

MAGYAR MŰVÉSZET

UNGARISCHE KUNST • ART HONGROIS • HUNGARIAN ART

MEGJELENIK HAVONTA

A MŰVÉSZETI MŰZEUUMOK BARÁTAI EGYESÜLETÉNEK HIVATALOS KÖZLÖNYE

Előfizetési ára egy évre 40 pengő, félre 22 pengő, egy hónap (azoknak, akik éves előfizetési közzétételre vállalkoznak), 4 pengő. Egyes szám ára 5 pengő. Külföld részére az előfizetési ár 10 pengő. A Széchenyi-Társaság Barátainak Köre tagjának (5 évi közzétételre) évi 30 pengő; külföldre 42 pengő.

Tagságit, illetve előfizetési díjak a folyóirat kiadói hivatalába küldendők.

Szerkesztőség telefon: Aut. 960-96. Kiadóhivatal: BUDAPEST, VII., ERZSÉBET-KÖRÚT 7. Telefon: József 402-99.

TARTALOM:

<i>Fenyő Iván és Genthon István: A Magyar Nemzeti Múzeum szárnyasoltárképe II.</i>	493	<i>Herman Lipót: Néhány női festőművészről</i>	569
<i>Dr. Lázár Béla: Beczkői Biró Henrik gyűjteménye</i>	520	<i>Dr. Zádor Anna: A Grassalkovich-levéltár kertterve</i>	581
<i>Dr. B. Oberschall Magda: Magyar és magyar vonatkozású művészeti emlékek Párisban II.</i>	537	<i>Dr. Hajós Erzsébet (Berlin): A C. F. Schinkel-múzeum Berlinben</i>	599
		<i>In memoriam: Orth Ambrus</i>	605
		<i>Művészeti élet és irodalom</i>	605

INHALT:

<i>Ivan Fenyő und Stefan Genthon: Die Flügelaltarbilder des Ungarischen National-Museums. II.</i>	493	<i>Leopold Herman: Über die Kunst einiger Malerinnen</i>	569
<i>Dr. Béla Lázár: Die Sammlung des Herrn Heinrich Biró von Beczkő</i>	520	<i>Anna Zádor: Gartenpläne aus dem Grassalkovich-Archiv</i>	581
<i>Frau Magdalene Bérang-Oberschall: Pariser Kunstdenkmäler ungarischer Herkunft oder ungarischer Beziehungen. II.</i>	537	<i>Dr. Elisabeth Hajós (Berlin): Das C. F. Schinkel-Museum in Berlin</i>	599
		<i>In memoriam</i>	605
		<i>Kunstleben und Kunstliteratur</i>	605

BILDERVERZEICHNIS:

Meister der Heiligen Antonius-Altäre: Madonna mit dem Kinde. Farbige Brille		Die Vision des Heiligen Paulus. Aus Szepeshely. Um 1515	505
Meister der Heiligen Antonius-Altäre: Der Altar aus Nagyszalók, 1803	495	H. Anna-Altar. Um 1510, aus Berzenke	506
Das Kornwunder. Flügelbild des obigen Altars	495	Die Kreuzigung des Heiligen Andreas. Flügelbild des Altars aus Liptószentandrá, 1512	507
Der erste Tempelgang der Heiligen Jungfrau. Flügelbild. Nach 1500	496	Auferstehung Christi. Flügelbild des obigen Altars, 1512	507
Die Geburt Christi. Flügelbild. Nach 1500	496	H. Anna-Altar aus Leibic, 1521	508
Madonna und Papst. Flügelbild. Nach 1500	497	Ein anderer Altar aus Leibic, 1521	509
Die Heilige Margarethe. Flügelbild. Nach 1500	497	Die inneren Flügelbilder des Altars aus Csíkszentlélek, 1510	511
Christus am Kreuz. Kirche in Campern	498	Die äusseren Flügelbilder des Altars aus Csíkszentlélek, 1510	513
Christus am Kreuz. Flügelbild aus Szepeshely. Um 1510	498	Das Mittelbild des Altars aus Csíksomlyó, Um 1520	514
Tod der Heiligen Jungfrau. Flügelbild aus Szepeshely. Um 1510	501	Der Altar aus Csíkmennaság, 1543	516
Szene aus dem Leben eines Heiligen. Flügelbild aus Szepeshely. Um 1510	501	Nikolaus Barabás: Italienische Landschaft, 1842	521
Der bethlehemitische Kindermord. Flügelbild aus Szepeshely. Um 1510	502	Alexander Bihari: Rumänisches Begräbnis, 1888	521
Die äusseren Flügelbilder des Altars aus Leibic, 1521	502	Ladislav v. Padl: Herbststimmung	523
Die inneren Flügelbilder des Altars aus Hlissayó	504	Karl Lotz: Akte	525
		Baron Franz Hatvany: Akt	525
		Ludwig Deák Ebner: Friedhof	526
		Rudolf Burghardt: Winterlandschaft	526

Aladár Körösfői-Kriesch: Bildnis meines Kindes	527
Ernst Béli Vöröš: Frau mit Strohhut	527
Johann Pentelei Molnár: Stilleben	528
Tibor Pólya: Die Brücke. Venedig	528
Julius Kardos: Studienkopf	529
Johann Vaszary: Studienkopf	529
Josef Koszta: Blumenstilleben und Teller-waschendes Mädchen	530
Wilhelm Aba-Novák: Sonnenuntergang am Meere	531
Rudolf Burghardt: Bildnis des Kunst-sammlers Heinrich Biró von Beczkó.	532
Aurel Bernáth: Burgruine von Beczkó. Farbige Beilage	
Codex des Agramer Bischofs Thomas De-brenthei. 1463 oder 1464	542
Brevier des Fürstprimas Georg Szatmári Hausaltären der Königin Elisabeth von Ungarn	546
Seitenflügel des obigen Hausaltären.	547
Häufelbecher mit Fuss, 3 Stück, Silber, z. T. vergoldet, gebuckelt. Siebenbürgen, 1543. Paris, Musée de Cluny	549
Deckelkrug, Silber, vergoldet, getrieben. Aus Brassó, Siebenbürgen	551
Deckelpokal, Silber, vergoldet, gebuckelt. 1634. Siebenbürgen	551
Deckelkrug, Silber, vergoldet. Aus Brassó, Siebenbürgen	554
Pokal, Silber, vergoldet, mit Maleremail und Durchbrucharbeit. Siebenbürgen.	556
Fayenceteller und Unterschale. Aus Hollis um 1750	557
Stücke eines Tafelservices, Hollis.	558
Stücke eines Tafelservices und Schlüssel mit Deckel. Hollis	560
Platte, kleine Vase und Salzfaßfigürchen. Hollis	561
Habaner Fayencestücke	563

Nürnbergger Ofenkachel mit dem Bildnis der Königin Anna von Ungarn	564
Irdene Vase aus Tata. Um 1810	564
Anna Czilleh: Die Stolpernden	569
Marie von Feszty: Bildnis meiner Mutter	573
Marie von Feszty: Liegender Akt	573
Ester Hollós Mattoni: Mutter mit Kind	574
Frau Hollós Mattoni: Sie kommen aus der Kirche	575
Olga Székely Kovács: Bildnis der Schau-spielerin Ella Gombaszögi	578
Olga Székely-Kovács: Suschen	578
Olga Székely-Kovács: Schlafendes Mäd-chen. Z.	579
Magdalene Szemere: Mutter mit Kind. Z.	579
Magdalene Szemere: Im Winter	580
Magdalene Szemere: Friedhof	580
Plan des Schlossgartens von Eszterháza.	582
Grundriss desselben Gartens	583
Gartenpläne in französischem Stil aus dem Grassalkovich-Archiv	586—587
Joseph Hasslinger: Gartenplan aus dem Grassalkovich-Archiv	599
Gartenplan des Ivánkaer Kastells	592
Joh. Bapt. Scherzinger: Plan des Fasangehäges zu Ivánka. 1781	593
Jos. Hoffmann: Plan des Fasangehäges zu Gödöllő (Kastell Grassalkovich).	593
Das Fasangehäges des Kastells Grassalko-vich zu Komját. 1782.	596
Emerich von Benyovszky: Plan des Tier-gartens zu Gödöllő. 1797	597
C. F. Schinkel: Das Alte Museum in Berlin	599
Das Schinkel-Museum in Berlin	602
C. F. Schinkel: Charlottenhof in Pots-dam.	604
Josef Rippl-Rónai: Blumenstilleben	612
Rudolf von Alt: Die Hotels »Erzherzog Stefan« und »Europa« in Pest. 1844. Aquarell. Farbige Beilage	

TABLE DES MATIÈRES :

<i>Jean Fenyő et Etienne Genthon</i> : Quelques vieux tableaux hongrois au Musée National Hongrois. II.	493
<i>Dr. Adalbert Lázár</i> : La collection de Henri Biró de Beczkó	520
<i>Mme Madeleine B. Oberschall</i> : Pièces d'art à Paris d'origine hongroise, ou en rela-tion avec la Hongrie	537

<i>Leopold Herman</i> : De quelques artiste-pein-tresses	569
<i>Mlle Anne Zádor</i> : Projets du jardin dans les archives Grassalkovich	581
<i>Elise Hajós</i> (Berlin) : Le Musée C. F. Schin-kei à Berlin	599
Nécrologie	605
Vie artistique et les livres	605

TABLE DES GRAVURES :

Maître des autels de St.-Antoine: La Ma-done avec l'Enfant, Supplément en cou-leur.	
Maître des autels de St.-Antoine: L'autel de St.-Nicolas de Nagyszalók. 1503.	495
Maître des autels de St.-Antoine: Le mi-racle du blés. Volet de l'autel de Nagy-szalók	495
L'introduction de la Vierge au temple. Volet de Szepeshely, après 1500	496
La nativité. Volet de Szepeshely, après 1500.	496
La Vierge et le Pape. Volet de Szepeshely, après 1500	497
St. Marguerite. Volet de Szepeshely, après 1500	497
Le Calvaire. Eglise de Campern	498
Le Calvaire. Volet de Szepeshely, vers 1510	498
Mort de la Vierge. Volet de Szepeshely, vers 1510	501
Scène de la vie d'un Saint. Volet de Szepeshely, vers 1510	501
Le meurtre des innocents. Volet de Szepeshely, vers 1510	502

Les volets extérieurs du l'autel de Leibic. 1521.	503
Les volets extérieurs du l'autel de Hirsnyó	504
La vision de St.-Paul. Szepeshely, vers 1515	505
L'autel de St.-Anne de Berzenke, vers 1510	506
La crucifixion de St.-André. Volet du l'autel de Liptószentandrás. 1512	507
La résurrection de Jésus-Christ. Volet du l'autel de Liptószentandrás. 1512.	507
L'autel de St.-Anne de Leibic. 1521.	508
Un autre autel de Leibic. 1521.	509
Volets intérieurs de l'autel de Csikszent-lék. 1518	511
Volets extérieurs de l'autel de Csikszent-lék. 1510	512
Tableau du milieu de l'autel de Csiksomlyó. Vers 1520	514
L'autel de Csikmenaság. 1543	516
Nicolas Barabás: Paysage italien. 1842.	521
Alexandre Bihari: Enterrement roumain. 1888.	521
Ladislav de Paul: Harmonie d'automne	523
Charles Lotz: Nues	525
Baron François Hatvány: Nue	525

Louis Deák-Ébner: Vue d'un cimetière.	526	Vase en grès de Tuta. Vers 1810. Sévres.	
Rodolphe Burghardt: Paysage couvert de neige	526	Musée Céramique	564
Aladár Körösfői-Kriesch: Mon enfant	527	Anne Czillich: Les chercheurs de voie.	
Ernes Béli-Vörös: Femme au chapeau de paille	527	Dessin	569
Jean Pentelei-Mohár: Nature morte	528	Marie de Feszty: Portrait de ma mère.	
Tibor Pólya: Le pont, Venice	528	Coll. de la Ville de Budapest	573
Jules Kardos: Etude	529	Marie de Feszty: Nue couchée	573
Jean Vaszary: Etude	529	Esther Hollós-Mattioni: Mère et l'enfant	574
Joseph Koszta: Jeune fille essuyant des assiettes	530	Esther Hollós-Mattioni: Retour de l'église	574
Joseph Koszta: Fleurs	530	Olga Székely-Kovács: Portrait de Mlle Ella Gombaszögi	578
Guillaume Aba-Novák: Couchant de soleil à la mer	531	Olga Székely-Kovács: Susanne. Coll. de M. Béla Vadnay	578
Rodolphe Burghardt: Portrait du Henri Biró de Bezczó	532	Olga Székely-Kovács: Fillette dormant.	
Aurélien Bernáth: Les ruines de Bezczó. Supplément en couleur.		Dessin	579
Codex de Thomas Dehrenthei, évêque de Zagreb, 1463—1464. Paris.	542	Madeline Szemere: Mère et l'enfant. Dessin. Coll. de M. Etienne Kertész	579
Bréviaire du primat Georges Szatmári. Paris	543	Madeline Szemere: Village couvert de neige. Coll. de M. Etienne Kertész	579
Autel portatif d'Elisabeth, reine de la Hongrie. Oeuvre rhénane. Paris	546	Madeline Szemere: Au cimetière. Coll. de M. Etienne Kertész	580
Les deux volets du l'autel portatif d'Elisabeth, reine de la Hongrie	547	Projet du jardin de Eszterháza, vers 1760—70. Archives Grassalkovich	582
Goblet à trois parties. Transylvanie, 1543. Paris	549	Plan du jardin de Eszterháza	583
Hanap. Brassó, 1670—75. Borale du prince Georges Rákóczi. I. Vers 1600. Paris	551	Plans des jardins du style français. Milieu du XVIII. s. Archives Grassalkovich	586
Hanap. Brassó 1680—90. Paris	554	Dessin d'un jardiniste français. Archives Grassalkovich	587
Bocale, aux émaux de Transylvanie. Village Sáros	556	Joseph Hasslinger: Plan d'un palais et d'un jardin. Archives Grassalkovich	589
Bocale, aux émaux de Transylvanie. Paris. Musée du Louvre	556	Plan du jardin de palais Grassalkovich de Ivanka. Vers 1780	592
Deux assiettes et une soucoupe faïence de Holics. Vers 1750. Sévres, Musée Céramique	556	Jean-Bapt. Scherzinger: Plan du faisanderie de Ivanka. 1781.	593
Pièces d'un service jaune aux chinoïseries. Faïences de Holics	558	Joseph Hoffmann: Plan du faisanderie du palais Grassalkovich de Gödöllő	593
Pièces d'un service à la manière de Strassburg. Faïences de Holics	560	Plan du faisanderie du palais Grassalkovich de Komját, 1782	596
Terrine. Faïence de Holics. Paris	560	Emerich de Benyovszky: Plan du jardin de Gödöllő. 1797	597
Plat, petit vase et deux salières. Faïences de Holics. Sévres	561	Charles Frédéric Schinkel: Le «Altes Museum» à Berlin	599
Bouteille, deux assiettes, cruche et plaque ronde en faïence «haban»	563	Le Musée Schinkel à Berlin	602
Carreau de poêle avec le portrait d'Anne, reine de la Hongrie	564	Ch. Fr. Schinkel: Le «Charlottenhof» à Potsdam	604
		Joseph Rippel-Röml: Fleurs. Coll. de Mme Edmond Réval	612
		Rodolphe von Alt: Les hôtels «Archiduc Etienne» et «Europe» à Pest. 1844. Supplément en couleur.	

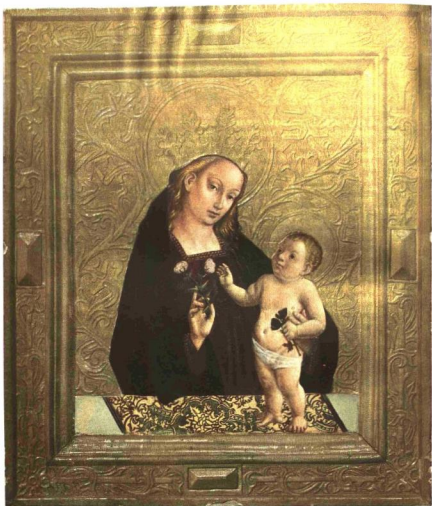
CONTENTS:

Ivan Fenyő and Stephen Genthon: Altar-pieces of the National Museum II.	493	Leopold Herman: Some Hungarian woman-painters	569
Dr. Béla Lázár: The collection of paintings of Mr. Henry Biró of Bezczó	520	Anne Zádor: Plans of gardens in the Grassalkovich-archives	581
Mrs. Magdolna Bárány-Oberschall: Works of Art in Paris, in their bearings to Hungarian Art. II.	537	Elizabeth Hajós (Berlin): The C. F. Schinkel-Museum in Berlin	599
		Nécrology	605
		Art Notes and Book Reviews	605

ILLUSTRATIONS:

Master of the altar-pieces of Saint Antony: The Virgin and Child. Colour plate.		Calvary. Wing-piece from Szepeshely. About 1510.	498
Master of the altar-pieces of Saint Antony: The altar from Nagyszabolok	495	Death of the Virgin. Wing-piece from Szepeshely. About 1510	501
The miracle of the grain. Wing-piece of the altar from Nagyszabolok	495	Scene from the life of a Saint. Wing-piece from Szepeshely. About 1510	501
Introduction of the Virgin into the temple. Wing-piece after 1500	496	Murder of the Innocents. Wing-piece from Szepeshely. About 1510	502
The Nativity. Wing-piece. After 1500.	496	Exterior wing-pieces of the altar from Leibic. 1521	503
The Virgin and a Pope. Wing-piece. After 1500.	497	Interior wing-pieces of the altar from Hírsnyó	504
St. Margaret. Wing-piece. After 1500.	497	The vision of St. Paul. From Szepeshely. About 1515	505
Calvary. The church in Gampers	498		

St. Anne-altar. From Berzenke. About 1510	506	Cup. Silver, gilded with enamels of Trans-	
Crucifixion of St. Andrew. Wing-piece of the		sylvania. From the town of Sáros	556
altar from Liptószentandrás. 1510.....	507	Cup. Silver, gilded with enamels of Trans-	
The Resurrection of our Saviour. Wing-		sylvania	556
piece of the altar from Liptószentandrás.		Fayence-pieces from Hódos	557, 558, 560
1510	507	Fayence-pieces in the manner «Hahán»..	563
The St. Anne-altar from Leibic. 1521....	508	German (Nuremberg) tile with the portrait	
Another altar from Leibic. 1521	509	of Queen Anne of Hungary	564
Interior wing-pieces of the altar from Csík-		Earthen-vase from Tata. About 1810 ...	564
szentlélek. 1510.....	511	Anne Czillich : Stumblers. Drawing	569
Exterior wing-pieces of the altar from		Mary de Feszty : My mother	573
Csikszentlélek, 1510	512, 513	Mary de Feszty : Act lying	573
Middle-picture of the altar from Csík-		Esther Hollós-Mattioni : Mother and child	574
somlyó. About 1520	514	Esther Hollós-Mattioni : The service is over	575
The altar from Csíkmenaság. 1543	516	Olga Székely-Kovács : Portrait of the ac-	
Nicholas Barabás : Landscape from Italy.		tress Ella Gombaszögl.....	578
1842.....	521	Olga Székely-Kovács : Susan. In the pos-	
Alexander Bihari : Funeral among the		session of Mr. Béla Vadnay	578
Walachians.....	521	Olga Székely-Kovács : Child sleeping. Draw-	
Ladislás de Paál : Autumn	523	ing	579
Charles Lotz : Act	525	Magdalen Szemere : Mother and child.	
Francis Baron Hatvany : Act	525	Drawing	579
Lewis Deák-Ebner : Cemetery	526	Magdalen Szemere : Winter-time	580
Ralph Burghardt : Winter-scenery	527	Magdalen Szemere : Cemetery	580
Aladár Körösfői-Kriesch : My child.....	527	Plan of the garden in Eszterháza. 1769—70	582
Ernest Béli-Vörös : Woman with straw-hat		Ground-plan of the garden in Eszterháza	583
John Penteli Molnár : Still-life	528	Plans of gardens in French style. Grassal-	
Tibor Pólya : The Bridge. Venke	528	kovich archives	586
Julius Kardos : Study	529	Joseph Hasslinger : Plan of a garden and	
John Vaszary : Study	529	of a palace	589
Joseph Koszta : «Flowers» and the «Laun-		Plan of the garden of the palace of Count	
dry-maid»	530	Grassalkovich at Ivánka. About 1780..	592
William Aba-Novák : Sunset at sea	531	John the Baptist Scherzinger : Plan of the	
Ralph Burghardt : Portrait of Mr. Henry		pheasantry at Ivánka. 1781	593
Bíró of Beeczkó	532	Joseph Hoffman : Plan of the pheasantry	
Aurel Bernáth : Ruin of the castle of		at Gödöllő	593
Beeczkó. Colour plate.		Plan of the pheasantry of the Grassalko-	
Codex of Bishop Thomas Debrenthei of		vich Palace at Komját. 1782	596
Zágreb. 1463 or 1464	542	Imre de Benyovszky : Plan of the garden	
Breviary of the primate, George Szatmári		at Gödöllő	597
Tryptique of Queen Elizabeth of Hungary		Charles Frederick Schinkel : The Altes	
.....	546, 547	Museum in Berlin	599
Goblet. Transylvania. 1543. Paris, Musée		The C. Fr. Schinkel-Museum in Berlin....	602
de Cluny	549	Ch. Fr. Schinkel : The «Charlottenhof» in	
Pitcher from Transylvania. Silver, gilded.		Potsdam	604
From Brassó, Transylvania	551	Joseph Rippl-Rónai : Flowers	612
Cup. Silver, gilded. From Transylvania. 1634	551	Rudolf von Alt : The hotels «István főher-	
Pitcher. Silver, gilded. From Brassó, Tran-		ceg» and «Europe» in Pest. 1844. Colour	
sylvania	554	plate.	



