéből felemlítjük, hogy a Főiskola növendékei fedezet hiánya miatt és hely hiányában ebben az évben is régi szíves vendéglátójának, a Székesfővárosnak egyik kiváló intézetében, az Ipariskolában voltak kénytelenek az iparművészet című tárgyat tanulni. Altalában az aránytalanul csekély dotációi rendkívül megnehezítette a tanítást és tanulást, ideértve a stipendiumok elégtelenségét is. Az idők jele, hogy nagy átlagban az évi stipendiumok 130 és 68 pengő közt ingadoznak. A Székesfőváros ez évben is bizonyítást tett arról, hogy mennyire szíven viseli az ifjú tehetőségek sorsát: három 800 pengős ösztöndíjat adományozott a Főiskola növendékeinek. A legmagasabb tanulmányi segélyt, 1000 pengőt, Balló Ede nagylelkiségének köszöni az intézet.

Nagy kára a művészeti kultúrának, hogy Olgyai Viktor halála után az általa oly nagy-szerűen föllendített grafika katedrája betöltetlen maradt. Ezzel megakadt viruló, fiatal grafikai művészetünk továbbfejlődése.

A Képzőművészeti Főiskolának az év végén 369 hallgatója volt. Nem érdektelen az az adat, hogy volt közöttük 7 német, 1 angol, 2 francia, 1 észti, 1 örmény, 1 szerb anyanyelvű is és hogy a növendékeknek mintegy harmada nő volt.

MŰVÉSZETI EMLÉKEINK ÉS AZ ÚJABB KÜLFÖLDI SZAKIRODALOM. A világháború óta a külföldi, jelesül a német művészettörténetírók érdeklődése egyre sürűbben fordul mind a Csonka-Magyarországban fennmaradt, mind az elszakított országrészekkel elvesztett művészeti emlékeink felé. Nem tekintve a mai határainkon belül található barokk és újabb emlékek rendszeres tanulmányozását, középkori művészetünkkel kutatónk ma jóval kisebb számban foglalkoznak, mint az idegenek. Bármily öröndetes, magábanvéve a külföld érdeklődése régi művészetünk iránt, az erről szóló s nagy tudományos apparátussal készült német és egyéb nyelvű tanulmányok olvasása a magyar szakemberben rendszerint vegyes érzel-

meket kelt. Történelmi kutatásaink újabb eredményeit ugyanis, bizonyára önhibájukon kívül, a külföldi írók nem ismerik s ugyan-abból a szempontból nézik a régi Magyar-országot, mint a Bach-korszakbeli osztrák tanárok, akik nálunk Henszlmann, Ipolyi és Römer működésének kezdetével párhuzamosan, először foglalkoztak behatóbban régi művészetünkkel, s ezt, mint középkori kultúránkat is, a német gyarmatosítás produktumának tekintették. Pedig ma már nyilvánvaló, hogy már a honfoglaló magyarok is kultúrnép voltak s amikor keleti kultúrájukat a kereszténység fólvetelével fokozatosan a nyugatival cserélték föl, utóbbi terjesztésében a németeknek éppenséggel nem jutott hangadó szerep. A középkori német telepesek, akiket éhség, elemi katasztrófák, hűbér-uraik kegyetlen bánásmódja kényszerített hoz-zánk, zömükben parasztok voltak, akik csak nálunk alakultak át lassan kultúrát fejlesztő városi elemmé. Utóbbi azonban határszé-lyi német városainkban a középkor végéig, sőt azután sem vált kultúránk terén hangadóvá s kapcsolatai Németországgal ebben a tekintetben mindai szerényen maradtak. Ilyfor-mán alig van alapja, ha német művészet-történetírók, mint kutatóink közül némelyek nemrégiben még nálunk is, minden valamire-való művészeti emlékeinket német mesternek tulajdonítják, mestereinket, a külföldre sza-kadt magyar s a külföldi művészet hang-adó mestereivé vált magyar származású ta-len-tumokat magyarországi német gyarmatosok ivadékaiknak tartják. Művészettörténeti szem-pontból véve ugyan az ilyen faji kérdések kielezése vajmi problematikus; de hogy a művészet egyes korszakai fejlődésének meg-ítélésénél a valósággal homlokegyenest ellen-kező megállapításokra vezethet, arra éppen újabb német írók szolgálnak gyakori példát.