A SZEPESSEGI SZT. ANTAL-OLTÁROK MESTERE :
MADONNA A GYERMEK JÉZUSSAL (az ú. n. rózsás Madonna)
Magassága 71 cm, szélessége 61 cm.

A MAGYAR NEMZETI MÚZEUM SZÁRNYASOLTÁRKÉPEI

II.

6. *A szepességi Szent Antal-mester.*
Ama stíluscsoport mellett, melyhez a kassai főoltár képei is tartoznak, a Felvidéken kétségtelenül a legjelentősebb festői kör a Szepességben található. A művészettörténeti kutatás itt már sokkal szerencsésebb helyzetben van, mint a kassai festészethél, tekintve, hogy a Szepesség templomaiban dolgozó Szent Antal-mesternek művészete világos és egységes fejlődésben bontakozik ki, olyannyira, hogy működésének rekonstrukciója aránylag nem okoz nagyobb nehézséget.¹ De oeuvre-jének összeállítását az a tény is megkönnyíti, hogy három datált oltára is ismeretes, melyek a kronologikus csoportosításnál támpontul szolgálhatnak.

A Szent Antal-oltárok mesterének munkája a Nemzeti Múzeum Nagyszalókról származó Szent Miklós-oltára, melynek predellafestményén az 1503-as évszám olvasható. A másik datált mű pedig a szepesszombati templom főoltára, szekrényében Szent György remekül faragott lovasszobrával.² Ez az oltár 1516-ban készült s kétségtelenül mesterünk festette külső képeit. Végül a harmadik az évszámmal ellátott oltárok sorában egy Leibicről származó oltár 1521-ből, a Nemzeti Múzeumban.

Ennél a mesternél karakterisztikus típusokat találunk, melyek állandóan

visszatérnek s az is jellemzi, ahogyan ezeket az állandó típusokat sokszor szinte brutális eszközökkel variálni igyekszik. Így például Szent Miklós a nagyszalóki oltáron ugyanolyan fej-típusú, mint a szepesszombati oltáron az a szakállas férfi, aki majdnem valamennyi jeleneten szerepel és parancsot oszt azoknak, kik a vértanukat kínozzák. (Az oltár középső fülkéjében elhelyezett Szent Miklós-faszobor annyira megegyezik a szentnek a festményeken látható ábrázolásával, hogy legalább is, ami a már kifaragott formák befestését illeti, ebben is festőnk munkáját kell látnunk.) Nagyon szereti az egyes arcokat változatos nézetekben rajzolni, rálátásból, perspektivikus rövidülésben, mert ezt a sokféleséget az expresszió pszichológiai sokrétűségének hasznára tudja fordítani. Állandó vonás ez komponáló módjában egész fejlődésén keresztül és azért már itt megjegyezzük, hogy mennyire szereti festményei színpadát az elő- és háttér között, ezektől izolált figurákkal benépesíteni, ami által a tér közp-része is hangsúlyt kap. Ez a kompozíció-séma talán a németalföldi festészet hatásának újabb áramlatával magyarázható. Viszont azt sem szabad elfeledni, hogy a korábbi németalföldi hatás sem szűnt meg teljesen, hanem hol erősebben, hol gyengébben, de valamennyi képen, mely a XV. század második felében készült, kimutatható.

A Szent Antal-oltárok mesterének legkorábbi munkája a Nemzeti Múzeumban őrzött, 1503-ban keletkezett

¹ Megköszönjük tartjuk, hogy tanulmányunkban a festő munkásságával kissé bővebben foglalkozzunk, tekintve, hogy festményeinek nagyrészt a Nemzeti Múzeumban őrzik.

² Repe, a Magyar Művészet 1928. (IV) évf. 10. sz. 750. old.

nagyshalóki *Szent Miklós-oltár*. Meglehetősen elkészt, konzervatív munka még ez, mely az előző század utolsó két évtizedének stílusjegyeit mutatja. Hogy későgót festészetünk mennyire önálló jellegű volt, azt abból is látni, hogy e festmények, bár valamivel fiatalabbak az apostolvértanuságok mesterének tábláinál, szellemben, felfogásban, de főképp színezésben mégis sok azonosságot árulnak el azokkal, anélkül, hogy ezt a két, egymástól oly pregnánsan elválasztható, két különböző generációhoz tartozó mestert csak valami közelebbi összefüggésbe lehetne hozni egymással. Mindketten felvidéki művészek és így topografiai helyzetüknél fogva a Szent Antal-mester művészte jelenti a kassai iskola folytatását.

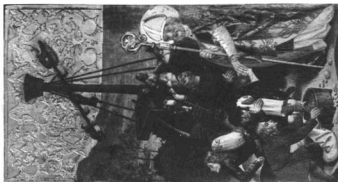
Azonban — mint már jeleztük — a Szent Miklós-oltár ebből a továbbfejlődésből csak igen keveset árul el. Ahogyan itt a festő az előző felvidéki festészet vívmányait értékesíti, de amellett mégsem alkalmazza azokat minden tekintetben a maguk szerves összefüggésében, az tipikus példája egy fiatal festő még némileg tapogatózó munkájának, amidőn még az előző generációval való tüzetesebb megismerkedés ad neki alapot a későbbiekhez. (Mint látni fogjuk, a festő valóban annyira a korával haladt legkésőbbi munkáiban, hogy azt csak azzal tudjuk megmagyarázni, hogy vándorlásai közben ismerkedett meg kora nagy festőinek művészetével.) A hangulatszerű kompozíció fény- és árnyék-kontrasztjaival eltűnt, hogy száraz, tárgyilagos ábrázolásnak adjon helyet, mely újból a németalföldi festmények színpadának mélységét és motívumainak összetettségét kelti életre. Ez a stílári tulajdonság a nagyshalóki oltár képein inkább az idősebb generációra emlékeztet (pl. Németországban az ekkor még élő Wolgemutra), mint a vele egyidős festők stílusára, akiknél ebben az időben már erősen kialakulóban volt az új festészeti nyelv.

Ez az új nyelv a német festészetben és annak hatása alatt a mienkben va-

lami különös hangulatú keveréke lett a romantikus és poetikus elemek szinte víziószerű megjelenítésének egyrészről, másrészről meg a legrealisztikusabb kifejezési eszközöknek. Ez a két heterogén elem új stilizált valóság harmóniájában veszti el egymással szemben való ellentmondását. Legjobb példája ennek az új művészeti akarásnak Németországban Grünewald (Dürer annyira változó, heterogén művészete mint példa itt nem jöhet tekintetbe), hazánkban meg MS mester festészete, de Németországban az egész XVI. századeleji generációt ez a korszellem hatja át. A dunai iskolában végül is egy Altdorfer vagy Wolf Huber a teljesen figuránélküli tájábrázolásba is beleviszi ezt a sajátos, expressziós hangulatot. 1503-ban, midőn a nagyshalóki Szent Miklós-oltár készült, már Cranach megfestette legkorábbi képeit, melyeknek a dunai iskola vívmányai nagyrészt köszönheti. A salzburgi Max Reichlich a pacheri kompozíciót romantikus, erősen festői sfumatóval tölti meg, mely szintén rokon a kialakuló dunai iskola stílusával.

Festőinknél mindezekből az eredményekből legfeljebb csak a tájakban érzik az újszerűség. Vizsgáljuk meg pl. a Gabonacsodát ábrázoló tábla tájképét. A hegység és a fák rajza elvesztette objektív szilárdságát, a formák mintegy ködfátyolon keresztül bontakoznak ki. Nem az olasz festészet, nem Leonardo atmoszféra-ábrázolása ez, hol a világmindenség végnélküli távolságainak hangulata válik kifejező festői elemmé, mely végül is nem más, mint továbbfejlesztése az olasz festészet perspektíva-hangsúlyozó irányának.

Minden bizonnyal a Szent Antal-oltárok mesterének műhelyében, nem sokkal a Szent Miklós-oltár után készülhetett az a *négy összetartozó festmény*, mely Szepeshelyről, Párvy Sándor püspök ajándékaként került a Nemzeti Múzeumba. A négy kép Mária templombanetelét, Jézus születését, továbbá Máriát, aki egy előtte térdelő pápát vesz oltalmába és Szent



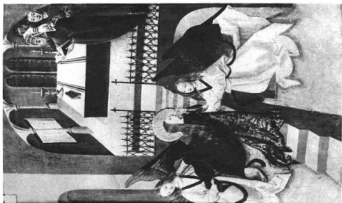
A GABONACSODA
Szűnykép a nagyzeleű Szt. Miklós-oltárról



A SZEPLESSÉGI SZT. ANTAL-OLTÁROK MESTERE:
A NAGYSZALÓKI SZT. MIKLÓS-OLTÁR. 1523



JEZUS SZÜLETÉSE
Szárnypép Szepebelyről 1500 után



SZÜZ MARIA ELSŐ TEMPLOMBEMENETELE
Szárnypép Szepebelyről 1500 után



MADONNA IS PAPA. Szárnykép Szepsdelyről 1802 után



SZENT MARGIT. Szárnykép Szepsdelyről 1802 után



KALVARIA. Szinyei Mór. Szepeshelyről 1812 körül



KALVARIA. Gempers, templom.

Margitor ábrázolja. A két utóbbi nagyalakos festmény képezhetette a hajdani oltár külső szárnyait.

Még ezeknél a festményeknél sem konstatalhatjuk, hogy mesterük az új korszellem áradatába került volna. Gondoljuk el, hogy e képek körülbelül egyidőben készülhettek MS mester munkáival s megérthetjük, hogy mennyire maradi formanyelven beszélnek. Egységes hatásról sem lehet szó, mert míg pl. a Jézus születését ábrázoló kép minden tekintetben a szokásos felvidéki típust követi, addig a Mária első templombamenetele messze a kép mélyébe hátranyúló architektúrájával, amelynek mélyhatását a rálátás is fokozza, az öregebbik Frueauf grossmaini kompozícióira vezethető vissza. E mellett a kötelék mellett, mely festőnket kortársához, Frueaufhoz fűzi, annál anakronisztikusabban hat Mária, de különösen az agyalok ruharedőzetének rajza, mely a testtől teljesen független formákat alkot és kétségtelenül oly XV. századi festők hatására vall, akik még az ES mester metszeteit használták fel munkáiknál. Végül a külső képek (Szent Mária és Margit) precíz, zárt formájukban elárulják, hogy festőnk Schongauer metszeteinek tanulmányozásába is elmélyedt.

Az idegen hatások eme sokrétűsége mellett olyan formákat is találunk, melyek a Felvidékre vallanak. Főképp a kassai festészettel való kapcsolatok nyilvánvalóak. A Mária első templombamenetele kompozíciója szabad változata a kassai főoltár hasonló tárgyú képének. A lépcső sajátos, naiv elgondolása a bártfai Szent Anna-oltár egyik képén is föllelhető.

Valamennyi részletforma, valamennyi motívum különböző idegen befolyástól függ, annyira, hogy az egyéniség is csak elhomályosodva juthat kifejezésre. Ezek szerint nehéz a festményeket a nagyszalóki Szent Miklós-oltár képeivel összevetni. Ezekhez a nehézségekhez az ikonografiai eltérés is hozzájárul. Azt, hogy ezek a képek szintén a Szent Antal-mester munkái, csak a festő másik művének ismer-

tetése által tudjuk hihetővé tenni. Ez az oltár nemcsak a nagyszalókival rokon, hanem folytatását is jelenti azoknak a stílustendenciáknak, melyeket az előbb tárgyalt festmények elárulnak.

Az oltárból, melyet említettünk, csak *hat kép* maradt az utókorra, valamennyi a *szepeshelyi püspöki palota lomtárából* került a Nemzeti Múzeumba. A hajdani oltár belső szárnyát az aranyhátterű Jézus születése és Bemutatása díszítette, míg a másik négy kép, mely a Betlehemi gyermekgyilkosságot, a Kálváriát, Mária halálát s egy ismeretlen szent életéből merített prédikációs jelenetet ábrázol, az oltárszárnyak külső felét díszítette.

Már abban is hasonlítanak az előbbi ciklushoz, hogy ugyancsak retrospektív hajlandóságúak. Jézus születése pl. nemcsak kompozícióban nyúl vissza hasonló ulmi ábrázolásokhoz, hanem még a típusokban is összefügg azzal. Említhetjük a freisingi szemináriumnak Brixenből származó, de minden bizonynyal sváb eredetű képeit, melyek közül a Jézus születése² sokban megegyezik a körülbelül negyven évvel későbbi szepeshelyi képpel. Annyira retrográd stílusú ez a kép, hogy ha nem ismerünk az oltár haladottabb felfogású tábláit, a típusok és a kompozíció után ítélve keletkezési idejét hibásan még a XV. századba helyezhetnők. A fény és árnyék által kiemelt hangulati elemek is a nyolcvanas évek stílusjegyeire mutatnak. A ruharedőzésen azonban már XVI. századi elemeket is meg lehet figyelni. A XV. században vagy a testtől független, önálló törések és redőtömegek élénkítették a ruhafelületet, vagy pedig egyetlenegy lendületben húzódtak a csöbalakú redők párhuzamosan egymás mellett végig az egész alakon, függetlenül a test idomaitól, ezáltal erősen gotikus hatást keltve. Ez utóbbi redőzési mód jól látható a Jézus születése-kép tédelő Máriaján, itt hiányzik a ruharáncoknak a testtől független játéka. A

² Képet küli: Hans Semper: Michael und Friedrich Pachet. 194. l.

redők szinte a faszobrokra — még pedig a XVI. század elejének faszobroira — emlékeztetnek. Az aranyhátérnek sem az a rendeltetése, mint a régebbi képeken, ahol az eget pótolta és finoman körülfogta a horizont legkisebb tárgyait is. Már csak színének dekoratív hatása fontos. A Krisztus bemutatását ábrázoló képen jól látni, hogy mennyire dekorációvá, inkább csak műhelyszokássá vált az aranyhátér alkalmazása. Az architektúra templomkórusba vezet, a háttérben két gotikus borda kiindulását találjuk, melyek hasonlóan a tiroli háttérarchitektúrákhoz, csonkaságukkal mély teret szuggerálnak. A festő azonban horizontálisan elvágja az architektúrát, e vonal felett aranyhátér kezdődik, ott ahol eget sem pótol, de az alakokat sem helyezi absztrakt térbe.

A Betlehemi gyermekgyilkosságon az elbeszélés drasztikus irányzata szinte már brutálissá fajul.⁴ A jelenet mozgalmasságát a Szent Antal-mester a kassai főoltár Mária-ciklusának mesterénél láthatta, mivel motívum-átvételek is egybefűzik, de míg ott sikerült a túlzások ellenére is bizonyos drámai hatást elérni, addig itt a kicsiny, test-szerűtlen, egészen a komikumig eltorzított arkifejezésű figurák dróton rángatott bábukra emlékeztetnek, nem élő emberekre.

A Szepeshelyről származó képsorozat magyar kapcsolatai nem merülnek ki e képpel. A Kálvária is helyi összefüggésekre utal. A Szépművészeti Múzeum Okolicsnóról származó Krisztus siratásán⁵ a Krisztus előtt térdelő Magdolna feltűnően hasonlít a Szent Antal-mester Kálváriáján a keresztet átölelő Magdolnához.⁶ A Kálvária a külfölddel is kapcsolatokat mutat, erős rokonság fűzi az ausztriai, gamperni oltár Kálváriájához. A magyar festő

kétségtelenül ettől az ismeretlen osztrák piktortól vette át a kép fölépítésének egész struktúráját, valamint a különös, finoman fantasztikus tájösszeállítást is. A meglepő analógiák ellenére sem gondolhatunk a két kéz azonosságára, csak arra, hogy a finomabb osztrák kép mestere hatott a magyarra. A gamperni kompozíciónak is vannak elődei. A táj romantikus felfogása és különös rajza a fiatalabb Frueauf klosterneuburgi képeit idézi emlékezetbe. Ifj. Frueauf Kálváriájának (1501) alakjai inspirálták a gamperni festőt. Mindkét osztrák mester figurái, ellentétben a szepeshelyi Kálváriáéval, merevek, mozdulatlanok, a ruhák keményen, horizontális redőket vetve fogják át a testet. A gamperni kompozíció nem magyarázható meg egyedül az ifj. Frueauf hatásával. Mellette érdekes módon a nürnbergi Szent Lőrinc-templom tipikusan frank mesterének Kálváriája — az úgynevezett Rayl-féle epitáfium, 1495 — a genetikusan előfeltétele a gamperni és közvetve tehát a szepeshelyi képnek is. Sőt a magyar tábla abban, hogy a figurák merevsége némileg megenyhült, közelebb áll a Szent Lőrinc-templomi előképhez, mint az ausztriai festmény.

A Mária halálát ábrázoló képen mesterünk főcélja láthatóan az volt, hogy egy képen egyesítse a legkülönbözőbb fiziognómiai tanulmányokat. A típusok között állandóan visszatérő jellegűek akadnak. Az alapformák — ahogyan a haját, a szemeket, az arc ráncait stb. megrajzolja — lényegükben minden fejnél ugyanazok maradnak. Hasonlóan a Krisztus bemutatásához, itt is találunk kompozíciós elemeket, melyek a tiroli festészetre utalnak, de nem a legközvetlenebb úton, a tiroli festéssel annyira összefüggő Max Reichlich művészetén keresztül, hanem a még Pachernél is idősebb úgynevezett uttenheimi mestertől van átvéve a kompozíció kontrasztok által megerősített mélyhatásának elve. A csoport a mélyen kiépített helyiségben annyira egymásra tolódik, hogy az egyenként plasztikusan ható figurák a tömegben lapossá válnak. A háttérből

⁴ A kép baloldalon álló, állatias arkifejezésű, vértetett férfi a hamburgi *Hinrich Hunsbof* lübecki háborús emlékeztet.

⁵ Képt közli: *Magyar Művészet*, IV. évfolyam (1928), 90. l.

⁶ Hasonló Magdolna-típust találunk még a szepeshelyi Mária koronázása-oltár külső szárnyképei között való kálvárián. Képt közli Divald, id. mű. II. kötet, 59. l.



MARIA HALÁLA. Szárnykő Szepeshelyről 1510 körül



JELINET EGY SZENT ÉLETÉBŐL. Szárnykő Szepeshelyről 1510 körül



A BETLEHEMI GYERMEGYILKOSSÁG
Szárnykép Szepeshelyről 1510 körül

előrenyúló boltozat és az imazsámoly a kép legplasztikusabb két részlete.

Látható, hogy a Szent Antal-mester egyazon oltárművén egészen modern elemek mellett még a XV. század harmadik negyedében uralkodó formanyelvhez is visszanyúlt. A prédikációs képnél azonos kompozíciós elvek érvényesülnek, mint az említett, Mária első templombamenetelét ábrázoló festményen. A templom tere mély, leghátul gotikus boltozat bordázatának kezdete látszik. A festő a figurákat felülről látta, egymástól izolált csoportokba állította. Nagyságuk független a per-

spektívától. A terem perspektivikus képe túlzott s úgy hat, mintha a padló meredeken emelkednék fel a háttér felé. Ez a kompozíciós rendszer azonban arra jó, hogy a csoportosítás zsúfoltsága elkerülhető legyen és a figurák a maguk helyén egyformán jól érvényesülhessenek. Ez az előadási mód a felvidéki festészet szellemének is megfelel, amint azt több felvidéki kompozíció mutatja. Így pl. a lőcsei Szent János-oltár képei, melyeket TH monogrammista (Stancel Theofil?) festett.