Frey Dagobert, a kiváló bécsi művészet-történetíró nem sorozzuk ezek közé. Nyu-gati vármegyénk Magyarországtól Ausztriá-hoz erőszakolt határszé-lyi részei, különösen a Habsburgok uralma óta, mindig erős osztrák befolyás alatt állottak. A "Burgen-land" művészeti emlékei mindazonáltal épp-oly kevésbé illetik meg Ausztriát, mint a föld sem, amely ezer éven át Magyarország tarto-zéka volt s amelynek várai, templomai és egyéb műemlékei kivétel nélkül magyar főurak (ízlet és áldozatkészségét hirdetik.) Inkább a mi viszonyainkra jellemző, hogy amíg alig van a régi Magyarországnak egy-két megyéje, amelynek műemlékeiről rend-szeres munkával dicsekedhetnénk, az osztrák hivatalos körök kilenc évvel az ajándékozás megtörténte után máris gondoskodtak arról, hogy ölükbe hullott szerzeményük műkin-cseit írásban és képen orbi et urbi bemutas-sák. Frey könyve, amelyben különösen a Dunántúl nyugati határszélének remek barokk

kastélyai vonulnak el szemünk előtt teljes számmal, csak ízelítőt akar nyújtani a „Burgenland” műemlékállományáról, amelynek rendszeres feldolgozása már szintén megkezdődött s az osztrák Műemlékbizottság (Bundesdenkmalamt) hatalmas folió alakú képes műemléklajstromai keretében lát nem-sokára napvilágot. Ha a németországi és ausztriai publikációkhoz fogható képes műemléklajstromok kiadására belátható időn belül nem is lesz módunk, művészeti emlékeink rendszeres felkutatását és összeírását nagyszámú fiatal művészettörténésről gárdánk belevonásával végre ideje lenne megkezdeni. Mint Frey kis könyve is bizonyítja, különösen a Dunántúl még válságos tera incognita nálunk ebben a tekintetben. S a műemlékeknek akár vidékek, akár korok vagy emlékkategóriák szerint csoportosított képes ismertetésével a külföldi művészettörténésiről halálára is számíthatnánk. Se szeri se száma az Árpád-kori rom emlékeknek és faragott köveknek, amelyek dunántúli falvakban, kastélyokban, nagybírói kertekben felkutatásra és ismertetésre várnak, s amelyek ismerete nélkül román és román-átmeneti építészettünknek az egykorú európai művészetben viselt szerepét nem tisztázhatjuk. Ezzel foglalkozik, persze csak egy-két hozzáférhető s régől fogva ismert Árpád-kori templomunk kapcsán, Hamann Richard, marburgi egyetemi tanár, a német és francia románkori művészet viszonyáról szóló két-kötetes művében.² Ebben azonban megállapításainak hibás történelmi megalapozása miatt, főleg a jáki templomra vonatkozólag, ugyancsak furcsa következtetésre jut.

Az 555 képpel illusztrált könyv fotográfiai elsőrangúak s mind a szerzőnek és a vezetése alatt működő művészettörténeti szemináriumnak fölvételei. A modern művészettörténet a fényképezés tökéletesedésével szinte exakt tudománygá lett. Történelmi adatok és helyes történelmi felfogás nélkül azonban a legbőségesebb fényképanyag is tévedésekre vezethet. Ezekről Hamann veledében kitűnő s külföldön is nagy elismeréssel fogadott munkája sem ment, különösen ennek Európa keleti felének művészeti emlékeire vonatkozó része. Rengeteg képpel kísért fejtegetései folyamán könyvének első kötetében a szerző arról szól, mint terjedt a délfraanciaországi román építészeti hatása Észak-Itálián és Svájcban át Németország nyugati