A hat szepeshelyi kép 1510 körül készült, talán valamivel 1510 után.



A LEIBICI-OLTAR KÜLSŐ SZÁRNYKÉPEI. 1521



A HÍZSNYÓI OLTAR KÜLSŐ SZÁRNYKÉPEI

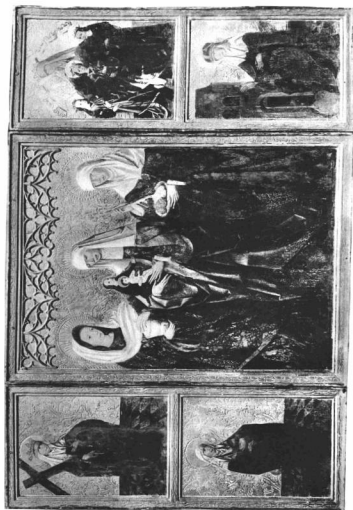


SZENT PÁL LATOMÁSA. Szepeshélről 1515 körül

1516-ból való ugyanis a szepeshelyi Szent György-főoltár nyolc külső festménye, mely már további fejlődésre utal. Ez az oltár igen fontos, azért is, mert itt mutatható ki először a Szent Antal-mester kapcsolata a XVI. század első évtizedeinek Dürer hatása alatt dolgozó generációjával. Sőt magának Dürernek hatása is jelentkezik, pl. az alsó jobboldali képen, hol a felhőkből áradó különös sugarak éppen a nagy német mester Apokalipszissorozatára utalnak, vagy talán még inkább a Szent Katalin lefejezését ábrázoló fametszetre (B. 120.), mely az

előbbivel körülbelül egyidőben készült. Érdekes, hogy ez utóbbin látható bakó mozgásmotívumában mennyire egyezik a szepesszombati főoltár Szent György lefejezése-képének bakójával. Ha nem is találunk Dürer-metszetekből való egyszerű átvételeket, a motívumokban annál több dűreres elgondolás jelentkezik. A tájfestés is fejlődött, olykor határozottan a dunai iskolára emlékeztet.

A Nemzeti Múzeum egyik, 1521-ben készült *leibici oltárának* külső négy képét ugyancsak a Szent Antal-mester festette. A képek, melyek Krisztus kín-



A BÉRZENKEI SZENT ANNA-OLTÁR. 1510 körül



SZT. ANDRÁS KERESZTREFESZÍTÉSE
Szárnycép a lipócezenandriai oltárról. 1312



KRISZTUS FELTAMADASA
Szárnycép a lipócezenandriai oltárról. 1312



A LEIBICI SZENT ANNA-OLTÁR. 1521



A LEIBICI MÁSİK OLTÁR. 1521

szenvedéséből mutatnak be négy jelenetet, élénk, finom színezésükkel vonják magukra a figyelmet. Az Ostorozás, Töviskoronázás és Keresztvétel kispolgári felfogásukkal, szűk színpadukkal és a külső történet kiélezésével hasonló tendenciájú német művekre — Schäufelein, Meister von Messkirch képeire — emlékeztetnek.⁷ Különösen a Kálvária érdekes, mely hasonlít a szepeshelyi Kálváriához s mutatja egyszersemind az utat, melyet a festő körülbelül egy évtized leforgása alatt megtett. Főkép a színezés az, ami a két képet az azonos formák ellenére elválasztja egymástól. Míg a szepeshelyi sorozaton a festő lokális jellegű, kontrasztos színeket használ, a leibici oltár tábláin már finom átmenetek tűnnek fel. De a világos, derűsebb színeknek megfelelően az ábrázolás szenvedélyessége is halkabbá

vált, ami nemcsak a figurákon látszik meg, hanem a tájháttér motívumainak változásán is. A sziklás, kopár hegyvidék helyét dús vegetáció váltja fel, a formák a horizonthoz közeledve mindinkább elvesztik szilárdságukat s végül a háttér kéklő hegyei ködben vesznek el.

Ugyancsak a Szent Antal-mester kezét ismerjük fel a Nemzeti Múzeum rendkívül vonzó hatású, a Madonnát Jézussal ábrázoló függőképében. Az arcok, a kissé ferden vágott szemek, a haj s Mária ruhája elárulják a szerzőt. Ezen az intim hatású kis keretes képen szóval meg legtisztábban festőnk poézisa. Mária és gyermeke között bensőséges kapcsolat alakul ki, amint a Madonna finom mozdulattal átkarolja Jézust, ki a felé nyújtott rózsza után nyúl. Az aranyháttér szeszélyes, indaszerű mustrája fokozza a kép artistikus hatását. A dicsfények széle szervesen bele van komponálva az indák kigyózó raj-

⁷ Mind a négy kép — mint dr. Hoffmann Edith megállapította — Aldorfer mesterségeinek többé-kevésbé szabad felhasználásával készült.

zába s ez a stiláris jellegzetesség nyilvánvalóvá teszi, hogy a festmény a XVI. század huszas éveiben készült.

A festő két korábbi munkáját is megemlíthetjük a teljesség kedvéért. Két predellafestmény ez. Az egyik a csónkán maradt svábóci szárnyasoltárról való,* a másik a lőcsei Szent György-faszobor alatt függő predella,⁹ mely Jézus születését és a három királyok vonulását ábrázolja.

Sokkal fontosabb és kvalitásosabb műve a gömörmezei Híznyó főoltárának képsorozata. A belső, inkább tetszetősen dekoratív, mint jelentékeny szárnyképekkel szemben a kétszer nagyobb külsők, a Kálvária és Keresztlevétel jelenetével, jóval érdekesebbek. A képek 1520 és 1530 között készülhettek, abban az időben, midőn a német festészet kírlelte a germán szellemre annyira jellemző expresszionista stílusát. 1526-ban festi Dürer a müncheni képtárban látható Négy apostolt, körülbelül akkor készül Grünewald talán legkésőbbi munkája, Szent Erazmus és Mór hatalmas festői erejű képe, 1529-ből való Altdorfer rendkívüli vizuális élményről tanuskodó Nagy Sándor arabai ütközete c. képe. A gotikus kor-szellem utolsó fellángolásának expresszionizmusát tükrözi a két híznyói festmény is. Nem valószínű, hogy ezekre a képekre MS mester jóval korábbi művei hatottak volna. Altdorferre emlékeztet, hogy a festő a figurákkal túlsúlyolt kompozíció ellenére a színek és fények segítségével egységes hangulatot tud teremteni. Megerősödtek a már előbb jelentkező, Dürerrel való kapcsolatok is. A Kálvária baloldali csoportja Dürernek a század elején készült egyik fametszetéből (B. 59.) van átvéve.¹⁰ A keresztrefeszített Krisztus monumentalitásában is Dürer szellemére ismerhetünk. A fantasztikus fényekkel megvilágított táj a dunai iskola, pontosabban Altdorfer hatása alatt készült. A híznyói oltár két hátsó képe a Szent Antal-mester legjobb

kvalitású munkái közé tartozik s az is az érdekessége, hogy végleg szakít a konzervatív elemekkel s valóban korának hangján szólal meg.

Ez a mozgalmas, gazdag kifejezésű stílus mesterünk fejlődésében epizód-szerű állomás. Epizód-szerű, mert utolsó ismert művében, a szépezzombati Szent Antal-oltár 12 szárnyképében¹¹ hosszú, mozgás nélküli figurákat fest. E formanyelvnek a képtáblák hosszú, téglalap alakja is kedvez, a merev hideg hatás még a táj hangulatára is ránehezedik. Meglepő, hogy festőnk mindamellett világos és lebilincselő elbeszélő marad. Aprólékoskodó előadásával a különben is érdekes témát — Szent Antal kísértetekben bővelkedő életsorát — nagy kedvvel örökíti meg. A Nemzeti Múzeum Szepesbéláról nyolc képet szerzett, melyek ugyancsak Szent Antal életéből ábrázolnak jeleneteket. A képek legtöbbször rendkívül rongált, mindössze egy került közülük kiállításra, mely azt a jelenetet ábrázolja, midőn a *szent remetéhez a felbőken megjelenő Krisztus szózatot intéz*. Első pillantásra nyilvánvaló, hogy ezt a képet, illetve ezt a sorozatot is mesterünk festette. A szépezbélai sorozat méretben nem egyezik meg a szépezzombati Szent Antal-oltár szárnyaival, a képek szélesebbek, nem oly hosszúkásak. A szentet övező buja vegetáció ábrázolásában a festő ismét visszatér a rajzos előadásmódhoz, ami talán öregségének bizonyítéka. A szépezbélai oltár az imént említett szépezzombati Szent György-főoltárral készülhetett egyidőben, míg a szépezzombati Szent Antal-oltár szárnyasoltárfestészetünk késői szakának, az 1525—30 körüli éveknek terméke lehet.

Két késői, témailag igen jellemző képsorozatáról nevezünk el ezt a jellegzetes szépezzombati festőt a Szent Antal-oltárok mesterének. Nem tartozik a hazai művészet fényes csillagai közé, mégis nagy figyelmet érdemel. Munkás életének rendkívül sok emléke maradt meg, melyen fejlődését csaknem három évtizeden keresztül nyomon kísérhet-

* Képet közli Divald, id. mű. 73. l.

⁹ Képe tudunkkal publikálatlan, csak rossz fényképek ismeretesek róla.

¹⁰ Hoffmann Edith dr. megállapítása.

¹¹ Képet közli Divald, id. mű. XIX. tábla.



A CSIKSZENTLÉLEKI OLTÁR BELSŐ SZÁRNYKÉPEI. 1510



A CSÍKSZENTLELEKI OLTAR KÜLSŐ SZÁRNYKÉPEL 1510



A CSÍKSZENTLÉLEKI OLTÁR KÜLSŐ SZÁRNYKÉPEI. 1510



A CSÍKSOMLYÓI OLTAR KÖZÉPKÉPE. 1520 körül

jük. Ez a fejlődés nemcsak a Szent Antal-mester életrajzát jelenti, hanem a szépségi piktúráit is. A festő kiváló bizonyítéka annak, hogy a szépsi művészet helyi kultúra volt s végül nem utolsósorban annak is, hogy a nagy kassai iskola szomszédsága mellett joggal beszélhetünk szépsi iskoláról.

7. *A berzenkei Mettertia-oltár.* A XVI. század elejéről való az a festett szárnyasoltár, mely a sárosmegyei Berzenkéről került a Nemzeti Múzeumba. A középső festmény Szent Annát harmadmagával (Mettertia) ábrázolja Magdolna és Márta között, a belső szárnyképeken négy női szent, a külsőn az Angyali üdvözlés (két képre osztva), a fájdalmas Mária és a Vir dolorum látható. A középkép hosszú, nyugodt figurák mozdulatlanul állnak egymás mellett, bensőséges, lágy gesztussal tartják attribútumaikat. Semmi szellemi kapocs nincs köztük, mindegyikük önmagában zárt, a másiktól elválasztott figura és csak az arcvonásaikból kiáradó szentimentalizmus az, ami egymás mellé helyezi őket. Képeivel kapcsolatban német példákra is hivatkozhatunk. Így az ulmi Zeitblom képei közt akadnak oly 1500 körül készült táblák, melyeken magános nőalakok láthatók (pl. Szent Brigitta, München, Alte Pinakothek). Ezek sok tekintetben megegyeznek a berzenkei oltár figuráinak formafelfogásával. Ugyanígy említhetnénk augsburgi vagy akár salzburgi példákat erre a stílusra vonatkozóan s éppen azért, a látszat ellenére alig hisszük, hogy itt közvetlen hatásról szó lehessen. Meg lehet említeni, hogy különösen a kisebb részletek sikerültek (pl. a Gyümölcs-csendélet). Az oltár száraz, kissé fáradt előadásmódja a XVI. század első évtizedének egyik provinciális sárosi mesterére vall, akinek további munkáit egyelőre nem ismerjük.

8. *A lipótszentandrás Szent András-oltár.* Felirata szerint 1512-ben készült a Nemzeti Múzeum Lipótszentandrásról származó Szent András-oltára, melynek az apostolt ábrázoló középsőszobra arról nevezetes, hogy Henszl-

mann Imre a legszebb magyar faszobornak tartotta.¹⁴ Belső szárnyain a Kálvária s a Feltámadás mellett két jelenet látható Szent András életéből, a külső képeken szentek állanak kettesével egymás mellett. A predellán a Veronika-kendőt két erőből duzzadó bájos angyal tartja. Festményei közül a Feltámadást és a Szent András vértanúságát ábrázoló kompozíciókat mutatjuk be. Meglepően korainak hat ez az évszám. Oly stílusjegyeket találhatunk a festményeken, melyektől látszólag Altdorfer művészetéhez vezetnek szálak. Látszólag, mert ezt a festői stílust, a csillogó színek és árnyékok kontrasztoszerű összehangolását Altdorfer csak a XVI. század második évtizedében kezdi alkalmazni. Az oltár mestere mindamellett nem tartozik a vezéregyeniség közé. Kompozícióinak elrendezésében, de még rajzában is sok ügyetlenség és középszerűség nyilvánul meg. Az ismeretlen festő élénk és kifejező elbeszélő, aki korának a szenvedély kifejezésére annyira hajlamos ábrázoló formáit különös módon kispolgári mázzal vonta be. Ebben talán az ugyancsak kispolgárius Schaufelein festészete és grafikája hathatott rá, éppúgy, mint a nálánál jóval jelentősebb ulmi Martin Schaffneré.

9. *Két leibici oltár 1521-ből.* Különös, szerencsés véletlen folytán ugyanegy templomból, a szépségye Leibi egyházából és ugyanegy évből (1521) két oltárt őriz a múzeum. Ez a véletlen nem jelentene semmit, ha a két oltár egyazon műhelyből származott volna: épp az az érdekessége, hogy a kettőnek nincs köze egymáshoz.

Az egyik, székrényében a Mettertia laposan faragott csoportját ábrázolja, kettős szárnyain belül álló szentek, kívül Krisztus ősei láthatók.¹⁵ Figyelmet érdemel az oltárszekrény architektónikus fölépítése, valamint a szép, de különös, gotikus stílus oromdisz. A festmények már sajátos témakörüknek fogva is elütnek egyéb felvidéki képek-

¹⁴ Utjegyzetek. Archaeológiai Értesítő, IV. évf. Bp. 1884, 187—188. l.

¹⁵ A fénykép az oltárt elülső szárnyai nélkül ábrázolja, mert azokat most restaurálják.



A CSIKMENASÁGI OLTÁR. 1543

től. Genetikai magyarázatukat Németországban, közelebről a meiningeni Bernhard Strigel művészetében találjuk. Az összefüggés itt sokkal erősebb, sem hogy azt csupán ikonografiai átvételek alapján lehetne magyarázni. Kétségtelen, hogy a magyar festő ismerte Strigel műveit. Átvette típusait (különösen a gyermekalakokat), megtanulta tőle a figurák térben való elhelyezési rendszerét, végül többek között a színezésében a sötét és a világos színeknek hirtelen, átmenet nélküli váltakozásait. Strigellel szemben festőnk eredeti állásfoglalása, ahogyan annak annyira jellegzetes szűk színpadát mellőzve, alakjait aranyháttérbe foglalt táj elé helyezi. Ez a háttér minden tekintetben magán viseli felvidéki festészetünk stílárius vonásait. Még a kassai apostol-vertanuságok mesterének tájhátterei is eszünkbe jutnak a leibici oltárképek láttára. De elűt a színezés is, a színek Strigellel azonos szízsztatikus felhasználása ellenére is. A sváb mester színei mélyek és sötétek, ezzel szemben a leibici festmények koloritja fényerejével és élénkségével tipikus példája az 1520 körüli felvidéki festészetnek.

Ugyanez a mester festette a szepesszombati Szent Anna- (vagy Mettertia-) oltár szárnyképeit. Ez utóbbi oltár kétségtelenül későbbben keletkezett, mint a leibici. Stílusában a Strigel-hatás rovására megszorodtak a felvidéki elemek. Az alakok és a képfelület egymáshoz való viszonya, a téma felfogása Strigel hatását mutatja, de az ábrázolás intim, gesztusos hangulatot ölt magára, ami az oltárt erősen felvidékievé teszi. Az arctípusok és a viseletek között is nem egy magyar jellegűt találunk.

A másik oltár, melyet már azzal kapcsolatban említettünk, hogy külső képeit a Szent Antal-mester festette, csakán maradt az utókorra. Szekrényoszobrai elkalódtak, hátsó, második szárnya is elveszett. A belső szárnyain látható álló szenteket ugyanez a provinciális mester festette, aki a másik leibici oltár belső képeit.

A két oltár összehasonlítása, ami a dekoratív részeket illeti, igen tanulságos. Az oromzat mindkettőnél csaknem egyforma, meglehetősen szeszélyes gotikus formákból alakul, melyek között ágasbogas, hajladozó tornyocskák és számrátható ívek szerepelnek. Az oltárszekrény dekorációja azonban homlokegyenest ellenkezik egymástól. A Szent Anna-oltár baldachinja és a szobor alatt való talpsávja még merőben gotikus. Ezzel szemben a másik oltáré a renaissance jegyében fogant.

Tudott dolog, hogy a renaissance stílus magyarországi megtelepítése nagyrésztben Mátyás királynak volt köszönhető. Mátyás idejében azonban az új formanyelv kizárólag a királyi, főnemesi és főpapi udvarok díszítésére szorítkozott. Vidéken szívósan tovább éltek a gotikus formák, éppúgy, mint Temesvári Pelbárt tiszta középkori lelkülete az új szellemű humanizmussal párhuzamosan hatott. A gotika túlélté Mátyás királyt, túlélté még a mohácsi veszt is. A renaissance lassan provinciálissá vált (ezt a folyamatot legbiztosabban a sírkövek gazdag sorozatán lehet tanulmányozni), sőt részt kért a gotikus művészet dekorációjában is. Szárnyasoltárokon ritkán s csak igen későn jelentkezett. Első ismeretes példája ennek a jelentkezésnek a szepesszombati Szent György-főoltár szekrényének keretelése. Ott is, mint a leibici oltáron, kalászkötegek közt ülő puttók, alul pedig egymás felé fordult delfinek láthatók. A két mű között, ami ezeket a dekoratív részleteket illeti, oly erős a rokonság, hogy a szepesszombati Szent György-oltárt és a leibici, szobor nélküli oltárt egyazon faragó műhely munkájának kell tartanunk.¹⁴

¹⁴ Nem foglalkoztunk a múzeum két jelentősen felvidéki emlékével, mely a Magyar Művészet olvasói előtt ismeretes már. Az egyik az 1470 körül való *léptőszentmáriai festett Madonna-oltár*, melynek középképe a folyóirat (I. évf. Bp. 1925, 254. l.) már közölte, kissé módosított szárnyképei pedig nem érdemlik az említést. — A másik *Hüter János epüsköpi szentator epüsköpiuma*, melyről Diváld Kornél a folyóiratban (III. évf. Bp. 1927, 272. l.) részletes cikket írt. Az utóbbi képpel kapcsolatban megjegyeztük, hogy a németalföldi romanizmus erős hatása alatt készült, s mint ilyen, a többnyire német igazodási emlékegyben külön hely illeti meg.

10. *Erdélyi oltárok.* Utolsó helyen említetteknek maradtak a tanulmányunkban hazánk legkeletibb részének emlékei a előjáróban meg kell állapítanunk, hogy az erdélyi szárnyasoltárok művészettörténelmünk leghomályosabb fejezetébe tartoznak, bár leltárilag jobban ismerjük ezeket, mint a felvidékieket. Roth Viktor magyar- és németnyelvű módszeres dolgozataiban¹⁰ csaknem teljes felsorolásukat adta, ami a tárgyi ismereteket illeti. De éppen Roth volt az, aki légbőlkapott analógiáival, teljesen hibás datálásaival és zavaros beosztásával (gotikus, átmeneti és renaissance oltárok) legfőbb okozója lett annak, hogy az erdélyi emlékek megemlégtetésétől még a népszerű összefoglalások is idegenkedtek. A problémák megoldása általános revíziót tenne szükségessé s mi erre a revízióra a helyén maradt emlékegy ismerete híján nem vállalkozhatunk. A Nemzeti Múzeum képeinek mécsesével indulunk útnak s mellőznünk kell a nagy összefüggések kérdését, Erdély és a Felvidék művészeti kapcsolatait, vagy a Stoss-család erdélyi vonatkozásait.