felében. Ez a hatás, különösen ami a lépcsőzetesen tagolt, gazdag plasztikus díszítő templomkapukat illeti, a toulousi grófság Saint Gilles-ről elnevezett bencés apátságának templomából s részben az arlesi St. Trophime-ből sugárzik ki, amely előbbi zömében a XII. század első felében épült. Bármily plauzibilisnek látszik ez az egymás után következő fotográfiák tanulmányozása közben, alig valószínű, hogy a román építészeti délfraanciaországi, majd normann változata egy forrásból eredt s egy csatornán áradt szét Európaszerte. Még kevésbé az, hogy Európa keletén minden művészeti vívmány Németországból s ennek közvetítésével terjedt el nyugatról, a másodkézből való átvételnek megfelelő késsel. Tanulmányai kapcsán Hamann a román építészeti történetének eddigi kronológiáján is javít s ebben Németország emlékeire vonatkozó megállapításai minden bizonnyal helyesek. S az első pillanatban csak logikus gondolkodás eredményének látszik, ha Magyarország románkori és átmeneti emlékeit az ausztriai hasonló stílus emlékek függvényeinek véli, holott legalább a sorok között, de a normann hatás kutyásával kapcsolatban nyíltan is elismeri, hogy a mi emlékeink különbek, mint vélt mintaképek. Ujabbán már osztrák történetírók is elismerik, hogy román átmeneti stílus építészettünk virágzása Ausztria keleti határvédőkére sem maradt hatás nélkül.³ Donin az ilyfajta alsóausztriai emlékek sorában a deutschaltenburgi temetői kápolnát is ismerteti, amely Hamann szerint a St. Gilles-ből származtatott délfraanciaországi protorenaissance és protogótika hatását itt a legtisztábban tükrözteti vissza. Am hogy Ausztria bármelyik monostora közvetlen kapcsolatba került volna St. Gilles-sel, annak nincs nyoma. Pedig a hatást nyugatról a román építészeti korában nem annyira vándorló kőfaragók, mint inkább a magukkal hozott rajzok révén a hazájukból elszakadt szerzetesek terjesztették, már pedig St. Gilles első s mindvégig legjelentősebb fiókátság, amelynek szerzetesei a XIV. századig mindig franciák voltak s mind az anyapátságból kerültek hozzánk, a Szent László királyunktól 1091-ben alapított somogyvári monostor volt. Ennek temploma már állott, amikor ideköltöztetett szerzetesei számára Odillo saint-gillesi apát Szent László királytól személyesen vette át s a templom hármas apszisával, kettős nyugati tornyával és előcsarnokával, kiásozott alapjai bizonyosságra szerint nem délfraanciaországi mintára épült, de első székesegyházaink és XI. századbéli monostor-templomaink stílusában, amelyek díszítésében is északitáliai és bizánci hatások keveredtek, honfoglalás-kori postsassanida motívumokkal

² Dagobert Frey: Das Burgenland. Seine Bauten und Kunstsätze. Mit 160 Abbildungen und 8 Plänen. Wien, 1929. 4^o, 30 l. szöveg + 80 oldal kép.

³ Richard Hamann: Deutsche und Französische Kunst im Mittelalter I. Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung auf dem Wege durch Italien und die Schweiz. II. Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin u. die normannische Invasion in der Deutschen Architektur des XIII. Jahrhunderts Marburg A. Zalen 1923.

³ L. Kari Donin: Römische Portale in Nieder-Oesterreich. Jahrbuch der K. K. Zentralkommission. IX. 1915.



MÉSZÁROS LÁSZLÓ: A TEKERŐ FŐ

vegyülve. Templomuk díszítését természetesen a francia szerzetesek is gyarapították. A somogyvári templom romemlékei között egyaránt vannak dunántúli XI. századbeli és saint-gillesi XII. századi stílus töredékei. Az előbbiekre tartozik a lombok fonadékában apró madarakkal mustrázott fehér márvány dombormű és palmettás párkány, amely gróf Széchenyi Imréné nagylelkűségéből került a Nemzeti Múzeumba.⁶ Az utóbbiak sorából a kettős oszlop fejezetét említjük ugyanitt s Krisztus és Mihály arkangyal domborművét a somogyvári kastélyban. Utóbbi kettő antikizáló ruharedőzése st.-gillesi hatást mutat. Igen valószínű, hogy a somogyvári barátok templomuk kapuját, sőt egész homlokzatát is st.-gillesi mintára oszlopos tagozással burkolták s ennek hatása innen Árad szét Erdély keleti határáig s nyugat felé Ausztriába. Csakis ebben a körülményben találhatjuk meg annak a magyarázatát, hogy amint ezt Hamann is nyomatékosan kiemeli, a délfraancia elemek keleten erősebben érvényesülnek, mint Itáliában és Németországban. A kisdisznódi templom arkatúráján tagolt nyugati homlokzata úgy fest, mint a st.-gillesi apátság homlokzatának falusi viszonyokhoz mért egyszerűsített redukciója; lépcsőzetesen tagolt főkapujának román stílus fejezetei csaknem ugyanazok, mint a deutsch-altenburgi temetői kápolna kapuját díszítők. Hogy a kisdisznódi templom korábban épült, mint a XIII. század derekáról fennmaradt deutsch-altenburgi kápolna, ez bizonyos. Kisdisznódot templomával, „Montem Sancti Michaelis cum ecclesia et terra sibi pertinente”, Gocelinus mester 1223-ban a kerci cisterciáknak ajándékozta (l. Reissenberger cikkeket a Mittheilungen der K. K. Central-Commission 1857. évf.-ban 68. l.). Bizonyos tehát, hogy az Árpád-kori alaprajzú s csak a hegykúp térszervei miatt szélesebbre fogott kéttornyú, három kerek apszisú templom akkor már fönnállott s díszítő részletei is nem egy más erdélyi templom mintaképeül szolgáltak.

A st.-gillesi hatása a Dunántúli XII.—XIII. századi építészeten természetesen szintén érvényesült, de nem fojtotta el XI. századbéli építészettünk hagyományait, amelyeknél fogva emlékeink a normann hatás érvényesülése után is inkább Dalmácia és Észak-Itália templomaival, mint a németországiakkal tartanak rokonságot. Amennyiben pedig az ausztriai XIII. századbéli románkori emlékek a dunántúliakkal szorosabb kapcsolatot mutatnak, ez, mint már Donin is kimutatta, utóbbiaknak nyugati szomszédainkra kisu-gárzó hatását mutatja és nem megfordítva. Nagyon valószínű, hogy a normann-román építészeti tagoltsága és díszítő stílusa szintén nem egy forrásból eredt s nem egy csatornán

áradt szét Közép-Európában, amint ezt a Hamann bőséges fényképanyagával kísért szellemes fejtegetések alapján hihetnők. Az ú. n. normann elemek terfoglalását Árpád-kori építészettünkben ez alkalommal kellő fényképanyag híján nem érintjük. Am tudjuk, hogy a gotikus elemek korai érvényesülését templomainkon elsősorban azoknak a szoros szellemi kapcsolatoknak köszönhetjük, amelyekben Franciaországgal főleg a XII. századtól kezdve Párizs főiskoláján szép számmal tanuló diákjaink révén állottunk. A toposzkói templommal kapcsolatban már Henszlmann kimutatta, hogy a gótika szerkezeti rendszerével korábban vert nálunk gyökeret, mint némely nyugati városait nem tekintve, Németországban. Gotizáló elemek már a XII. században feltűnnek romemlékeinkben. Az ú. n. átmeneti stílus, amelynek legszebb példái a szerkezetben román jákai, s a szerkezetben gotikus zsámbéki, nálunk a XIII. század első negyedében már egész sajátos pompájában kivirágzott s velejében ehhez sem francia, sem német mestereknek semmi közük. Építész-íróink buzgó igyekezetének, amellyel a kalocsai Martinus Ravagus kőfaragót, akinek nevét, sírját jelző XII. századbéli kőlap örökiti meg, vagy a Szent Deodát városából való Tynofia Jánost a francia Ravése és Saint Dié városokból származtatják, semmi alapja sincsen. Ravagus ugyanis Rovigót jelent s hogy még csak mint mester sem szerepel, egyszerű olasz kőfaragó volt, aminő napjainkig mindig szép számmal dolgozott nálunk. A Villa Sancti Deodati pedig csakis Tata városát jelentheti s az onnan származó Tuno, aki a gyulafehérvári székesegyházat leégése és kifosztása után 1287-ben kijavította, a róla szóló okmányokban fennmaradt jellemzése alapján itélve is csak magyar ember lehetett. S Villard de Honnecourt-nak szintén nem volt semmi köze a jákai és a zsámbéki templomhoz. Amikor a nagy francia építész 1242 után nálunk járt, ezt a két emlékünket legföljebb megcsodálhatta, mert már a tatárjárás előtt mind a kettő készen állott. S a kisebbfajta nyugat-európai román és átmeneti stílus templomok között egy sincs, amely ezt a két emlékünket monumentális hatás, arányai nemessége, a díszítés pompájában nyilvánvaló rendkívül finom ízlés dolgaiban felülmúlja. Altalában szinte azt mondhatnók, hogy gyér számmal tánt maradt Árpád-kori emlékeink java része különb, mint igazi, vagy azoknak vélt nyugati mintaképek. Erre Hamann is ráeszmél pompásan illusztrált művében, amelyben a jákai és a lébenyi templommal kapcsolatban oly sok és oly kitűnő fényképeket közöl, aminőkhöz foghatókkal a két templom magyarnyelvű ismertetései mindmáig sem dicsőíthetnek. Hamann professzor azonban nem ismeri a középkori Magyarország politikai és kulturális szerepének nem egy tekintet-