A múzeum egyik festett szárnyasoltára Csíkszentlélekről való, az ottani kis templomból került őrségi helyére. 1510-ben készült a predella felirata szerint s Czako fiai voltak a megrendelők, akik címerüket is megörökítették a predella baloldalán. Jobbról II. Ulászló címere látható, akinek uralkodása alatt készült az oltár. Mesternevet, monogrammot, sajnos, hiába keresünk. A középkép a Szentlélek eljövételét ábrázolja,¹¹ a belső szárnyakon szenteket látni, a külsőket Krisztus kínszenvedésének nyolc képből álló ciklusa foglalja el. Emeltesre érdemes, hogy a belső bal felső szárnyképen, amely Assisi Szent Ferenc stigmatizációját ábrázolja, a háttérben tipikus erdélyi erődtemplom látható.

Ez az oltár Erdély régi piktúrájának egyik legjellegzetesebb, valóban

helyi zamatú emléke. Szinte hihetetlen, hogy Roth Viktor bevándorolt mesterelegény munkájának tartotta. A külföldi hatás csak halvány emlékképek ködfátyolán keresztül jelentkezik, elsősorban Kulmbachra hivatkozhatnánk, akinek azonban első hiteles ismert műve egy évvel későbbi, 1511-ből való. Kemény, rajzszerű, olykor barbáran dekoratív előadását nyers és rikoltó színezéssel fokozza. A képek teljesen tértelenek még akkor is, ha a háttér mélyén tájképek láthatók. A sematikus, meglehetősen kifejezéstelen női arcokkal erős ellentétben állanak a nagybajszú, kerekfejű markáns férfítípusok.

A Csíkszentléleki oltár oly hangot üt meg, mely Erdély szárnyasoltárfestészetében tovább rezeg. Az 1518-ból való bogácsi oltár, a keltezetlen segevári Szent Márton-oltár és a benei oltár stílusa ugyanerre a műhelyre vall. Az első kettő a mester sajátkezű alkotásának látszik, az utóbbi tanítványmű lehet. Valamennyit egyazon formai és színezésbeli sajátosság jellemzi. Ennek a XVI. század első évtizedeiben virágzó műhelynek oly pregnáns helyi stílusa volt, aminővel egyetlen egy helyi iskola sem dicsekedhetik. A nagy nemzetközi stílusok országútjától való távolesés — nem szabad elfeledni, hogy a Csíkszentléleki oltár az európai gotikus piktúra legkeletibb emléke — az oka ennek az eredetiségnek, de oka egyúttal a csökkent művészi értéknek is. A folyó holt ágát meg lehet különböztetni a szélesmedrű áradástól, de az könnyen mocsárrá is válik.

A Csíkszentléleki oltár, illetve az említett erdélyi műhely még egyensúlyban tartja az értéket és az eredetiséget. Később az érték egyre csökken s helyét ad az elhagyatottságból folyó provincializmus torz eredetiségének. A Nemzeti Múzeum Csíksomlyóról származó képe, mely a Madonnát Szent Péter és Pál társaságában ábrázolja, jellemző például kínálkozik. A nagyméretű tábla a Csíksomlyói templom szárnyasoltárának középképe volt. Az oltár egyik szárnya, belül Szent Péter prédikációjának

¹⁰ Erdélyi szárnyasoltárai. Magyarország műemlékei. III. kötet. Bp. 1913, 117—180. l. — Siebenbürgische Altäre, Straßburg, 1916.

¹¹ Képek körül a Magyar Művészet, I. évf. Bp. 1925, 259. l.

és a Quo vadis jelenetének ábrázolásával, kívül Szent Imre és Szent Erzsébet képével a Szépművészeti Múzeumba került,¹⁷ a másik elveszett vagy lappang. Predelláját — középtűt a fájdalmas Krisztus mellképével, angyalokkal és szentekkel a kolozsvári Erdélyi Nemzeti Múzeum őrzi. A predellán balról Magyarország II. Lajos korabeli címere, jobbra nemesi címer, valószínűleg a Vízaknai-családé¹⁸ látható. Az oltár aligha készült 1520 előtt, noha oly elemek játszanak szerepet rajta — pl. a különösen merev középképen —, melyek száz évvel előbb jelentettek volna korstílust. Így pl. a Madonna előtt térdelő Szent Ferenc és Szent Domokos alakja az 1420–30 körüli festészet térdelő donátoraira emlékeztet, hogy magyar példát idézzünk, Kolozsvári Tamás Kálváriájának (1427) donátorára. Szent Pál alakjának nagyvonalú, teljesen rajzos jellegű megoldása az 1470 körüli frank művészet emlékéét idézi. Az ábrázolás térbelisége teljesen bizonytalan, a kompozíció zsúfolt, a kép előterében térdelő két szerzet-alapító kicsiny figurája arra az időre emlékezteti a szemlélőt, mikor még az alakok nagysága égi rangjuktól függött. Az arcok merevek és kifejezéstelenek. A kép vidéki festőre vall,

aki metszetekből és talán generációkkal előbbi falképekből szedegette össze műveinek részleteit. Sematikus, modorosan dekoratív előadása az almakeréki oltár¹⁹ festőjével rokon.

Időben legutolsó emlék, melyről megemlékezünk, a múzeum csikménasági oltára, mely 1543-ban készült. A XVI. század közepe felé újból beszélhetünk erdélyi műhelyről, legalább is két oltárral, az említett és a székelyzsomborival (Kolozsvár, Erdélyi Nemzeti Múzeum) kapcsolatban. A gotikából teljesen kivetkőzött, sajátos vidéki renaissance-ízű oltárok fölépítése is meggyezik, szárnyképeik is, melyek mindketten Dürer-metszetek felhasználásával készültek. Mindamellett nem kell azt hinni, hogy a képekre Dürer hatása rányomta volna bélyegét. A festő többkevesebb sikerrel felhasználta a metszeteit, a nélkül, hogy fogalma lett volna az előképek művészi tendenciájáról. A képek szárazak és merevek, nem festményekre, hanem kiszínezett metszetre emlékeztetnek, melyen a rajz váza ki-kiütözik. Szárnyasoltáraink közül a csikménaságin olvasható a legkésőbbi dátum, ezen a maga nemében nagyszabású, de erejétvesztett alkotáson, mellyel a gotika évszázados virágzása véget ér.

¹⁷ Képét L. Magyar Művészet, IV. évf. Bp. 1928, 84. l.

¹⁸ Varjú Elemér úr szíves közlése.

¹⁹ Ez oltár középső képét 1927. (III.) évfolyamának 10. számában a 661. lapon reprodukálta a Magyar Művészet.

FENYŐ IVÁN és
GENTHON ISTVÁN

BECZKÓI BIRÓ HENRIK GYŰJTEMÉNYE

Wolffner Gyula gyűjteményéről írt könyvemben^{*} beszéltem el azt a hágai élményemet, melyet egy ottani gyűjtő holland képei között, a gyűjtő lelkesedésének megfigyelése közben éltem át. „Csak látni kellett volna, amint a nemes holland úr végigvezetett Israels, Mauve, Maris, Breitner-jei között, mintha legalább is egy-egy Tiziano, vagy Velazquez művét mutogatta volna, a szent meggyőződésnek azzal a mélységes hitével, mely meggyőz. Itt éreztem meg először e szó igaz értelmét: *nemzeti érzés*. Kiolvastam abból a lángból, mely a holland úr szeméből felém csapott.”

Ez a gyűjtőtípus újult meg előttem, mikor Beczkói Bíró Henriket láttam gyűjteménye közepett. Mintha a maga multját, az elmúlt szép napokat élne át képzeletében, valahányszor végigsimogatja szerető szemekkel ezeket a magaválogatta alkotásokat. Minde-
nik megszerzéséhez — nem vásárlásához — egy-egy élménye fűződik. Évtizedek munkáját látja benne. Száz meg száz kiállítást járt keresztül-kasul, míg kihalásztá belőlük *a maga arc-képét*. Ez a száznál több kép ugyanis *egy önarckép*. Még meg sem nyílik a kiállítás, ő már járja a termeket, hogy kikeresse a magának megfelelőt. Mi az, ami neki megfelel?

Az ízlése a kolorisztikus naturalizmushoz vonzza. Nem a tisztán kolorisztikus hatásokhoz és nem a tisztán naturalista formalátáshoz. Ha végigtekintünk gyűjteménye egészen, ezt a sajátos művészetszemléletet figyelhetjük meg. Ez veleszületett hajlama, melyet nem elméleti belátás vezetett és

irányított, de egyénisége legbelsejéből fakadt. Nem szereti ugyanis a végleteket, sem a formakultuszt, sem a színfokozást. De megérti minden irányzatban azt, ami egyesíti magában a természet szépségeinek költői át-
alakítását, kiegyensúlyozottan, harmóniába foglalva, szintetikus egységbe zárva. Ezt az esztetikai meggyőződést tükrözi gyűjteménye. Éppen azért végigkísérheti ő a magyar művészet egész fejlődését, a nélkül, hogy a mérész kilengéseket, a túlharsogó zenét, vagy a kicsinyes formaelemzést beleiktatta volna együttesébe. Mint egy nyugodtan hömpölygő folyam vagy egy tisztán vezetett melódia, olyan ez a gyűjtemény, keresztmetszete a XIX. század magyar művészetének, de az alaphangot sehol sem zavarja diszonancia. A gyűjtemény 4 gócpontból áll, négy művész nagyobb kollekciójából, melyekhez visszafelé Barabásig és előre Bernáth Aurélig kapcsolódnak a többiek. Ilykép egy történelmi összefüggés láncszemeiként zárul egészé a gyűjtemény, de úgy megválogatva, hogy az egyes mesterek művei beleillők legyenek a gyűjtőnek — öntudat alatt lapangó — esztetikai szemléletébe. Csak egy példát. Egy olyan kimondottan színárnyalatokban duskáló, a lehetetlenségig kolorit szépségeit kereső mester, *Csók István*, oeuvrejéből két olyan darabot emelt ki, melyeknél a művész a formát — kivételesen — erőteljesen hangsúlyozza a színei alatt. Ilyennek látjuk az egész gyűjteményt. Amelyik művésznél ezt a kolorisztikus naturalizmust tiszta példában kifejezve megtalálta, nem nézte a művész hírnevét, csak ezt a minőségbeli értéket, mert nem neveket, hanem műve-

^{*} Dr. László Béla: Egy magyar gyűjtemény. Petrovics Elek előszavával. Budapest, 1922. 13. l.



BARABÁS MIKLÓS (1810—1898): OLASZ TAJ. 1842



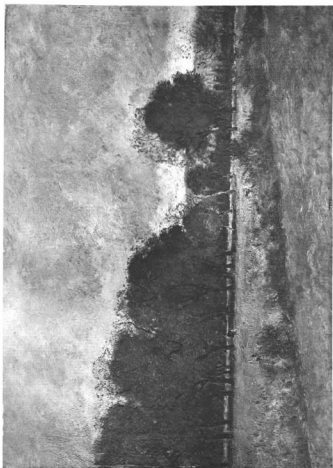
BIHARI SÁNDOR (1856—1906): TEMETÉS. 1888

ket gyűjtött, mégpedig meghatározott ízléssel. Így jött létre ez az egység. Egyoldalú nézőpont, — az kétségtelen; de következetes és egyéni. Eppen azért igen érdekes megismerkedni egy ilyen szempontból összeállított gyűjteménnyel is, megfigyelni, kitől és mit talált harmóniájába illőnek?

A négy gócpont közül, kik köré a gyűjtemény megalakult, kettő már halott. Mindkettőt igen fiatalon vesztették el, *Pentelei Molnár Jánost és Béli Vörös Ernőt*. Előbbi már életében le-aratta a sikert, utóbbi útban volt a siker felé. A másik kettő még ereje javában alkot: *Burghardt Rezső és Koszta József*. Már ez a négy név programmot jelent: a festői természet-látáshoz való szigorú ragaszkodást. De jelent azonkívül még egyet: a festészetten át a festőhöz, mint egyéniséghez való közeledést. Beczkói Bíró Henrik nem befektetésnek gyűjtött, hanem élvezetnek, a szépen való gyönyörködés kedvéért. és a művészi alkotás misztériumának kultuszát űzte. Ezért fordult kortársaihoz, kikkel együtt érezhetett, kiknek alkotásai a gyűjtő lelkének egy-egy darabját is kifejezték. Magára ismert azokban a hangulatokban, melyeket a művészek kifejeztek. Minthogy pedig ebben a négy művészen bizonyos közönséget érzett, a festői természetlátásra való törekvést, izgatta őt a közösség ellenére a különbség is, mert mind a négy a természet festői látását más és más eszközökkel és más módon adta vissza. Ez a változatosság a közösségben vezette a gyűjtőt tovább a keresésben, mert úgy találta, hogy ez nem elszigetelt jelenség, hogy úgy az előbbi, mint a későbbi időkben ugyanezen művészi tendenciát a legkülönbözőbb árnyalatokban fejezték ki a művészek és mind e sok árnyalat ellenére megtalálható az Ariadne-fonal, mely egységet és harmóniát kölcsönöz gyűjteményének.

Pentelei Molnár János van itt leg-gazdagabban képviselve. Pentelei Ben-czur Gyula tanítványa, de hatott rá kora is, amint az tájképeiben ismer-hető fel legjobban. Azon igyekezett,

hogy hogyan lehetne a különböző tech-nikai újításokat a benzuri felfogással egyesíteni? Tájképeiben, amint azt a Beczkói Bíró gyűjteményben látjuk, megpróbálta a színek fényét foltban látással kihozni. Van egy lellei tájképe, melyen partra rakott ruhákat folt-hatásban éreztet és az egész — min-den színessége ellenére — világos harmónia; van azután egy másik kis képe, melyen fák közé rejtett házak foltjai villognak elő. Nem teszi a vázlat be-nyomását, minden kicsi formája ellenére, mert a látási mezőt nem egy-ségben fogja fel, hanem részletről-rész-letra adja vissza, mint hasonlóképp egy Bánffyhungyadi tájképén, hol a pa-rasztudvar minden darabja, a gémes-kút, a libák, az aprómarha mind rajz-látásos módon van visszaadva. Ugyan-ezt figyelhetjük meg az állatképein, hol még a tehének szőrének anyagát is gondos odaadással érezteti. A benzuri hagyományhoz tehát még itt is ragasz-kodott, csak a harmónia lett világos-sabb. Ugyanezt látjuk figurális képein. Az 1905-ben festett „Siesta” című ké-pén, s a Koránt olvasó arabnál egy-aránt. Itt tökéletesen Benzur hive. Kivétel az „Árvák” című képe, mely-nek drámai mélysége egyéni élményei-ből fakad. Korán özvegyé lett any-ját testvérkéivel festette meg. Itt már tónusharmónia uralkodik. A sötét hát-térből plasztikai erővel kiemelkedő finoman jellemzett alakok mély drá-mai hatást keltenek. Mindamellest az anyagéreztetésről sem mond le. Csak a színragyogásról, melyet a tónushar-mónia egységességével pótol. Hasonló tendencia vezette a „Falu szegényei-nél”. A benzuri hagyomány részlet-látása a csendéletben leghatásosabban érvényesül. Benzur sem mellőzte. Pen-telei Molnár itt aratta legnagyobb si-kereit. A csendéletfestés a művészi ki-fejezés minden formájára alkalmas. Utitz egyik művében (Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1914. I. 82.) a csendélet ér-tékét nem a festői kifejezés erejétől, hanem attól teszi függővé, mily jelen-tős cél szolgálatába állítja a művész.



PAÁL LÁSZLÓ (1846–1879): ŐSZI HANGULAT

Mantegna Krisztusában már bizonyos mesterkedést lát, míg Pentelei Molnár pohárcsendéletében, mely a müncheni Pinakoteka tulajdona, közeledést a virtuozitáshoz, mert nincs benne elég „tartalom”, nem áll jelentős cél szolgálatába. Mely cél szolgálatába álljon a festő? Utitz irodalmi, propagáló, mesemondó, s ki tudja még, mely célt követel a festőtől. A festőnek célja azonban a maga érzésein keresztül láttott természetszelet megjelenítése és a csendéletfestőt a művészi megjelenítésre éppen úgy érzései ihletik, mint bármely más zsánert űző festőt. Nem a zsánertől, de a festő képzeletének gazdagságától függ a művész értéke. Azt nézzük meg tehát, a festői képzelet mint nyilatkozik meg Pentelei Molnár csendéleteiben? Azt az első pillanatra látjuk, hogy művészi multjához hű maradt itt is. Az anyag érzetése legfőbb célja. A „Sèvres-i porcellán” című csendéletét azonban már nemcsak a ragyogó színek, hanem az egészen végigomló kékesfehér tónusharmónia jellemzi. Itt tehát tovább ment a benzsurai hagyománytól. A tárgyak elvesztették uralkodó jelentőségüket és a színekből kialakuló harmóniából bontakozik ki a melódia. A kék-fehér szín nem mint csillogás, de mint színfutam jelentkezik. Ebben rejlik Pentelei Molnár csendéleteinek jelentősége.

A négy gócpont másodikika Béli Vörös Ernő. Ő is Benczurból indult ki, de Goyához jutott el. Csakhogy több Goya van. Béli Vörös nem az olaszos Goyát, nem a hallucináló Goyát, nem a szatirikus Goyát, hanem a spanyol élet megfigyelőjét kereste. Azt a Goyát, aki a karneváljelenetek (báró Herzog gyűjt.), az éjjeli élet, az akasztott emberek (báró Kohner gyűjt.) világát álmolta át. Ez egyenes lépés Benczurtól. A görbe tükröt igénybevevő Goyához ám nem jutott el. Nincsenek, mint a megsiketült Goyának, rémlátásai; távol áll az ő képzelete a *Süket háza* borzalmas falikepeitől. Az a Goya, ki Béli Vörös Ernőt inspirálta, a Szépművészeti Mú-

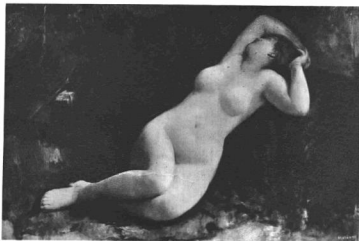
zeumban is látható Köszörülő embert, Korsóvivő leányt vázolja fel, színesen, gyors kézzel, mint foltbenyomást, a nélkül, hogy az exakt valóságtól eltérne. Béli Vörös Benczurnál a forma tisztelőjében nőtt fel, Goya a színárnyalatok finomságaira figyelmeztette. Egyesíteni akarta a kettőt. Eleinte a témavilága is közelirokon-ságot mutat Goyával. Később közeledik az élet furcsaságaihoz, az élet elvesztettjeihez. A Sárgakalapos nő sárga blúzban, kihívó mozdulattal, nem egyszerű szintanulmány többé. A lélek megrezzenése csendül ki. Aztán megkísérli erejét az elért eredmények összefoglalására. Vidéki cirkuszjelenetbe fog bele, 21 alakkal. A tér közepén a táncosnő, körülötte körben a közönség, elől a bohóc és a papagály — a feladat lélekmegfigyelés, a nézők arcán megrökönyödő érdeklődés — minden alak színfoltból felépítve. Teljes itt az eltávolodás Benczurtól. Egykor Knaus festett ilyen jelenetet, — a figurákból humort érzett ki. Hogy megkapta vele Munkácsyt, ki a képet Bécsben látta és egész életére döntő hatást tett rá. Nem egy alakja üldözte. Csak a miniatűryszerű aprólékos látást hagyta el Courbet hatása alatt és fokozta fel mind tragikusabb erőben, mind szélesebb előadásban. Béli Vörös nem rokona egyiknek sem. Nincs benne Knaus anekdotaszerűsége, sem Munkácsy drámaisága. Csak a jelenet groteszk furcsasága érdekelte, főleg a színek tónusos egybekapcsolása. Ez a színjátás „A komédiás és lánya” c. talán utolsó művén érte el kifejlődését. A két életnagyságú alak közül a férfiban a groteskszerűséget megőrizte. A fehér-mellényes, barnakabátos, kesztyűs ülő férfihoz odadől lánya, a műlovarnő, kékes ruhában, piros szoknyában, — egyetlen lokális színt sem látunk, a pleinair tanulmányok hatása alatt színei reflexekbe törnek és gazdag színerozetekben vibrálnak, — mint Goya arcképein, akinek ruhafestése a delikát színek ritkaságával jeleskedik.

Itt hullott ki az ecset Béli Vörös kezéből. Ezzel a képével kis arany-

¹ Repr. a Magyar Művészet V. (1929) évf. 312. l.