⁶ Repert. a Magyar Művészet 1928. (IV.) évfolyamában a 414. oldalon.

ben a német birodalom legtöbb tartományait felülmúló jelentőségét s emlékeink kiválóságának okát kissé fureca föltevésékkal magyarázza. Szerinte annak a körülménynek, hogy a francia motívumok annál tisztábban és formásabban merülnek föl keleten, s így látszólag több a kultúra ott, minél kultúraszegényebb régiókba hatol a nyugati művészet, ennek okát épp ezek kultúrátlatlanságában és elfogulatlanságában kell keresni, aminthogy a párizsi divatot ma is sokkal hívebben utánozzák pl. Bukarestben, mint Berlinben.

Ez a hasonlat nemcsak sántít, de keze-lába sincsen s a Hammanéhoz s más német művészettörténészekéhez fogható furcsa fel-fogást még csak megrónunk sem lehet, mert magunk szinte semmit sem tettünk, hogy a művészeti emlékeinkkel kapcsolatos témédek megoldatlan kérdést tisztázzuk. Hogy mint kellene még szerényebb emlékeinkkel is szeretettel foglalkozni, erre a Handbuch der Kunstwissenschaft című nagyszabású német művészettörténet nemrégiben befejezett s a német szobrászatról szóló kötete nyújt buzdító példát.⁴) Tudós szerzője, müncheni egyetemi tanár s mélyen szántó filozófiai alapon, minuciózus stíluskritikával, mindvégig következetesen modern művészettörténeti módszerrel, szinte évtizednyi pontossággal állapítja meg és határozza meg a német szobrászat különböző hatások alatt módosuló stílusát, méltatja hol gyengébb, hol kiválóbb képviselőit, s utóbbiakat, bár többnyire egyszerű mesterembereknek áll egyebek, szinte a Quattrocento nagy olasz szobrászaival állítja egy sorba. A hatások közül, amelyek a német falfaragásra döntöket voltak, kellő érdeme szerint méltatja a délkeletit, amelynek forrását keresve azonban, Bécsnél nem megy tovább, holott a középkori császárváros szinte egyetlen számottevő szobrásza Kassai Jakab, mint neve és művészete is bizonyítja, Magyarországból származott át oda.

Jellemző a német művészettörténetírásra, hogy Kolozsvári Márton és György szobrászaik Lázár Béla német nyelven megjelent könyvének megállapítása ellenére, itt még mindig mint németek szerepelnek. Dürert, akinek apja tősgyökeres alföldi magyar családból származott, a Deutsche Plastik szerzője Magyarországon letelepedett német gyarmatosok sarjadjának véli. Még egy stíluskritikai szempontból teljesen alaptalan magyar vonatkozással találkozunk a kétség-telenül hatalmas apparátussal megírt könyvben. A 470. L-on P. Abramowski nyomán Lőcsei Pál mestert a danzigi Artushofban 1534-ben dolgozó falfaragóval azonosítja,

akitől két danzigi szobrot fényképen is közöl. Az ezeken ábrázolt Salvator Mundi- és ültő Madonna-alak azonban semmi kapcsolatot sem mutat Pál mesterünknek vagy akár műhelyének iskolájával. A kronológiai adatok is ellene mondanak annak, hogy Pál mesterünk, aki 1525-ben Lőcsén szénátor, ha ugyan még élt akkor, késő vénségében Danzigban járt volna.

Jörg Breunak tulajdonítja Buchner Ernst, müncheni művészettörténetíró Szépművészeti Múzeumunk külföldön már nem egyszer méltatott, szentantali néven ismert, Mária látogatását ábrázoló festményét⁵) s ennek Szent-antalon őrzött és Krisztus születését ábrázoló párrját.⁶) Az esztergomi primási képtárban őrzött s ugyanettől a mestertől való négy festményt M. S. 1506. jelzéssel Buchner nem ismeri és ezek fényképét nem sikerült megszereznie. Breu szerzőségére vonatkozó megállapításai ezek figyelembe vételével nem lehetnek helytállóak. Értekezése azonban, az ugyane kötetben foglalt s Jörg Breu zwetli festményeiről szóló Benesch-féle cikkel együtt, a mi szempontunkból vége igen érdekes és értékes is.

Jörg Breu 1480 előtt született, 1493-ban az idősebb Apt Ulrich műhelyébe lép inasnak s még fiatalon hosszú vándorútra indul, amelynek emlékei főleg Ausztriában maradtak fenn. Breu itt, Buchner megállapításai szerint, nem sokat tanulhatott. A XV. század második felében a bécsi műhelyek jelentéktelenek s Ausztria főleg idegen mestereket foglalkoztat. Hatással lehettek rá a müncheni Jan Polack s az M. Z. mester, a passau-i Rueland Frueauf. Hogy tovább is járhatott keleten s valószínűleg Budán tanulta a legtöbbet, erről természetesen a kutatás mai állásában szó sem esik Buchner értekezésében. Az oltárok közül, amelyeket Breu festményekkel díszített, a zwetli 1500, a herzenbuschi 1501, a melki 1502-ből való, de a festmények később is kerülhettek a fából faragott oltárok szárnyaira.

Breu mint mester, 1502-ben tűnik föl ismét Augsburgban, ahol id. Holbein és Burgmair működése akkor áll virágjában. Itteni tevékenységéről 1510-ig az adatok hézagosak, mert nyilván továbbra is sokfelé utazott, még talán 1502 előtt Itáliában is lehetett, ám ha sorra lapozgatjuk a Buchner értekezésében közölt képeket, a különböző hatásokról tanuszkodó festmények sorában nem egy van, amely azt bizonyítja, hogy Breu Magyarországon is járt s az ú. n. Dunai stílusra emlékeztető sajátosságait itt szerezte. Melki festményét Krisztus elfogatásával, kompozí-

⁴ Burger-Brinckmann: Handbuch der Kunstwissenschaft. Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance von Dr. Wilhelm Pinder. I. II. Wildpark. Potsdam. Athenais. 1929. 4^o, 512. l. 485 szöveggép + 20 képmelléklet.

⁵ Buchner-Fechtmann: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst. II. Band: Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance. Augsburg. 1928. L. a 272. l.-tól Ernst Buchner: Der ältere Breu als Maler. Repr. a Magyar Művészet (1925.) 5-ik számban a 266. oldalon.

cióját, alakjai jellemzését és tájképi háttérét tekintve, bizvást ugyanabból a műhelyből származtathatók, amelyek a szentantali képek kerültek ki. Utóbbi hat festményről tudjuk, hogy valamikor egy selmecbányai oltár szárnyait díszítették s az esztergomi képeken (a Krisztus feltámadását ábrázoló festményen, a sír zárókövén) megtaláljuk a festő jelét is 1506-ból. Bizonyos, hogy M. S. betűkkel Brea nem jelezhetné képeit. Miklós Zoltán (*Magyar Művészet 1927. 479. l.*) mesterünket Sebestyén selmecbányai festővel próbálja azonosítani, akit 1507-ben Turócsban Márton szabó meggyilkolt és tőle 137 frt-ot elrabolt. Hogy a föltevés helyes-e, azt ma még nem lehet megállapítani. A Breunak tulajdonított festmények és különösen bánya-városaink szárnyképei között a rokonságot Buchner kitűnő értekezésénél is határozottabb mértékben lehetne megállapítani, ha az általa ausztriai munkáiról összegyűjtött fényképanyaghoz fogható magyarországi fotográfiasorozattal rendelkezhetnénk. Felvidéki oltáraink festett szárnyképeiről, sajnos, még százszámra hiányoznak a felvételek. Ezek összegyűjtése a háború előtt a magánvállalkozás felül ugyancsak felülmúlta s ma, hogy a Felvidékkel ottani műemlékeinket is elvesztettük, ránk nézve hivatalos támogatás esetén is szinte lehetetlen vállalkozás.