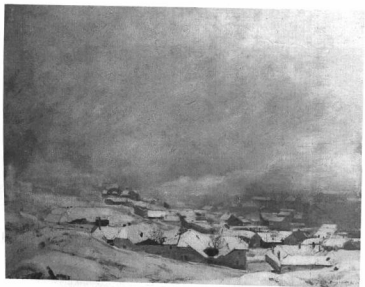
LOTZ KÁROLY (1833—1904): AKTOK



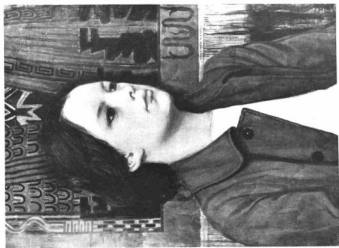
BARÓ HATVANY FERENC: AKT



DEÁK-EBNER LAJOS: TEMETŐRÉSZLET



BURGHARDT REZSŐ: HAVAS TAJ



KÁROLYI KRIESCH ALADÁR (1863—1932): GYERMEKEM



BELLI VÖRÖS ERNŐ (1883—1932): SZALMAKALANDOS NŐ



PENTELEI MOLNÁR JÁNOS (1878—1924): CSENDELET



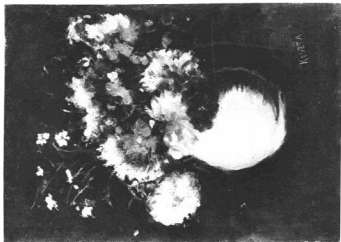
POLYA TIBOR: A HÍD. Velence



KÁRDOS GYULA (1857–1928); TANULMANYFEJ



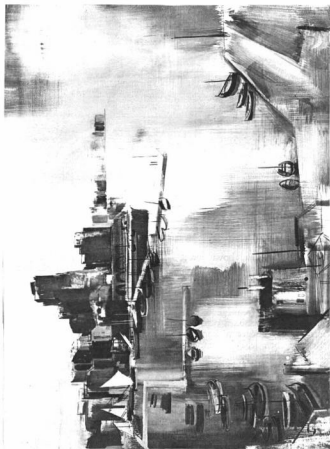
VASZARY JÁNOS; TANULMANYFEJ



KOSZTA JÓZSEF: VIRÁGCSENDELET



KOSZTA JÓZSEF: TANYÉRTORLO LEANY



ÁBRA-NOVÁK VILMOS: NAPLENTÉ A TENGHEREN



BURGHARDT RÉZSÓ: BECKÓI BÍRÓ HENRIK ARCKÉPE

érmet nyert. Ki tudja, hova jutott volna?

A harmadik, kinek a gyűjteményben nagyobb kollekciója van, *Burghardt Rézsó*. Volt ő is Benczur mellett, de már akkor, mikor egyénisége teljesen kialakult és újabb hatásokra nem reagált. Ezt az egyéniséget a kor formálta, a levegőben lebegő eszmék és irányok, legerősebben pedig egy amerikai művész, Sargent, akivel jó sorsa Velencében hozta össze. A színértékekből kialakított forma — a Velazquez hatása alatt álló Sargent ideálja — Burghardt ideálja is egyszersmind. De csak mint elv, mert Burghardt nem Sargent-hez, hanem a természethez fordult formafelfogása kifejeztésénél. A valeur-értékek finomságainak mesterei érzékeltetője lett. Már 10 évvel ezelőtt kis aranyéremmel tüntették ki ezért, akkor azt figurális képeken demonstrálta, aztán ugyanezt tájképeken alkalmazva fejlesztette, ezért két évvel ezelőtt a Szinyei Merse Pál-társaság

tájképdíját nyerte el. *Faluvége* című képével, melyet az állam vásárolt meg a berlini Collegium Hungaricum számára. A Beczkói Bíró-gyűjteményben minden fejlődési korából, minden motívumköréből találunk alkotásokat, valeur-fejlődése fokozatos kimélyítése igazolásaként.

Megfestette a gyűjtő atyját, Beczkói Bíró Károlyt. Itt a mozdulat mobilitásával, Tintoretto doge-arcképre emlékeztető lelki mélységet fejez ki. A hosszú őszszakállú alak feje dominál, a szem kifejezésébe rejtette az érzéskifejezés mélységét, mint ahogy azt Tintoretto öregembereinél látjuk, kinél a szem mélységdimenziója oly erősen hangsúlyozva van, vagy Rembrandtnál, kinél Símmel a végtelenbe vesző tekintet erejét annyira kiemelte. Burghardt is a tekintet végtelenbe elvesző pillantásával, bizonytalan kifejezéssel érzéti alakjának a messzi múltba visszatekintő pillantását. Megfestette a gyűjtőt és fiát is. Mindkettőnél a tekintet

erejével fejez ki lelki hangulatot, több, kevesebb sikerrel. Az apa tekintetében több az elevenség, a fiúnál e helyett a hanyag ülés közvetlenségével ad életet az alaknak. Két életnagyságú nő alakjánál a fekete szín árnyalatait hangsúlyozza.

Hátán fekvő nagy aktja rövidülésének rajzát színfoltokból hozza ki, a hússzint beleágyazza a szürke háttérbe, a selyemtakaró zöldes színárnyalataival nem plasztikai hatásra, hanem a folyamatos faktúra érzetetésére törekedve. Ez Velazquez formafelfogására emlékeztet, akitől Sargent is tanult. A részletről részletre haladó látás — Benczur módja — foltlátássá változik nála.

Ezt látjuk tájképeiben is, melyeknek szép sorozata van a gyűjteményben. Több velencei motívum mellett hollandi útjának eredményei és főleg néhány tabáni részlet. Itt a széles festés ellenére lehelletfinomságú hatásokat hoz ki. Egyszer a napos és árnyékos részek ellentétével, máskor az ég kék-jén és a föld zöldjének finom árnyalatértékeivel, legfőbb eredményét azonban a havas táj párás atmoszférájának finom futamaival éri el. Alig van ma olyan tájképfestőnk, aki a finom tónuskülönbségeket, főleg a színérték-változatokat oly gazdagon és mégis tökéletes harmóniákba folytatva ki tudná fejezni. Van egy kis képe a gyűjteményben, mely a Lánchíd környékét ábrázolja, — a világos ég alatt halvány-sárga foltokat hullajt el, — hallatlan finom tónusharmóniákba foglalva. Egy másik képén, havas tájban az ég is fehér, a föld is fehér, de a színértékváltozatok millió árnyalatokra bomlanak. Nagy havas táján a hó kékesfehér tónusa a színfinomságok lehetőszerű gyöngédségével ragad el. Egyszer ornemens játékot teremt a tóban reflektáló fákkal, máskor az előtér kazalai, a háttér jegyenesora kontrasztot ad a hirtelen kék éggel. S mind e színjátékra nemes tónus borul.

A negyedik kollekció *Kosztá József*-é. Majd egy tucat van belőle, de mind az 1907-i feltűnése utáni időből.

Mert Koszta művészsorsa szinte egyedülálló a magyar művészek között. Már 50 éves is elmúlt, mikor híre kelt. Pedig addig is megjelent ő — 1894 óta — szinte minden kiállításon, múzeumi vásárlásokkal is kitüntették, megjárta München, Párizst, Rómát, volt a Benczur-iskolában is, — de a közönség nem vett róla tudomást. Mind ritkábban jött a fővárosba, vidéken élt, nézte a természetet, s mint a nagybányaiak, elmerült az ég és mező, a föld és a paraszti emberek világának tanulmányozásába. Közben még kompozícióval is kísérletezett, kereste önmagát. Így mult el 30 év. Egy napon felkerekedett és megkért, jöjjenek el hozzá Szolnokra, van egy sor képe, — most új mondanivalója van. A szolnoki művésztelepen nyomorgott, kincsekkel volt tele a műterme, de ott heverték azok fel nem ismerve. Leutaztam hozzá. Néhány hét múlva azok már az Ernst-múzeum egyik termében ragyogtak. 1917. Háború. A közönség lelke megtörve. De Koszta hatalmas színálmai egy percre megdöbbenlették a nézőt. Az első egyike, kik felismerték hatalmas tehetségét, Beczkői Bíró volt. Ő és Jánoshalmi Nemes Marcell, s néhány társuk még a megnyitás első napján szétkapkodtak az egész kollekciót. Kosztának hatalmas sajtósikere volt, mely 1920-ban megismétlődött, s attól kezdve a legkiválóbb mesterek sorába került. Mi az, ami az új Kosztában annyira megkapó? Koszta új szemmel látta meg a magyar világot, a szemében új színek rejlettek és ezek az új színek egy mélyen érző, dacos, dinamikus erejű lélek erejéből, szélesen, dús színárnyalatokban gazdagon robbantak ki. Parasztvirágokból csendéleteket állít össze, piros, fehér, zöld színekből, de ezek a színek égneek, izzanak, bő és zsíros foltokban, szélesen, pasztózan odavetve. Koszta lányfejeket fest, fák között, sötét színfoltokban, merengő, fájdalmas kifejezésű fejeket, de minden formája színfoltból van összerakva és minden színfoltja éles világítási ellentétekből születik, s amint a kontrasztok összezsapnák,

minden egyes elemük csupa színrészletezés. A tányértörő lány alakján ez a színelemzés rezgő színfoltok finom futamait teremti meg. „*Kukorica behordás*” című képen az alak nem rajzlatásból, hanem elmosott színfoltokból van kialakítva. Az egyik lány piros köténye világlik. A másiknak fehér köténye sem egyetlen szín. Bele van ágyazva a kukoricaszárak sötét és világos foltjaiba, mely fölé mély színű kék ég borul. Majd minden táján ez a felhőktől szaggatott kék ég, az esti kék-szürke tüze villog, a fekete házak fehérre meszelt fala hatalmas kontrasztokba tör elő, drámai mélység és tragikus érzék lüktet bennük. Ritka az olyan képe, hol báránylegények úszkálnak az égen, hol a tónusba fogott pipacsok virulnak, lila virággal hímestű mezők nyúlnak a messzeségbe. Vagy mikor munkából hazatérő nő baktat a mezőn, a fák lombjai Corot-ra emlékeztető gyöngédséggel festvők, az ég pedig világos színekben pironkodik. De van itt olyan megfigyelés is, amikor a zöld pázsitot sárgás út szeli át, távolban tanyák sötétlenek és az ég szürke esőfelhőkkel van beborítva. Ily finom színharmóniákban is mély érzés lappang. A magyar tájat minden hangulatában érzelmi hordozójává tudja tenni. Ezekkel a kolorisztikus hatásokkal úgy játszik, mint a magyar dal, hol bánatos, hol vidám színjátéka alfinomulásának mesterei kifejezése által.

E négy kollekció körül sorakoznak a többiek. Amint láttuk, hogy a gyűjtemény négy vezető mesterének közös jellegzetessége a színjáték, ha más és más formafelfogásban is, — ugyanezt figyelhetjük meg a gyűjtemény többi darabjánál is, akár visszafelé, akár időben előre haladjunk. A régi mesterek művei, kikkel a gyűjtő a gyűjteményt kiegészítette, még ha rendszeren más művészeti ideálokat szolgáltak is, ehhez a kolorisztikus felfogáshoz állanak közel.

Barabás Miklós egy korai (1842) tengeri tájjal, *Borsos József* egy férfi arcképpel, *Telepy Károly* dunai tájképpel, ifj. *Markó Károly* apja szellemében

festett heroikus tájjal, *Molnár József*, *Böhm Pál*, *Székely Bertalan* egy-egy romantikus tájképpel, *Lotz Károly* egy korai aktkompozícióval igen jól vannak képviselve. Külön ki kell emelnünk *Székely Bertalan* női fejtanulmányát is, mely a mester enémű alkotásai közt az érzéskifejezés erejével tűnik ki.

Benczur Gyula néger fejét erős plasztikai ereje jellemzi, a plasztikát a formák biztos és részletező rajzával hozza ki. *Munkácsy Mihály*nak egy félbehagyott kompozícióját, *Zách Felicián* merényletét látjuk. Csak amint a vízió felbukkan az inspiráció első pillanatában van a kompozíció megörögzítve, részletmegfigyelések nélkül, csak a színgondolatra ügyelve.

Annál kiválóbban van *Paál László* képviselve, egyik mesteri alkotásával, melyet a barbizoni időkben festett. Őszi hangulat üli meg az erdő szélét, a nagy réttel az előtérben, melynek pázsitja mögött sárga búzatáblák húzódnak az erdő széléig. Szürke az ég. A fák lombjai összeborulnak, s az ovális egy szeletének ornamentikáját alkotják, a mező letarolva, a fák száraz lombjaikat hullatják, de az egészet világos tompa szürkeség üli meg, hatalmas monumentális hatást keltve. Egyike ez *Paál* legmélyebb hatású képeinek. Ezzel szemben *Mészöly Géza* egy kis balatoni képe csupa könnyedség. Tehenek a vízben, nő ül a parton, hátul magányos fácskák, az ég tükröződése a vízben nyugalmat lehel. Kortársai: Elsőben *Deák-Ébner Lajos*, egy 1883-ban festett kis szolnoki képpel, már érezteti Bastien Lepage hatását. *Bihari Sándor* híres *Oláh temetésén* hasonlóképp a lokális színekre szürke fátyol borul, — pedig itt-ott tiszta színek csilognak elő, az ősz pópa kékes misérühája, a szürke darócruhák a férfiakon, a piros templomi zászló, a nők fehér ingvállja, a fehér terítővel letakart asztal, mind beleolvad a bastien-lepagei szürkeségbe. Miniaturyszerű finomsággal festett alakok. A szalmafedelű ház előtt, az udvarra kitett koporsó előtt térdeplő nő mozdulata finoman

éreztetve. Közeledünk a plein air színtompító hatásához. *Mednyánszky László* báró még a barbizoni intimitás kifejezője, akkor is, ha tavaszi odalehelte színekben a fehérvirágos mezőn, majd nárcisos tájában, vihar utáni felhőkben a rőt színekkel, melyek a mocsárban tükröződnek, drámai villogást idéznek elő. Hozzájuk csatlakoznak *Kémény Jenő*, *Bruck Lajos*, *Greguss Imre*, *Tull Ödön*, *Kardos Gyula*, *Kimnach László*, *Pataky László*, *László Fülöp* egy korai férfi tanulmányfejjel, *Tornai Gyula*, *Éder Gyula*, *Bruck Miksa*, *Hegedűs László*, *Újváry Ignác* és végül *Kőrösfői-Kriesch Aladár* leányarc képpel, mely a formák rajzát finoman érezteti. Mindezen tehetségek a kor szellemének hatását tükrözik műveikben. Rajtuk keresztül látjuk, hogy nagy viharok dúltak, hogy megváltozott a szín- és formálátás, hogy kiváló mesterek a természetnek új szemmel való látását kikényszerítették.

S valóban az történt. Elsőben a nagybányaiak a természetet kizárólag színes jelenségében figyelik meg, a színt nem formaalakító hatásában, hanem különvaló jelentőségében. Beczkói Bíró gyűjteményében azonban ezzel a forradalmi jelenséggel nem találkozunk. Csak mikor a vihar elült, a forma kezd újra jogaihoz jutni, harmonikus egységek állanak elő a nagybányaiak műveiben is, fordul érdeklődésével felénk. Így van, hogy *Ferenczy Károlynak* oly alkotását iktatta gyűjteményébe, amely a formát jogaihoz juttatja. „Siesta” című képén a pihenő akt és a feléje hajló fehér pongyolában levő másik női alak szinakkordja nem nyomja el az akt plasztikai erejét, tiszta formáit, nyugodt vonalvezetést. *Csók István* két műve is a formamegőrzés tipikus példái. Az egyik még müncheni idejéből való, a régi mesterek erős hatását mutatja, egyedül áll oeuvre-jében. A mai Csóktól egy egész világ választja el! De még a sokkal későbbi másik képe is, mely bunye vác nőt ábrázol, teljes népies viseletben, finom tónusfátyola alatt letompí-

tott színekkel, még megőrzi a formákat és a színjátékvibrálásnak semmit sem áldoz fel. Szinte árnyékolás nélkül modellőzött a nő arca. Mégis minden részlet éreztetve. *Perlmutter Izsáknak* is egy, még Párizsban festett aktját látjuk itt szigorú részleteléssel, a hűs szín szürke finomságokkal telve. Csak egy másik műve, egy kertrészlet, mutatja az új színfelfogást, mikor színpoltokból alakítja a formákat, s ragyogó összhangba vonja a tájat.

Iványi-Grünwald Bélának sem korai nagybányai idejéből való képével találkozunk, hanem egy újabb balatoni művével, vízbegázoló tehenekkel, a viharos ég drámai hatása ellentétben áll a vizet szürcsölő tehenek egykedvű nyugalmával. *Kernstok Károly* annyi vihart átélt művészetének megnyugvása korából való tájképével találkozunk. *Fényes Adolf* kis magyar tája, mélyre hangolt színeivel, a művész legutolsó korának terméke, mindenre finom fátyol borul és a lokális szín alighogy átüt közben rajta. *Zempléni Tivadar* egy kertrészlete, sok-sok figurával, a plein air festést mesteri tökélyében mutatja. *Vaszary János* két képe régebbi keletű. Az egyik plein air korából való, zivataros idő borul a tájra, melyen három női alak ballag, a piros-fehér-kék szoknyák színe felcsendül. A színjáték itt még nem mossa el a formákat, még kevésbé egy másik, későbbi időből való gyerekfejen, melyen biztos kézzel húzott pasztózus esetvonások adják a formát. *Thorma János* kis vázlatán a hátulról látott akt formái kitűnően megfigyelve. *Horthy Béla* két képén sincsenek elmosva a formák. Sem téli táján, a napos hóval, sem kétalakos, kazlas képén, minden szétszórt világitás ellenére, tiszta formaéreztetés mindenik. Ugyanezt látjuk *Magyar-Mannheimer Gusztáv* kisebb kollekciójánál, aki különben sohasem követte az impresszionizmus formafelbontását. Hét képe van a gyűjteményben, mind csupa színpoézis, színes foltokból összerakott tájhangulat, gazdag palettának gyümölcsei.

Rippl-Rónai József művészetét két képe képviseli. Az egyik tiszta dekoráció. Zöldessárga ég, mely lassú futamokban belevág a vörösbe, kék hegyek a háttérben, sárga-zöld elől, helyenként szinte gauquines vörös földtől megszaggatva, — művészi színjáték, de a formák megőrzésével. Másik műve egyik remekműve. Az őszi tájban a zöld füvek közt vörösruhájú nő dolgozik, hátul ház fák között, — de az egésznek a levegőhatása mesteri. Párás levegőt borít a mester mindenre, s ezt a párás hatást a formákon is érezteti. A szem semmibe sem kapaszkodhatik, minden felbomlik, a szem örökös mozgásba jön és a tárgyak közt hullámozó levegőt ilyképp érezteti. *Rudnay Gyula* két képe közül a nagyobbik a művész kiváló tájképe. A bronz ég rátelepszik a tájra. Csak a vörös háztető, a fehér ló színfoltja villog ki a borongó színesszhangból. *Szűle Péter* hat képpel van képviselve. Erős formák, széles formáltság jellemzi valamennyit.

Mellettük kortársaik egy sora, idősebb és fiatalabb művészek, élők és halottak sorakoznak: *Katona Nándor*, *Tornyai János*, a fiatalon elhunyt *Jávor Pál*, *Czencz János*, *Tatz László*, *Gy. Sándor József*, *Kukán Géza*. De *Márk Lajos*, *Zombory Csáky*, *Basch Árpád*, *Poll Hugó*, *Mihalovics Kárpát*, *Mányai Boruth*, *Merész Pándy* is egy-egy művükkel vannak képviselve. Az újabb generáció nem egy je-

lesének kiváló művét is látjuk itt. *Hatvany Ferenc* báró egy hatalmasan megmintázott aktja, barnás árnyékával, világító erejével, finom átmeneteivel megkapó alkotás. De képviselve van a gyűjteményben *Basch Andor*, *Pólya Tibor*, néhai *Csáktornyay Zoltán*, *Hermann Lipót*, *Kosztolányi Kann Gyula*, *Kandó László*, *Feikesz Alfréd* és *Benedek Péter* is egy-egy jellegzetes művel.

A legújabbak között *Szőnyi István* nagy tanulmánya, az „Est Zebe-gényben“, melynek nagy formátumában kivitt változata a Szépművészeti Múzeumé, a legmegkapóbb alkotások egyike. *Aba-Novák Vilmos* két újabb alkotásában benne van az ő nagy színszeretete és a formák groteszk szépsége. Mindenesetre a művész két legjava alkotását, a *Laura* kék kalappal és olasz tájat találjuk a gyűjteményben. Köréje sorakozik *Jeges Ernő*, *Orbán Dezső*, *Jobbágyi Gaiger Miklós*, *Domanovszky*, *Bernáth Aurél*, *Simkovits Jenő* művei, mindmegannyi egy-egy nagy ígéret.

Végignéztük a gyűjtemény darabjait és kiderült, hogy mily egységesen átértett harmónia az egész. Minden irányzat képviselve van itt, de mindezekből azt választotta ki a gyűjtő, ami a természet költői felfogását és a forma és szín harmonikus egységét képviseli. Ezért mondhattam, hogy a gyűjtemény a gyűjtő önarcképe.

DR. LÁZÁR BÉLA

MAGYAR ÉS MAGYAR VONATKOZÁSÚ MŰVÉSZETI EMLÉKEK PÁRISBAN

II.¹

1.

A párisi Bibliothèque Nationale féltve őrzött kincsei közé tartozik a Corvinák mellett, két magyar bibliophil főpapnak egy-egy gyönyörű kódexe: Debrenthei Tamás zágrábi püspök búcsúbeszéde és Szatmári György esztergomi érsek breviáriuma. Mindkettővel Hoffmann Edith foglalkozott bővebben a „Régi magyar bibliofílek” c., a Magyar Bibliophil Társaság kiadásában 1929. évben megjelent munkájában, s ezért csak röviden emlékezünk meg róluk.

Debrenthei Tamást 1452-ben még V. László király nevezte ki zágrábi püspökké, s ezt a címet is viselte, noha soha el nem foglalta ténylegesen a püspöki széket. Nagy könyvtára lehetett, amelyből azonban csak egy kódex ismeretes: az igen egyszerű miniatúr dísszel rendelkező, Nagy Sándor életét leíró kézirat, mely ma a bécsi levéltárban van. A párisi kézirat voltaképpen nem a püspök könyvtárának volt darabja, hanem Debrentheinek a pápához intézett búcsúbeszédét tartalmazza azon alkalomból, hogy a törökök ellen keresztes hadjáratba ohajtott indulni. A beszédet 1463 vagy 1464-ben mondotta, tehát a kézirat is akkor keletkezhetett, amelyet leiratva, személyesen nyújtott át a pápának. A kézirat művészi díszítése Nápoly felé utal, s tudjuk, hogy Debrenthei állandó összeköttetésben állott a nápolyi udvar másolóival. A díszes címlapon három oldalról szövevényes, ágfonatos keret

szegi, a középen helyet foglaló B iniciáléban a baldachin alatt pápai ornátusban ülő II. Pius pápát látjuk, ki egyik kezét áldásra emeli fel, míg a másikkal a kéziratot veszi át, amit az előtte térdelő, csupaszarcú Debrenthei Tamás püspök nyújt neki. Az ágfonatok alsó, szélesebb sávjában három címmert látunk: két Piccolomini címer, a középső a pápáé, a másik a pápa egy rokonáé, a páduai bibornoké, a harmadik pedig Debrentheié. Érdekes, hogy a püspök imádkozó alakja még egyszer előfordul a címlapon: a jobb oldali lapszélen megokolatlanul másodszor is ott térdel, kezeit imára kucsolva.

A másik kódex, a Szatmári György-féle breviárium, már II. Lajos korába vezet minket. Szatmári 1522-ben Bakócz Tamás után került az esztergomi érseki székhelyre. Bőkezűségéről és művészi érzékéről, amelyekkel volt püspöki székhelyét, Pécsét és Kassát, ahonnan származott, díszítette, Oláh Miklós leírása értesít minket.² Tudománypártolásáról messze földön híres lévén, sajnálatos, hogy csak egy, címerével ellátott, kódex maradt ránk könyvtárából s ez a Bibliothèque Nationale Esztergomi Breviáriuma. A pompás díszítésű kódex öt nagy miniatúrát és számos igen szép iniciálét és lapszéldíszet tartalmaz. Sokáig Attavantét tartották mesterének s csak Paolo d'Ancona állapította meg helyesen Bernardino Vecchiót mesterül, ki Attavante tanítványa volt és Mátyás ki-

¹ L. az I. részt a *Magyar Művészet* c. 3. számában a 147–165. oldalakon.

² L. a *Magyar Művészet* pécsi számát. V. évf. (1929.) 8. sz.

rálynak is sokat dolgozott (Párizs, Ptolomaeos-kódex, Bécs, Philostratus-kódex). Kódexünk keletkezése Szatmári pécsi püspöksége idejére esik, 1505 és 1520 között.³ Díszítése tényleg rokon a Philostratus-kódexszel: a címlap közepén gazdag tájkép előtt a térdelő Dávid király látható; a keretnek akantuszleveles, puttókkal élenkített, világosan áttekinthető folyamát kis, kerek és hosszúkás medaillonok szakítják meg, melyekben szentek félalakjain kívül a sárkánnyal viaskodó Szent Györgyöt, Szatmári védőszentjét, egy vékonylábú, félénk özikét és lent a püspök címerét láthatjuk. Tehát akkor, amikor nálunk már virágzó miniatűr festőműhely volt, egyes főuraink még mindig Firenzében rendelték kézirataikat.

2.

Egy híres párisi magángyűjtemény őrzi Magyarország középkori kultúrájának egyik legremekebb emlékét: Erzsébet királyné kis házi oltárát, mely aranyozott ezüsből készült és lapos reliefű áttetsző zománcképekkel díszített. Ez a kis oltár a múlt század hatvanas éveinek végén sokat foglalkoztatta a szakértőket, majd 1866-ban külföldre kerülve, csak 1900 és 1901-ben került megint az érdeklődés központjába, mikor is az a párisi világkiállítás magyar pavillonjának fődarabjaként szerepelt. Azóta csak futólag említi itt-ott a magyar szakirodalom, talán azért, mert nagyon nehezen hozzáférhető. A kis oltár története azonban úgy művészettörténeti, mint kultúrtörténeti szempontból egyike a legérdekesebb problémáknak.

Aranyozott ezüsből készült, 40 cm hosszú és 26,8 cm magas; nyitott állapotban mindkét oldalon két egész és egy fél tagból álló, háromszögű oromzattal záruló, mozgatható szárnyat tüntet fel, ezek összecusukva szekrény-szerűen elzárják az egészet, mely így gotikus házikó képét adja. Hossznégyszögű tagozott talpa szakaszokban

elhelyezett, vörös- és kékszománcos, csürlődíszes és keresztet díszítő mutató, közepén kék zománc alapú, üveggel fedett, hosszúkás fülkével, mely az ereklye őrzésére szolgált. E fölé emelkedik a gotikus architektúrájú szekrény, hármás mérműves díszítésű oromzattal, fiálékkel, keresztvirágokkal és kúszónövényekkel dúsan díszítve. Építészeti jellegét még jobban kidomborítja az elülső határoló pillérek megoldása, melyeken egymás fölötti baldachinos fülkékben két-két álló szent szoboralakja látható. Ebben a középső részben látható az oltár aranyozott ezüst plasztikai díszítése: közepén, egyszerű ládapadon ül a koronás Madonna. Jobbkezevel emlíjét nyújtja a kis Jézusnak, aki mellette áll a padon, kezét ölelő mozdulattal nyújtja anyja felé. Két oldalt egy-egy angyal áll négyszögű kis ereklyetartó szekrényt tartva, amelyekben most gyöngyös és aranyvirágos ékítmény szemlélhető. Az alakok ruházata egyszerű, bő redőkben omlik alá, a nyak mellett szűk, kerek kivágással; hosszú bő ruhát visel a gyermek Jézus is. Az arcok és kezek hideg zománcal természetes színűre vannak festve. A középső csoport háttere poncolt alapon, magasba hullámzó, hármás leveleket hajtó, indás díszítésű s ugyanezt a megoldást mutatja hármás tagolásban a középső rész hátlapja is. A háromtagú szárnyak középső szakasza a legszélesebb, ezekhez csatlakozik egyik oldalt egy valamivel keskenyebb tag, mely a szekrény rövid oldalának elzárására szolgál, másik oldalt egy-egy fél szárnytag, melyek összecusukott állapotban egymással kiegészítve a szekrényke közepét fedik. A szárnyak kívül és belül áttetsző zománcképekkel vannak borítva s ezek a képek a legérdekesebb részei az oltárnak. Mielőtt bővebb tárgyalásukra rátérnénk, néhány szót kell szólnunk az érdekes zománctechnikájukról.

A lapos relief zománc technikájának lényege abban áll, hogy egy ezüstlapon a rajzot lapos reliefben dolgozzák ki, erre jön az áttetsző zománccmassza,

³ Lásd dr. Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilia. 1929.

mely a relief mélyebb részein sűrűbben elhelyezkedve sötétebb, a magasabb részein vékonyabb rétegben, világosabb tónust ad. Az áttetsző zománc egyrészt a rajz finomságait érvényre juttatja, másrészt az alap szintkülönbsége folytán egy színnek különböző árnyalatait variálja. A technika kezdetleges állapotában csak a hátteret színezték ilyenképen, az alakok kihagyottak voltak, néha a rajz vonalaiban opaque-vörös zománcsal kitöltve, így látjuk ezt az első francia emléken, az 1339-ben készült Jeanne d'Evreux St-Denis-i Madonnájának talapzatán (Louvre), mely érdekesen szemlélteti Nicolas de Verdun klosterneuburgi oltárának beágyazott zománkos és az új áttetsző zománkos technikának összeolvadását. Sokszor csak az arcok és kezek vannak tiszta ezüstön hagyva, így látható ez a németek egyik legkiválóbb emléken, a sigmaringeni kelyhen és a mi oltárkánkon is. Ez a finom technikájú zománc, amelyről Cellini is megemlékezik, a „Trattato Sopra Orificiera” harmadik fejezetében, sajnos, nagyon romlandó; a vékony zománcreteg hamar lepattog és ez az oka annak, hogy aránylag oly kevés emlék maradt reánk. A lapos reliefű zománctechnikának feltalálója a sienai Guccio, kinek 1290-re datált hiteles kelyhe látható ma az assisi Szent Ferenc-kolostorban. Ezen dátum előtt nem ismerünk lapos relief zománccot, noha Vasari az „Introduzione alle tre arti del disegno”-ban említi, hogy már 1286-ban készített Giovanni Pisano Arezóban egy oltárt, amelyen ezüst alapra finom zománképeket alkalmazott. Ez az oltár elveszett. A legtöbb emlék természetesen Olaszországban maradt reánk, főleg Sienában. Így például — csak a leghíresebbeket említve — az orvietói ereklyetartó oltár Ugolino da Vieri mestertől 1338-ból és a Perugiában és Colle di Val d'Elsában lévő kelyhek. Ez a finom technika hamar elterjedt mindenfelé; a pápák avignoni fogsága révén elsősorban Franciaországban (első emléke az előbb említett Louvre-beli Jeanne d'Evreux Ma-

donna 1339-ből), majd Németországban, főleg a Rajna vidékén, sőt Magyarországon is az olasz Gallicus-család révén.

Ilyen lapos reliefű áttetsző zománképek díszítik az Erzsébet királyné házi oltárkáját is: egy-egy szárnyon, kívül is, belül is kilenc-kilenc kép, a szárnyak kettős, vízszintes és függőleges tagolása folytán. A jelenetek alapja finom, kékszerű, gyémántos kiképzésű zománc s ugyanez a kék alap látható a házikőszert középrésznek tetőzetén is. A szárnyakon belül a felső háromszöges oromzatokban felhőkön álló angyalok félalakjai foglalnak helyet, kik különböző hangszereken játszanak. A középső és alsó sor négyszögű lemezei fent félkörű árkados lezárásúak, sajátos karélyos rajzú ívvel, melyen ezüstön hagyott íves részek középette téglavörös színű, opaque-zománkos kitöltést látunk, középen kis háromleves ezüst dísszel. Ez az emlék lokalizálása szempontjából igen fontos dekoratív momentum. Ezen ívek alatt a következő jelenetek fordulnak elő: Angyali Üdvözlés, Mária látogatása, Krisztus születése, Pásztorok hírüladása, A három királyok imádása, Krisztus bemutatása a templomban és A menekülés Egyiptomba. A keskeny szárnytagokon három nő és egy férisszent áll, a női szentek közül kettő a mártírpálmával, a férisszent karddal a kezében. A szárnyak külső oldalán fent ugyancsak zenélő angyalok félalakjai foglalnak helyet, a többi lapokon, az előbbiekhöz hasonló ívek alatt, álló zenélő angyalokat, kettes csoportban és magányosan álló női és férisszenteket látunk, melyek közül csak Szent Péter, Szent Pál, Szent Katalin és Mária Magdolna identifikálhatók biztosan. Az alakok rajza rendkívül finom, mozdulataik, gesztusaik egyszerűek, ruharedőzetük nemes vonalú, de egy-egy beállítás, egy-egy ruharedőzeti séma sokszor ismétlődik, ami nem árul el változatos fantáziát. A színek végtelenül gyengédek és finomak, a mély kék mellett világoszöld, a sárga kétféle árnyalata és mangánviola szerepel csu-

pán. Az arcok és kezek a zománcból kihagyottak s az aranyozott ezüst alapot tüntetik fel; az egyes arctípusok szintén minduntalan visszatérnek.

Tévesen alkalmazott régi inventár nyomán eleinte ezen oltárkát IV. Béla leánya, Árpád-házi Boldog Margit házi oltárának tartották. Ezen álláspont harcosa, Rómer Flóris¹ azzal érvel, hogy semmi sincs a művön, ami ne lehetne XIII. századbéli s a dokumentumoknak hiánya sem zárja ki azt, hogy Boldog Margité volt. A provenienciára vonatkozólag meglehetősen tág teret ad: szerint lehet francia, rajnai, vagy akár olasz eredetű is az oltár. Föltevése magától megdőlt (mint azt Czobor Béla szépen kifejti²), mert a lapos relief zománcot csak 1290 óta ismerjük Olaszországban s Boldog Margit 1271-ben már meghalt. Azonkívül stíluskritikailag is tisztán a XIV. századra utalnak úgy az architektúra, mint az alakok rajza. A helyes megoldás Czobor Béla érdeme,³ kinek eredményeit itt csak röviden kívánjuk összefoglalni. Az első adatunk az oltárról a pozsonyi Clarissa-zárda 1656-os inventárjában van, ahol így említik: „Ismegh egi Eszüst oltarka az kiben az Boldogh Asszoni kepe uan“ (ugyanezen inventárnak egy másik tétele, mely egy arany Boldogasszonyképről szól s mely az inventár szerint Szent Margit asszonyé volt, ejtette Rómert tévedésbe). 1714-ben, mikor a Clarissák Pozsonyból Budára települtek, a június 11-én kelt leltár latin és magyar szövege is megemlékszik röviden az oltárról: „Unum altarium parvum argenteum qd Regina pro devotione sua asservabat“; „egy kis ezüst aranyozott Oltarkat, de egészen romlot“. A szóbanforgó királyné csak Erzsébet királynét, Róbert Károly felesége, Nagy Lajos anyja lehet, mert ő alapította hajdan a Clarissák óbudai rendházát s az emlékéhez fűződő többi darabot ezek mindig nagy tiszteletben tartották és átköltözésükkor magukkal

vitték, amint az inventár számos más tételéből is kitűnik. Ez a föltevés stíluskritikailag is megfelel az oltár keletkezési idejének. Az 1776-os leltárban ismét meg van említve az oltár, majd 1782-ben, mikor II. József a Clarissákat is feloszlatja s kincseiket elárverezteti, egy újabb leltárban is szerepel, de itten (s ez táplálta Rómer tévhitét) megint Boldog Margiténak van mondva. Itt azonban nyilvánvaló a lajstromozó tévedése, mert más tárgyaknál is említi Margitot, mint a „rend megalapítóját“ és „királynét“, holott ez nem volt s a rendet Erzsébet alapította. Itt tehát Margit neve helyett Erzsébet értendő. 1782 július 2-iki árverési leltár már bőven leírja az emléket: „egy kis oltár, két szárnnyal házikápolna számára való, melynek középrészében a bold. Szűz Mária alakja, amint a kised Jézusnak előjét nyújtja, két oldalról szűzek alakjaival környezve. Az egész megaranyozott ezüsből készítve“. Az oltárka árverés útján gróf Batthyány Ignác erdélyi püspökhöz került, aki Boldog Margit szentté avatása érdekében sokat tett; a család ezen ágának leszármazottjánál Batthyány Vince gróf özvegyénél volt, amikor 1824-ben az első leírást készítették róla. Innen került fiához, Arthur grófhhoz, akinél 1864-ben Rómer és Henszlmann látták. 1866-ban a Batthyány-család az oltárt eladta külföldre, s a frankfurti Goldschmiedt-családtól került Párisba a jelenlegi birtokosához. Nyilvánosság előtt csak 1900-ban szerepelt a párisi világiállítás magyar pavillonjában. Ekkor a külföldi irodalom is foglalkozik vele: a Gazette des Beaux-Arts 1900-as évfolyamában Radisics Jenő cikkéhez kísérről megjelenik a fényképe is; Michel: Histoire de l' Art-jában (Tome II. p. 985) Marquet de Vasselot, francia munkának említi és írja, hogy Victor Silvy volt a kiállító. Tudjuk azonban, hogy Victor Silvy az igazi birtokos akkori titkára volt csak s a tulajdonosa így akarta inkognitóját megőrizni. 1901-ben jelenik meg Czobor Béla cikke az Akadémiai Értesítőben, sze-

¹ Archaeologiai Közlemények I. 1868.

² Akadémiai Értesítő 1901.

³ Akadémiai Értesítő 1901.

rinte francia volna az oltárka; az 1900-as Archaeológiai Értesítőben Mihalik József, majd 1927-ben Divald Kornél: Magyarország Művészeti Emlékeiben említik az oltárkát, amelyet 1912-ben ugyancsak Mihalik József a Ráth-féle Iparművészet Könyvében megjelent „Zománc” című fejezetben határozottan magyar munkának ismer el. Látjuk tehát, mennyire eltérőek a vélemények a mű származását illetően.

Miután így bizonyítva látjuk, hogy ez oltár Erzsébet királynéé volt és a XIV. század első felében készült, áttérhetünk a nehezebb kérdésre: az oltár származásának kérdésére, vagyis arra, hogy szabad-e szerzőségét hazai mesternek tulajdonítani és ha nem, hová lehet az emléket lokalizálni?

A lapos relief zománc technikája Magyarországra a sienai Gallicus-család révén került. Gallicus Simon ötvösmester és két fia, Péter és Miklós 1318 után jöttek hazánkba s itt dolgoztak a király, Károly Róbert kegyeit élvezve. Péter és Miklós 1328-ban a szepesi és lublói alvárnagyságot kapták hűségért jutalmul, majd Szepesben birtokot is kapván, a magyar nemesek sorába kerültek.⁷ Gallicus Péter hiteles műveként ismerjük Károly Róbert aranyozott ezüst pecsételőjét 1330-ból; Gallicus Miklósnak tulajdonítható az 1335 körül keletkezett gyönyörű szepesiglói ereklyetartó kereszt, amely a mi szempontunkból azért érdekes, mert lapos reliefű áttetsző zománcképekkel van díszítve. Az igit keresztben kívül még két hazai emléket ismerünk ilyen zománctechnikával: az egyik a vizaknai kehely, amelyről ma már köztudomású, hogy olasz munka, a másik a nagydísnódi ereklyetartó feszület a XV. századból, melynek a talpán elhelyezett zománcképei erős olasz hatást mutatnak. Látjuk tehát, hogy a lapos reliefű zománccal díszített magyar emlékek — melyekből, sajnos, csak egy-két darab maradt ránk, — részben olasz eredetű munkák, részben pedig igen erős olasz befolyást árulnak el.

Ezzel szemben az Erzsébet-oltárka zománcképei és különösen szoboralakjai már első pillanatra is az olasztól teljesen idegen világból látszanak származni: ikonográfiájuk erősen rajnai szellemű. Vajjon behatóbb tanulmányozás után találunk-e olyan emlékeket az európai lapos relief zománc történetében, vagy más művészeti ágak körében, amelyek az Erzsébet-oltárhoz kapcsolhatók? Találunk. Ezeknek keletkezési helye többnyire a Rajna vidéke, Aachen, Köln környéke, ott, ahol a német és francia hatások a legszerekenesebben olvadnak egybe.