Művészetünkön kívül iparművészeti emlékeinknek is akadt méltatója a külföldi szakirodalomban. *Jones Alfred* Európa és Amerika régi ezüstműveit ismertető angol könyvében a magyarországi emlékeknek is előkelő szerepet juttat.⁶ Mivel az ötvösségnek csak profán emlékeit mutatja be, ötvösségünk leg-szebb, egyházi célú emlékeit méltására nem kerülhetett rá a sor. Profán emlékeinkre vonatkozó adatait is szinte kizárólag Pulszky és Radisics az Ötvösség remekei című disz-méből meríti, amely francia nyelven is megjelent. Ismereteink azóta régi ötvösség-ünkéről hatalmasan bővültek. Minthogy azonban Mihalik József és mások tanul-mányai csak magyar nyelven s legfőképpen a szász írók publikációi jelentek meg németül, Jones ezekről nem vehetett tudomást s régi forrásának adatait csak egy-két újabban ismertté vált emlékre vonatkozó magán-értesüléssel egészítette ki. A három táblán, amelyet a magyar emlékeknek szentelt, a Losonczy-féle hordóalakú boroskancsot mutatja be az Esterházy hercegek kincstárából, a miskolci reformátusok gotikus hólyagos serlegét, amely azonban itt későbbi felirata alapján, mint XVII. századbeli emlék szerepel; továbbá gróf Erdődy Ferenc gotikus foglalatú kristály hordócskáját, az Ernst Múzeum zománcos foglalatú Rákóczi-kupá-ját, amely szintén közösrült kristályból

készült, végül néhány különböző korú karakterisztikus ezüst poharat. Emlékeinknek nem is legjavával, ötvösségünk a világ egyéb országainak ezüstművei sorában Jones könyvében ugyancsak előkelő helyet tölt be. Pedig a magyar ötvösség remekei közül más országok emlékei között is találkoznunk itt példák-al. Így Mátyás király világhírű bécsűihelyi nagy serlegét, a középkori ötvösségnek ezt a párját ritkító remekét Ausztria emlékényagának keretében mutatja be szerzőnk s Boheim Wendel légből kapott állítása alap-ján a bécsűihelyi Zuglunger Wolfgangnak, az erdélyi származású Siebenburger Zsigmond tanítványának tulajdonítja. Újabb íróink, legutóbb *Genthon István*, (*Magyar művészek Ausztriában. Budapest, 1927.*) ismételtlen behozonyították, hogy a pompás serleg csakis Mátyás király kincstárából eredhet s csakis Budán készülhetett, mint az ezzel rokon stí-lus Európázerte széjjelhurcolt hasonló formájú egyéb serlegnek is. Genthon ügyes kis füzeté-hez német kivonatot is csatolt. Am mint a babonát, úgy látszik, az osztrák szomszé-dainktól terjesztett téves hiedelmeket régi művészetünkön is nehéz kiirtani. *Diváld*

JOSEF GANTNER: GRUNDFORMEN DER EUROPÄISCHEN STADT. WIEN, SCHROLL VERLAG, 1928.

Mai városépítőink, figyelemmel a művészet-történeti irodalomban fölvetett kérdésekre is, egyre nagyobb érdeklődéssel foglalkoznak a városépítéssel múltjával és igyekeznek meg-állapítani azokat a rögöket, melyek a város kialakításában az ókortól napjainkig e téren érvényesültek. A városépítéssel múltjának genetikus kutatása szükségessé tette egy tudom-ányos szisztematika megalkotását, amellyel mostanig még adása maradt úgy az inkább praktikus, modern követelményeket szolgáló városépítészeti, mint a művészettörténeti iro-dalom. Brinckmann alapvető munkáitól elte-kintve, csak egyes részletkutatásokat és rész-letmegoldásokat láttunk. Nem csoda, ha ezek eredményei nem egyszer ellentmondanak egy-másnak. Így Gantner érdeme anél nagyobb, mert alapos iskolázottsággal, széles látókör-rel, eredeti egyéni szempontok szerint dolgozta fel az egész complexumot, alapot és ösztönzést nyújtva minden további feldol-gozás számára. Munkája, — ő maga mondja, — csupán kísérlete egy történelmi, sziszte-matikuss feldolgozásnak. Mindjárt előre-bocsáthatjuk: egy-két részlettel eltekintve, a maga egészében sikerült és kielégítő meg-oldásnak tekinthető. Gantner helyesen vá-lasztja meg és alkalmazza segédeszközait: fel-használja az újabban mind nagyobb tért hódító, repülőgépről fölvetett képeket, amelyek a város alépítményéről a legjobban látat-ják. Felismeri a kertépítéssel fontosságát, amely mintegy melegágyi előkészítője a később nagyobb keretek közt kiérlelt jelent-

⁶ E. Alfred Jones M. A. Old Silver Of Europe and America from early times to the nineteenth century. With 96 plates. London, 1928. 4^o, 375.