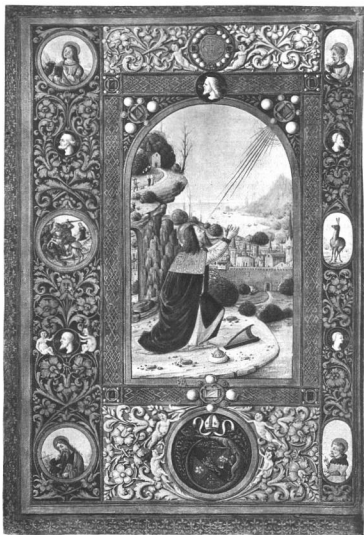
A müncheni Bayerisches Nationalmuseumban van egy kis, kerek lapos-reliefű áttetsző zománccs lemez, amely oly közel áll az Erzsébet-oltárhoz, hogy szinte egy műhelyből származónak tekinthetjük őket. A medallionon elől egy szűz ülő alakja látható a tisztaságot jelképező egyszarvúval. A reversjét hullámzó indás virágok közt középen fantasztikus állat alakja díszíti. A karélyos keret, mely a jelenetet körülveszi, dekoratív formában teljesen megegyezik az Erzsébet-oltár zománcképeinek keretező árkádjával: a rajzuk ugyanaz s hasonló az opaque-vörös boltív közepén ezüstön hagyott háromleves dekoráció. A jelenet háttere ugyanolyan gyémántos kiképzésű áttetsző kék, a színek is teljesen megegyezők a két emléken, valamint az alakok rajza és az arctípusok is. A kis medallion hitelesen XIV. századi rajnai munkának van elismerve. A gróf Wolff—Metternich birtokában, a Gracht-kastélyban volt egy kis szárnyasoltár (mai tulajdonosa ismeretlen előtűnk), amely a XIV. század közepéről származik a Rajna vidékéről, vagy esetleg már francia területéről.⁸ Már a fölépítésében is érdekes analógiát szolgáltat a mi kis emlékünkhöz. Magas, tagozott talpon áll és szintén gotikus szekrénykeformájú csukott állapotban; a középrész itt nem három-, hanem egytagú s fülkéjében aranyozott ezüst Madonna-szobor áll, mely igen

⁷ Borwaldsky: A sienai eredetű Gallicus család. 1908

⁸ Képt. lásd Falke: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. 1924. 113. kép.



DEBRENTHEI TAMÁS ZÁGRÁBI PÜSPÖK CODEXE 1463 VAGY 1464-BÖL
 Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 7844



SZATMARI GYÖRGY HERCEGPRÍMÁS BREVIARIUMA
 Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 8879

közeli rokonságot mutat a Louvre-beli Jeanne d'Evreux Madonnával. A kéttagú (mindegyik oldalán egy egész és egy fél), háromszögű ormozattal záruló, mozgatható szárnyak kívül-belül itt is zománcképekkel ékesek. A külső képek a mienkhez hasonló árkádok kiképzésű ívek alatt kaptak helyet: középben a Végítélet Krisztusa trónol, lábainál az elkárhozottakkal, kétoldalt a két térdelő donátor, védőszenteik által támogatva, a két félszárnyon egy-egy álló, trombitát fújó angyal. A szárnyak belül szelőkben két részre tagoltak s az így nyert mezőkben a tizenkét apostol képe. Sajnos, a Wolff—Metternich-oltárkát csak fényképről ismerve, színekben nem tudjuk az Erzsébet-oltárral összehasonlítani, de még így is konstatálható a karcsú alakok felfogásbeli rokonsága a két oltáron s a zománcból kihagyott arcoknak egy és ugyanazon tipushoz való tartozása. Érdekese megegyező kis részletmotívum mindkét emléken, hogy a csücsíves mezőket keretelő ezüstsávokban középpött kis, domború, keresztformájú rozetták sora kíséri az architektúra vonalait; ez is főként a rajnavidéki, az aacheni emlékek fordul elő. Falke még két hasonló oltárt említ: az egyik a sevillei dóm kincstárában, a másik a milánói Poldi-Pezzoli múzeumban; sajnos, egyiket sem volt alkalmunk látni. A harmadik emlék, amelyik az Erzsébet-oltárhoz kapcsolható, az aacheni dóm kincstárában lévő, kerek monstranzialakú ereklyetartó.⁹ Erről, az aacheni munkának elismert, XIV. század közepéről származó emlékről minket csak a homlokoldalnak négy kerek, lapos reliefzománccal díszített medallionja érdekel, melyekben az Ostorozás, a Kálvária, a Keresztlevétel és a Feltámadás jelenetei vannak. A karéjosdíszű medallionoknak dekoratív ívei megint, az említett emlékekről már ismert, opaque-vörös, zománcos megoldást mutatják; színben és az alakok felfogásában szintén közeli a rokonság az Erzsébet-, és a Wolff—Metternich-

oltárral. A medallionokat keretező ezüstsávban ott van a kereszt rozetták sora is.

E három fontos analógián kívül még sok más rajnavidéki emléken fedezhetünk fel az Erzsébet-oltárral rokonmotívumokat. A newyorki Pierpont Morgan-gyűjteményben van egy kis ereklyetartószekrényke, mely kétségtelenül német, baden-badeni származású a XIV. század első feléből.¹⁰ Az oldalak csücsíves, támasztópilléres tagolású architektúrája teljesen azonos rajzú az Erzsébet-oltár középső részének mérnöves kiképzésével. A háttér itt is kégyémáns zománc, az alakok rajzán és a ruhavetésen kívül mindkettőn azonos a sajátos ferde fejtartás. A sigmaringeni múzeum gyönyörű kelyhének¹¹ talpán a jelenetek közül Krisztus születése analóg elrendezésű az Erzsébet-oltáron lévővel: Mária hosszan elnyújtva fekszik, mögötte félalakban Szent József látható, a kép felső szélén két ökör néz elő a jászol mögül, melyben a kis Jézus fekszik, akihez anyja szeretettel nyújtja fel karját. A színek is megegyezők: kék alapon zöld és kezek itt is a zománcból kihagyottak. Krisztus születése jelenetének az Erzsébet-oltáron és a sigmaringeni kelyhen előforduló kompozicionális típusa igen elterjedt volt más rajnavidéki emlékekben is, sőt a francia miniatűrökben is gyakori a XIII. és XIV. században. Így láthatjuk ezt a xanteni Szent Viktor-templom egy XIII. századi üvegfestményén,¹² mely különösen az Erzsébet-oltár Krisztus születése jelenetével rokon és a XIV. századi Evangiles de la Ste-Chapelle (London, British Museum) miniatűrjein,¹³ ahol még a Pásztorok imádása jelenetének kompozíciója is közel áll a mi oltárunkon lévőhöz. A lübecki Marienkirche-ben van egy kehelypaténa, mely valószínűleg lübecki származású a XIV. század má-

⁹ Képet lásd W. Burger: *Abendländische Schmearbeiten*, 1930. p. 128.

¹⁰ Képet lásd Falke op. cit. Tafel 111—112.

¹¹ Képet lásd P. Clemen: *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, I. p. 124.

¹² Képet lásd Vitzthum: *Pariser Miniaturmalerei*, Tafel VI.

¹³ Képet lásd Beissel: *Aachener Domschatz*, Tafel 27.

sodik negyedéből.¹⁴ A paténát teljesen elborító zománcképek kevésbé gyakorlott kézre vallanak. Az Erzsébet-oltárral közös elemek a háttér gyémántos kiképzésű kék zománca és a szélén, karélyos ívek alatt elhelyezett, felhők mögül előtűnő zenélő angyalok félalakjai. Az Erzsébet-oltár alakjainak rajnai típusa már első pillantásra világosan megállapítható; ha még összevetjük őket akár a kölni Szent András-templom XIV. századi falfestményeinek alakjaival, akár egy 1300 körüli, a kölni múzeumban lévő festett tryptichonnak alakjaival, úgy még jobban kitűnik a finomvonalú, karcsú alakok vontatott mozdulatainak és fejtartásának rokonsága.

Látjuk tehát, hogy mindama sajátosságok, melyeket az Erzsébet-oltáron képszerkesztés, az alakok ikonografiája, a zománcczínek és dekoratív formák szempontjából megismertünk, mind föllelhetők a rajnavideki, XIV. század első feléből származó emlékeken. A Rajna-vidék művészeti szempontból is igen érdekes terület: a francia és a német szellem kölcsönhatása ott olyan érdekes keverék művészeti csoportot hozott létre, melyet sem tisztán a francia, sem a német művészet részére nem lehet kizárólag kisajátítani. Aachen és Köln a főcentrumok, melyek ha földrajzilag Németországhoz is tartoznak, az erős francia befolyás minden művészeti produktumukban tagadhatatlan. Mivel az Erzsébet-oltár is művészileg e csoporthoz tartozik, nem tételezhető fel, hogy hazánkban készült, mert amint láttuk, a mi hasonló emlékeink tisztán olasz hatások alatt keletkeztek. Történelmileg sem lehetetlen az oltárka rajnai származása. Tudjuk, hogy az aacheni szentföldi ereklyékhez való zarándoklások, az ú. n. Aachenfahrtok már a XIV. század elején is előfordultak hazánkban s ez a kapcsolat Nagy Lajos idejében az aacheni magyar kápolna megalapítását eredményezte; a kápolnában mindenkorra két magyar kápláni állást is szerveztek. Az özvegy

Erzsébet királyné 1357-ben maga is Aachenbe zarándokolt.¹⁵ Nem hozhatta-e magával az oltárt? Vagy nem hozhatták-e már előzőleg magukkal a magyar zarándokok? A kérdés nyílt, a föltevés nagyon valószínű!

Ez a kis fejtegetés korántsem meríti ki teljesen az Erzsébet-oltár nehéz problémáját, csak hozzájárul ennek megvilágításához. S ha az előadottak szerint nem is tarthatjuk magyar ötvös kezeművének ezt a remek, XIV. század közepéről származó oltárt, s ha a magyar iparművészet történetéből ki is esik, mégis kultúrtörténetileg hozzánk tartozik és nagyon fontos dokumentum marad, mert mutatja a királyi udvar magas művészi igényeit, ízlését és bőkezűségét, melyek folytán még Mátyás király pompás renaissance udvartartása előtt már az Anjouk udvara is bővelkedett európai viszonylatban is kiváló, ritka műkincsekben.

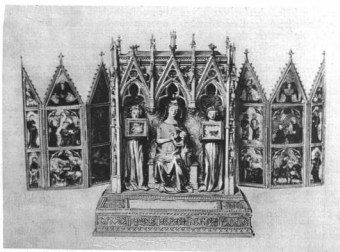
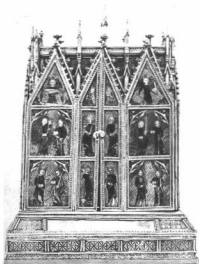
3.

A párisi Cluny-múzeumnak, 1922-ben a Rothschild-család által adományozott ötvösműkincsei között négy, eddig ismeretlen magyar ötvösmunka található, amelyeket mindeddig mint német munkákat ismertek.

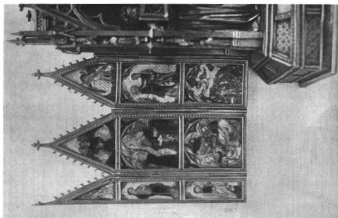
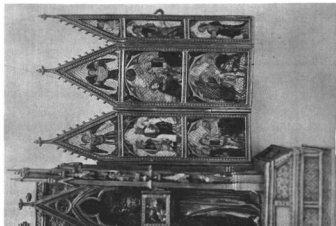
Időben a legkorábbi egy renaissance egybejáró, hármas, talpaspohár (magassága 15 cm, átmérője 7-8 cm), részben aranyozott ezüsből, a poharak fenekén színes, zománccos céhlévelekkel és 1543-as évszámmal. Kerek, hólyagos talpához nyírott levelek közé foglalt, lapos, korongszerű gomb csatlakozik, melynek tetején szétnyíló, hasonló levelekből és volutákba csavarodó szalagokból alkotott kehelybe illeszkedik a hengerestestű pohár. A legalsó pohár oldala recés alapon ovális hólyagok sorával ékes, peremén három öntött oroszlánfej között vésettrajzú, hullámos, leveles inda fut körül. Hasonló díszít mutat a két beleillő kis pohár pereme is, míg testük síma és lapos talppal van ellátva. A fehér ezüst mun-

¹⁴ Képét lásd Luer-Creutz: Geschichte der Metallkunst 1909. p. 236.

¹⁵ Tömörly Edith: Az aacheni magyar kápolna története 1931.



ERZSÉBET MAGYAR KIRALYNE HÁZIOLTARKAJA
 Rajnai munka, XIV. század első fele. Fent csukott állapotban
 Paris, magántulajdon



ERZSEBET KIRALYNE HÁZIOLTÁRKÁJÁNAK KÉT SZARNYA
Paris, magánuládon

kának finom színhatást kölcsönöz a poharak vésett peremén, talpán és a gomb levelein alkalmazott könnyű aranyozás. Mindhárom pohár fenekében belül kerek medallionban kék zománc-alapon kihagyott ezüsből emblémák vannak (kettő egyforma, a harmadik eltérő rajzú): kerék és perec egymás mellett, fölöttük 1543-as évszámmal. Ezek szerint valószínűleg kerékgyártó és pék céh közös tulajdona lehetett ez a pohár; az 1543-as évszám az első pohár vésett peremén még egyszer előfordul. A poharak fenekében és a legalsó pohár talpán beítve homályos jegy: egymásba fonott IC vagy IP betűk; a jegy eddigéle még ismeretlen, valószínűleg erdélyi mester jegye. Az egybejáró poharak típusa nagyon ismert volt hazánkban. Minduntalan találkozunk nevével a régi kastélyinventárakban; emlékanyagunkból főleg XVII. századbeli egybejáró poharak ismereteseek, melyek sok, néha 15 darab síma, egymásbailló pohárból állanak. A XVI. századból való emlékeink már ritkábbak; egy, a Clunyeihez hasonló XVI. századi poharat a Magyar Nemzeti Múzeum őriz gyűjteményében.

A Cluny-múzeum második, valószínűleg magyar, ötvösmunkája egy 37,5 cm magas, aranyozott ezüsből készült, késő gotikus stílusú, hólyagos serleg. Hatkarélyos talpán falgömbös hólyagok és nyírott levelek vannak, egyenes, bordás szárának végén hasonló nyírott-leveles, fonadékos alaphoz csatlakozik a harangvirág alakú, bordás keretézéssel ellátott hólyagokkal gazdagon díszített kehely. Felső szélén nyírott-leveles dísz felett, csavart kötélszerű sáv látható s ehhez csatlakozik a széles, síma perem, melyen vésett rajzban virágokat és leveleket hajtó csigás indák futnak körül. A serleg hólyagos fedelén ugyanez a fonadékos és nyírott-leveles dísz ismétlődik; tetején magas, nyírott levelekből és ágakból alkotott gomb foglal helyet. Ránknézve a legfontosabb momentum a serleg talpán alul bevészt körirat: DEODICATUM A PRIN. TRAN. G. RAKOCZI IN USUM COENAE DN A 1634. A kör-

irat kiegészítve így szól: Dedicatum a princeps Transylvaniae Georg Rákóczi in usum coenae. Domini anno 1634, amely szerint I. Rákóczi György erdélyi fejedelemnek ajánlották fel a serleget úrvacsora használatára. Érdekes itt a világi serlegnek egyházi célokra való felhasználása. Jegy egyáltalában nincsen a serlegen.

A Rákóczi-serleg típusa nem ismeretlen előttünk. Alakja a német XV. századi ötvösművészetben formálódik ki, sokáig tartja magát, majd a XVII. század első évtizedeiben újraéled. Ilyen német XV. századi munkák egyike a lüneburgi serleg 1486-ból, mely a Rákóczi-serleggel közeli rokon a szár kialakításában s a fedél pártadíszében. Hasonló magyar emlékeink a Mátyás király-serleg Bécsújhelyen 1483-ból, az Esterházy-féle Corvin-serleg az Iparművészeti Múzeumban és egy Miskolcon lévő kettős serlegnek egyik fele. Bármennyire hasonló is a Rákóczi-serleg ezekhez az emlékekhez, közelebbi megvizsgálás során mégis 1600 körüli időkből kell keresni az eredetét (a talp vésett felirata később került rá). Kis részletformák igazolják ezen álláspontunkat. A hólyagok alakja elsősorban, mely a gotikus emlékeken mindig bordás és sehol sem fordul elő a hólyagoknak ilyenforma dekoratív irányban eltolódó keretelése. Egy másik momentum a talpon látható keskeny, öntött levélsor, mely lehetetlen a XV. században. A síma perem vésett rajza is a renaissance után való időkre mutat, úgyszintén a nyírott levéldísz karaktere. Ha pedig nem XV. századi a serleg, akkor csak a XVII. század elején keletkezhett, amikor a gotikus formák ismét divatba jöttek. Ilyen XVII. századi német munka, mely testvéri rokonságot árul el a Rákóczi-serleggel, a Cluny-múzeumnak egy másik, augsburgi jeggyel ellátott serlege, és egy nürnbergi kettős serleg (a leipzig városi tanács birtokában) a XVI. század végéről, amely utóbbin még bordások ugyan a hólyagok, de már megvan a síma perem vésett és a mienkhez igen hasonló indadísz.



EGYBEJÁRÓ, HÁRMAS TALPAS POHÁR. Erdély 1543
 Paris, Musée de Clugy

A Rákóczi-serleg származására vonatkozólag nem állíthatjuk fentartás nélkül azt, hogy magyar. Külső alakja, amint láttuk, annyira rokon az egykorú német munkákkal, hogy ezen állításunk merésze lenne. Mindazonáltal nem lehetetlen, hogy Erdélyben készült, — ismervén a magyar és német ötvösművészet szoros kapcsolatát, — miután nincs rajta jegy, ami nem szokott hiányozni e korban a német munkákról. Mindenesetre tudjuk a felírásból, hogy I. Rákóczi György erdélyi fejedelem birtokában volt. Külföldre kerülésének dátuma bizonytalan. Luthmer a „Meisterwerke alter Goldschmiedekunst. Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild“ című munkájában 1883-ban már mint a Rothschildok tulajdonában lévőnek közli a serleget. Innen 1922-ben került a Cluny-múzeumba.

A XVII. század második feléből származik egy aranyozott ezüst trébelt-díszű kupa (magassága 24 cm), mely koronás, GM betűs mesterjegyének tulajdonosát megtaláljuk a brassói ötvösök között.

Kerek talpán gazdag akantuszleveles és virágos friz fut körül. Hengeres testét finom trébelt munkában Eszter és Ahasvérus története díszíti. Két oszlop közt Eszter lakomájának jelenete látható, majd a két főjelenet: Aman elfogatása és Eszter és Ahasvérus között a háttérben, katonák csoportja közepette Aman az akasztófán, amit MardoCHAINAK állíttatott. A jelenetek nincsenek egymástól elhatárolva, folytatólagos gazdag város- és tájképes háttér előtt játszódnak le. A kupának a talphoz hasonló boltozatos fedelén ovális medallionokban delfineken lovagló szingonyos amorettek vannak, gyümölcs-kötegekkel váltakozva. A fedél gombja fehér ezüst, nyírott, ágas és virágos ékítményből kinövő bimbót utánoz. Öntött, kérdőjelalakú füle akantuszlevelekkel borított, kis bimbóalakú gombbal. Billejtője kagylós.

Ez a finommunkájú, kvalitásos ötvösmű, úgy mint az előbbi kettő, szintén a Rothschild-család ajándékaént

került a Cluny-múzeumba. Luthmernek idézett művében a 34-ik táblán, mint német munka szerepel, tehát 1883-ban már elkerült hazánkából. A fenekén benyomott GM betűs, koronás jegy világosan megnevezi mesterét: a brassói Georg May mestert, akinek hasonló jegyét más munkákról már ismerjük.

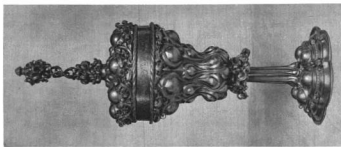
May György a híres brassói May-ötvösfamiliának egyik tagja, mely családnak sok értékes művét ismerjük. Idősebb György 1655-ben lesz mesterré, 1712-ben meghal és jegye meg egyezik fiának, ifjabb Györgynek mesterjegyével.¹⁰ Eddig a következő munkáit ismerjük: egy kupát a Nemzeti Múzeumban, mely fölépítésben teljesen azonos a Cluny-kupával, csak kisebb. Talpának virágdísz, a fül és bilentő egészen egyforma mindkét kupán. Testén fehér ezüstben körbefutó trébelt jelenet van: Jónás és a cethal története. Fedelén ovális medallionokban harci jelvények, troféák. A Cluny-kupával egyidejűleg 1680 és 1690 között keletkezhetett. A másik, id. May György-féle ötvösmunka a Nemzeti Múzeumnak 1691-ből származó eszteleni kelyhe, mely aranyozott ezüstről készült és igen egyszerű díszítésű. Karélyos talpán gyümölcskötegek és akantuszleveles virágok váltakoznak, részben fehér ezüstről hagya. Vázaidomé szárán ugyancsak fehér ezüstdíszítés van, kupája síma. A fehér ezüst- és az aranyozott részeknek finom váltakozása szolgáltatja az egész dekorációt. Idősebb May Györgytől származnak még: egy nyolcoldalú pohár Fogarason és egy serleg a marosvásárhelyi ev. református egyházban.