kező megoldásoknak, felismeri továbbá az ideális várostervek fontosságát és nagy számban használja fel őket. Elveti az eddig használatos felosztást, mely szabadon nőtt és tervszerűen alakított várost (gewachsene und geordnete Stadt) különböztet meg oly módon, hogy e különválasztás egyúttal a fejlődés egy-
 masutánját is kifejezi. Gantner nem híve az ilyen merevebb elválasztásoknak és rámutat arra a dualításra, amelyet e téren az európai városok alaprajza az ékortól napjainkig felmutat és planimetriailag szabályos és szabálytalan városlaprajzoknak egyidejű föllépését bizonyítja oly módon, hogy az egyes korszakokban hol az egyik, hol a másik megoldás a gyakoribb. A szabálytalan alaprajzú várost helytelenül tartották germán eredetűnek. Már Aristoteles megkülönbözteti a szabályos, hippodamosi várostól, mely ez utóbbi mellett erősen háttérbe szorult, de még hellenisztikus városoknál is előfordul (Pergamon). A középkorban ez a két megoldás zavartalanul virágzik egymás mellett és lehetővé teszi a sokféle megoldás némi rendszerezését. Gantner nem fogadja el egyik eddigi megoldást sem, de a maga felosztását is csak óvatosan, kissé határozatlanul vezeti végig. Megkülönböztet természeti alakulat által, vagy valamely architektónikus alkotás által szolgáltatott dominánst, amelyhez a város alkalmazkodott (katedrális, várkastély stb.). Ez a megkülönböztetés elég általános ahhoz, hogy nagyjában helytálló legyen, viszont ez a körülmény nem feltétlen specifikuma minden középkori városnak.

A szabályos alaprajzú város atyjaként Hippodamost szokás tekinteni, aki, ha talán nem is egyedüli feltalálója, de fejlesztője és propagálója volt e sakk-tábla beosztású városoknak. Innen a két főtengelyen épülő római városig még jelentős út van hátra, amelyen Selinunt és Priene fontos átmeneti állomásokat alkotnak. A cardo és decumanuson mint főtengelyeken épülő, katonai beosztásra visszamenő alaprajz nemcsak a középkorban is igen gyakori, hanem még a XVIII. századbeli amerikai alapításoknál is uralkodó típus. A renaissance a maga teoretizáló, racionális hajlamaival a szabálytalan várossal szemben

kissé idegenül áll és csak természetes, hogy előszeretettel használja fel a szabályos római, illetőleg alapjában és végző fokon görög megoldást. Filaretotól kezdve főleg ideális várostervek gazdag és érdekes sorozatán jól nyomon követhetjük a fejlődést, mely kör és sokszög alakjain belül számtalan megoldást hoz létre. Ezek egyik válfaja az a megoldás, melynél a középponti tértől kiinduló utcák sugáralakban metszik át a várost. Innen ered a sugárutak ama rendszere, amely olasz kezdek után Franciaországban jutott legteljesebb kifejlődésre, ahol részint kisebb, részint monumentális architektónikus alkotások szolgáltatják a kiindulópontot. Különösen érdekes lenne az utcarendszerek mellett a térendszerek szisztematikája, amelyet szerző kissé futólagosan tárgyal. Helyesen emeli ki azonban a barokk terek ama csoportját, melynél az architektónikus domináns hatását az oldalfalak képzése nagymértékben fokozza. Ennek a — meglepő módon szintén antik csírákra visszamenő törekvésnek — legfontosabb és legtökéletesebb alkotásai Róma híres terei: a Campidoglio és a Piazza S. Pietro. Ezeknek bővebb tárgyalásától ismert voltuk miatt eltekint a szerző.

A sugárrendszerek kiindulópontját alkotó épület átvezet már azon típushoz, hol egész városok alakulása igazodik egy ilyen domináns épülethez, mint pl. Mannheim és Karlsruhe, vagy Londonnak Wren tervei szerint újjáépült negyede.

Ezt a világosan átgondolt és végigvezetett szisztematikát a kitűnően kiválasztott, gazdag és értékes képanyag hatásosan támasztja alá. Ennek az igazán sikerült munkának értékét nem csökkenti az sem, hogy mint minden első kísérlet, hiányoktól, egy-két kisebb tévedéstől vagy mellényúlástól nem teljesen mentes.

Zádor Anna.

Felőlős szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet. 1931. 3. szám

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