Ugyancsak brassói származású egy másik, 26 cm magas aranyozott ezüstkupa, mely finom, karcsú, hajlott formájú testével és tökéletesen trébelt jeleneivel még kiválóbb munkának látszik az előbbinél. Oldalán három jelenetet látunk: Jónás prófétát, amint a cethal kilöki a partra, háttérben Ninive városával, Ézsaiás prófétát (?), kinek egy felhőből kinyúló kéz fogja a kar-

¹⁰ Gyárfás Tihamér: A brassai ötvösök története 1912.



KUPA. Brassó, 1670—75. Pip Stefan műve
Paris, Musée de Cluny



L. RAKÓCZI GYÖRGY SERLEGE. 1622 körül
Paris, Musée de Cluny



KUPA. Brassó, 1670—75. Pip Stefan műve
Paris, Musée de Cluny

ját, és Dánielt az oroszlanbarlangban, amint Habakuk nyújt neki ételt és italt. A jeleneteket egy-egy fa választja el egymástól; mindegyik próféta gazdag tájban van ábrázolva: kettő hajókkal népes tengeri táj előtt, a harmadik nagy sziklából alkotott barlangban. Dániel neve ott olvasható poncolt betűkkel írva a jelenet alatt, a másik két próféta nincs megnevezve. Boltozatos fedelén poncolt alapon gyümölcsökkel tele díszedények váltakoznak egy-egy kartusban lévő delfinnel, csak hátul a billentő által megszakított mezőben látjuk egy falu képét és libákat. Tetején nőalak áll horgonnyal. Talán a Remény szimbolikus alakja, amely azonban nem egykorú a kupával, mert durvább, keményebb kidolgozása XIX. századi származásra mutat. Fedelében belül kerek öntött medallion látható a Pásztorok imádása jelenetével. Öntött, hajlott füle maszkot tartó női hermalakú. Két volutába csavarodó billentőjén vésett jelzés van, valószínűleg a tulajdonos jelzése. Fenekében kétszer beütve koronás, egymásba fonódó SP betűs jegy van, Stefan Pip alias Zimmermann brassói mester jegye. Stefan Pip 1662-ben lett mesterré, majd céhmester is 1680 és 1681-ben. Kiváló ötvös és tekintélyes polgár volt s a városi tanács tagjaként halt meg 1689-ben.¹⁷ Sajnos, csak kevés munkáját ismerjük eddig. Van Jakabfalván egy XVI. századi sodronyzománcos kehely, melynek kupájában Stefan Pip jegye van beütve.¹⁸ A kelyhet ő a XVII. században reparálhatta, úgy került rá a bélyege. A nagyküllővármegyei Brulya község tulajdonában még egy szép, talpas, fedeles serleg van ugyanezzel a jeggyel, finoman trébelt magasreliefű levél és virágdísszel borítva.¹⁹ Kétségtelenül legszebb munkája azonban Stefan Pipnek a clunybeli szép kupa, amely legjobb idejében, 1670–75 körül keletkezhetett. 1884-ben még Ma-

gyarországon volt báró Apor Károly tulajdonában s ugyanazon évi ötvösműkiállításon szerepelt. (Katalógus IV. Terem, II. szekrény 132. szám.) Az 1885-ben megjelent Pulszky—Radisics-féle „Az ötvösség remekei” kiadásnak II. 71. lapján közölve is van mint Sthn Tamás munkája; a tetején a Remény alakja helyett egy hattyú van, mely a szerzők szerint nem a kupához tartozik. A gombja tehát már előbb elveszhetett s egy hattyú, majd a Remény alakjával pótolták később. Hazánkából 1885 után a Rothschild-családhoz került s innen 1922-ben a párisi Cluny-múzeumba.

Ez a két, Georg May s Stefan Pip-féle brassói kupa, valamint az előbb tárgyalt Rákóczi György-serleg és a renaissance egybejáró pohár az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban rendezett, ez év májusában megnyitott Erdélyi Kiállításon szerepelt. A Cluny-múzeum előzékeny igazgatója átgondolta nekünk a kiállítás időtartamára ezen számunkra igen fontos és eddig ismeretlen magyar ötvösmunkát.

A Louvre Galerie d'Apollonjának ötvösműkincsei között csupán egyetlen egy magyar munkát fedezhetünk fel: egy erdélyi zománcsal gazdagon díszített, aranyozott ezüst serleget, mely a XVII. század végéről származik. Speciális és ritka zománcdíszre folytán egymagában is erős hangsúllyal képviseli jellegzetes erdélyi ötvösművészetünket. A serleg fedővel együtt 28,8 cm magas, aranyozott ezüstműből készült és karsú, arányos formájú. Magas kerek talpához csatlakozik a díszedényalakú szár, majd a kissé tölcseres kehely, mely közepén erősen kiálló dudoros övvel tagolt. Csipkés szélű boltozatos fedele ovális gombbal van ellátva. Az egész serleg gazdag festett zománcsal, az úgynevezett erdélyi zománcdísszel van ellátva, mely helyenként trébelt dekorációval váltakozik. A festett zománcnak kétféle alakját láthatjuk a serlegen: a tulajdonképeni erdélyi zománcot (vagyis egy külön ezüstműből kivágott virágmintás szalagra elhelyezett festett zománcot,

¹⁷ Gyárfás T. op. cit. p. 115. és 105. sz. jegy.

¹⁸ Kehelykiállítási katalógus 1913. 69. sz.

¹⁹ Képet lásd Victor Róth: Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens. 1922. Tafel 146.

mely így áttörtén helyezkedik a serleg testére) és a kis ovális vagy kerek medallionokra festett zománcképeket. A zománc színeiben is rendkívüli változatosságot árul el s ez emeli a serleg pompázó, gazdag benyomását. A talp kisebb átmérőjű tagjának körbefutó zománcképe és a kupának dudoros övéen látható három ovális kép egyformán türkiszzöldes alapon fekete silhouette-rajzokkal van díszítve, a talpon szarvasvadászat jelenetei láthatók, a kehely övének medallionjaiban pedig egy-egy nőalak előtt bókóló férfit látunk; érdekes, hogy az egyik jelenet háttérben két akasztófán függő holttest van ábrázolva. A szár gombjának három kerek medallionjában egy fiatal nő, egy fiatal kucsmás férfi és egy ősz szakállas férfi mellképei láthatók, sokszínű zománccsívásban és ugyancsak színes festésűek a fedél ovális medallionjainak szarvasvadászatot és halászatot ábrázoló jelenetei, valamint a kupa medallionjai, mindegyikben tájkép előtt álló, nemzeti viseletbe öltözött, beszélgető férfi- és nőalakokkal. A fedél belsejében is egy kerek, zománccs medallion található: zenészek hegedűszavára táncoló párral. A fedél gombja zománccs bimbót ábrázol. A zománccs színek végtelen gyengédek és finomak. Túlnyomóan a halványzöld, rózsaszín, sárga és fehér dominálnak. A tulajdonképeni erdélyi zománc a kupa alsó részét és dudoros övét borítja s élénk színű, virágos indákon ülő madarakat ábrázol; a talp trébelt, virágos indáit is színes erdélyi zománccs élénkíti. Az ezüst, trébeltművű arabeszk maszkok és angyalfejek a kupa felső részén és fedelén foglalnak helyet a zománccs medallionok között. A serleg mesterjegye eddig még megfejtetlen: hullámos körvonalú pajzsban homályos D vagy C, F és G betűket mutat, de erdélyi származása enélkül is biztos. Keletkezési ideje a XVII. század vége lehet, amikor az erdélyi zománctechnika nálunk virágjában állott. A serleg 1904-ben a Dablin-hagyaték révén került a Louvreba, ahol sokáig lengyelnek tartották.

Ha ismert emlékgyűjteményünkben analógiák után kutatunk, azonnal feltűnik egy, a Louvre-beli munkával testvérén rokon serleg, mely Sáros községben van (Erdély, medgyesi járás). Egész fölépítésében hasonló, csak a fedelet hiányzik. Ugyancsak gazdag erdélyi zománccsívással és festett zománclapocskakkal van díszítve, sőt a trébelt akantuszlevelek karaktere is ugyanaz a két serlegen. Valószínűleg egy mestertől származik mind a kettő; a sárosi serleg mesterjegye tisztán DFG betűket mutat pajzsban, melynek formája azonos a párisi serleg mesterjegyének pajzsával. A rokonság annyira feltűnő, hogy a két serleget ugyanazon mester művének tarthatjuk: ez a mester Róth fölvetése szerint Daniel Fabri medgyesi ötvösmester lehet.²⁹ Mindkét serleg egyidőben, a XVII. század végéről származik; ezt bizonyítják a kis festett zománclapok, melyek csak ekkor kezdenek divatba jönni s az, hogy az áttört erdélyi zománccsívásokon nincs hozzáferrazott határoló kerítés, mint azt a korábbi erdélyi zománccs edényeken láthatjuk (pl. egy kis serleg Chorin Ferenc úr tulajdonában³⁰.) Egy második közeli rokon serleg van a Kisküküllő vármegyei Nagyekemező községben,³¹ amely azonban már valamivel későbbi lehet, a talpának díszítőelemei után ítélve, de kupájának erdélyi zománccs hálójá nagyon közel áll a Louvre-beli serleghez. További analógiák még egy nagyobb és egy kisebb kehely az Ipárművészeti Múzeumban; a nagyobbik 1735-ös évszámmal van ellátva, a kisebbik még a XVII. század végéről származhatik.

A párisi magyar ötvösmunkák között utolsónak említjük a Cluny-Múzeumnak egy kis színarany pohárát (magasság 8,5 cm, átmérő 7 cm), mely szintén 1922-ben a Rothschild-hagyaték révén került oda. Az alacsony, hengeres formájú ivópohár pe-

²⁹ V. Róth op. cit. p. 169.

³⁰ Erdélyi kiállítási katalógus 1931. 38. sz. Repr. a Magyar Művészeti évfolyamának 6-ik számában a 342. oldalon.

³¹ Képet lásd V. Róth op. cit. Tafel 149.



KUPA. Brassó, 1682—90. Máté György senior műve
Paris, Musée de Cluny

reme kissé kihajlik, oldalán Zrinyi Miklós szigetvári kirohanása van ábrázolva magas, trébelt reliefben. A várkapu előtt kis emléktábla van a következő felirattal:

ZRINYI MIKOLUS
ACHILLES HUNGARICUS
PATRIAM CONTRA
INCURSUM BARBARORUM
DEFENDENS IMMORTALI
GLORIA OCCIDIT
VII SEPT.
ANNO MDLXVI.

Az általános vélemény azt tartja, hogy ez a kis pohár a XVI. században készült hazánkban. A gondos megfigyelés nyomán előtűnő számos kis részletmomentum azonban nem látszik igazolni ezt a fűltevést. A pohár formája elsősorban nem XVI. századi, mert ezt a hengeres, egyszerű formát a renaissanceban nem ismerjük. A XVI. századi emlékanyagunkban csupán néhány erősen kihajló peremű síma poharat ismerünk (pl. a Nagyküküllő vármegyei Szászkezd község pohara 1545-ből),²⁵ melyek a gotikus, öntött lábakon álló, öves poharakból fejlődtek ki (milyeneket az Iparművészeti Múzeumban és a Nemzeti Múzeumban láthatunk). Az érett renaissance poharak pedig kivétel nélkül nyeles poharak, töleseres és tagolt kehellyel. A XVII. században kezd divatba jönni a síma, hengeres testű pohár, de ezeknél sem a lekerekített talp, sem a kissé kihajló perem — mint amilyen a Zrinyi-poháron van — nem fordul elő. Oldalaik rendszeren poncolt, gyapjas vagy vésett díszűek, trébelt relief dísz ritkábban fordul elő, akkor is lapos kiképzésben. A XIX. században azonban úgy az ötvösmunkák, mint az üvegporak között gyakran találkozunk a Zrinyi-pohár formájával.

²⁵ Képér lásd V. Röch op. cit. p. 181.

Zrinyi kirohanásának jelenete magasan trébelt reliefben van ábrázolva, ami a XVII. század második fele előtt nem lehetséges. A trébelés technikája pedig elég középszerű, nem ér fel a XVII. századi emlékeinken található technikával, hanem olyan korra mutat, amelyben ennek a művészi módszernek magas szintje már hanyatlik. Magának a jelenetnek kompozíciója, a barokkos zűrzavar, a nagy gesztusok és a néha elrajzolt alakok komplikált mozdulatai és patetikus lendülete, mindez lehetetlen ilyen formában egy XVI. századi munkán. A színpadias hevület és páthosz azonban igen jól illik a XIX. század romantikus korára, 1830—40 tájára, amikor a nagy nemzeti hősök iránt való tisztelet újult erővel kap lábra. Az emléktábla feliratának „in memoriam” jellege is csak azt bizonyítja, hogy Zrinyi emlékét akarták az ötvösművészetben is megörökíteni és ez történhetett három évszázaddal később is. Az egykorú képzőművészet emlékei is hasonló, romantikus tárgyakat választanak a XIX. század második negyedében.

Mivel a XVI. századból nem ismerünk egy hasonló ötvösmunkát sem, s a XVII. és XVIII. század emlékei között lehetetlen elhelyezni a Zrinyi-poharat, meg kell nyugodnunk az 1830 körüli magyar, valószínűleg pesti eredetében. Hogy mikor került ki hazánk-ból, azt nem tudjuk. 1867-ben már Párisban volt, mert egy 1867-iki, Pillot és Mannheim által rendezett aukciókatalógusban már szerepel; érdekes, hogy ugyanebben a katalógusban szerepel az előbb tárgyalt Erzsébet házioltár is. 1883-ban Luthmer²⁶ még nem említi a Rothschild-család műkincsei között. 1922-ben Salomon Rothschild hagyományaként került, sok más ötvösmunkával együtt, a Cluny-múzeumba.

²⁶ Luthmer: Meisterwerke alter Goldschmiedekunst. Der Schatz des Freiherren Karl von Rothschild. 1883.



ERDÉLYI ZOMANCOS SERLEG. XVII. sz. vége
Sáros kőszög



ERDÉLYI ZOMANCOS SERLEG. XVII. sz. vége
Páris, Musée du Louvre



KÉT TÁNYÉR ÉS EGY CSÉSZÉALJ. Castelli-modorú holicai fajánszok, 1750 körül
Sèvres, Musée Céramique

III.

Párizsban lévő magyar iparművészeti emlékeink utolsó csoportjaként ismertetjük a kerámia termékeit: holicai fajánszokat, habán ónmázás edényeket és herendi porcellánokat, amelyeket részben a Párizs határában lévő Sèvres-i kerámiai múzeum, részben a párizsi Musée des Arts Décoratifs őriz. Sorsuk nagyrészt hasonló volt az előző cikkben tárgyalt magyar ötvösmunkákéhoz: idegen, többnyire német eredetű emlékeként szerepeltek eddig a múzeumok katalógusaiban.

1.

Az 1743-ban, Mária Terézia férjének, Lotharingiai Ferencnek kezdeményezésére létesített holicai fajanszgyár első készítményei erős olasz hatást mutatnak. A holicai gyárról kialakult általános vélemény azt mondja, hogy

hol olasz, hol francia, hol német modelleket utánozt. Hogy azonban itt nem pusztán másolásról, hanem a kétségtelenül fennálló idegen hatásoknak helyi, tehát hazai modorban való átdolgozásáról van szó, azt eredményesen igazolhatja — amint később látni fogjuk — a holicai fajánszoknak és olasz vagy német mintaképeiknek rövid, ezirányú összevetése. Tehát az eredetiséget nem szabad már eleve kikapcsolnunk a holicai termékek értékelésénél.

Gyárunk az olasz Castelli-majolikák virágkorában alapítottatott s érthető, hogy vezetőinek szeme éppen azok felé fordult. Ezzel kapcsolatban a gyár talán legérdekesebb és legritkább produktumait alkotta. Az olasz igazodás tudatos volt s írott forrásokban is megvan a nyoma. Így pl. az 1750 tájáról fennmaradt számlák



SÁRGA, KINAI IZLÉŠŐ ASZTALKÉSZLET DARABJAI. Holics 1750—1765
Paris, Musée des Arts Décoratifs



TAL; SÁRGA, KINAI IZLÉŠŐ ASZTALKÉSZLET DARABJA. Holics 1750—1765
Sèvres, Musée Céramique

sokszor beszélnek „welsches Service”-ről.²⁵ A Castelli modorú holicsi fajánszok, a tányér vagy edény egész felületét elborító, rendszeren tájképes jelenetekkel vannak díszítve, melyekhez néhány esetben a mintaképül szolgáló olasz metszetet is meg lehet találni. Így az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum két holicsi tányérjához az olasz Stefano della Bella (1610—1664) rézkarcolónak szarvasvadászatot, illetve egy lovat vezető lovast ábrázoló metszete szolgált mintaképül. Színeik, az okkersárga, zöld, kék és mangánviola, nem oly tiszták, mint az olasz majolikákon, valami szürkés alaptónusuk van, ami a színek erejét csökkenti s az egész dekorációnak kissé tompa, elmosódott jellegét ad, az olasz mintáképekhez viszonyítva. A sèvres-i múzeumnak három Castelli modorú holicsi fajánsz van birtokában: két 24 cm átmérőjű tányér és egy kisebb csészealj. Az egyik tányéron gazdag tájban vadkanvadászat jelenete látható: a hatalmas véreb éppen elfogja a vadkant, mögöttük hosszú lándzsával felszerelt ifjú lovas látható, egy másik a háttérben ellenkező irányba vágat kuttyájával. Jegye: HF A másik tányér parasztudvart ábrázol, háttérben dombokkal. Elöl rózsával megrakott szamár körül egy álló férfi és egy térdelő asszony foglalatoskodik. Jegye: H. F. Ennek a tányérnak egy teljesen azonos díszítésű példánya, azonos jeggyel látható a müncheni Bayerisches Nationalmuseum-ban. Mindkét sèvres-i tányért 1836-ban vették Nürnbergben, mint német fajánszot és így került a sèvres-i múzeumba. A kis csészealj egy hatalmas kastélybejáratot ábrázol: két erősen kiugró risalit között díszesebb középipítményt, az úton néhány, a kapu felé haladó emberi alakkal. Jegye: H. F.

A három tányér, mint általában a Castelli modorú holicsi emlékek, 1750 táján készült. Jegyeik a H. F. külön vagy egybefonva hasonlóan találhatók

a többi, ebbe a csoportba tartozó, edényeken. A betűk jelentése valószínűleg: Holitscher Fabrik. A színek a fentemlített skálát mutatják, rajzban a vadkanvadászatot ábrázoló tányér biztosabb és határozottabb s ehhez a tányérhoz is sikerült a mintaképül szolgáló metszetet Stefano della Bella vadászjelenetei között megtalálni, melyet a tányéron kissé leegyszerűsítve látunk viszont. E metszet egy példánya a Szépművészeti Múzeumban van. A Castelli modorú holicsi fajánszok eléggé ritkák. Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumnak előbb említett két szép tányérján kívül kettő van a londoni British Museum-ban, egy a müncheni Bayerisches Nationalmuseum-ban s egy igen szép, bordázott testű kávészaklet Ernst Lajos úr birtokában. Ide tartoznak az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumnak kaskast és tyúkot s a bécsi Lichtensteingyűjteménynek hat darab, ugyancsak háziszárnyast ábrázoló holicsi figurái.

Egy második igen jellemző csoportja a holicsi fajánszoknak a kínai ízlésű csoport. A keletázsiai kerámia hatása a delfti fajánszok útján lesz általános Európában és XV. Lajos idejében éli virágkorát. Hatását a holicsi gyár is érezte. A legszebb ilyen kínai ízlésű service egyes darabjai vannak Párizsban: a Musée des Arts décoratifs birtokában egy ovális levestál, egy hasonló husostál, egy tányér és sauciére, a sèvres-i múzeumban pedig egy kerek tál. Mind e darabok egy és ugyanazon készlethez tartoztak s ennek a készletnek legtöbb darabja az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban van. Az edényeket kívül és belül élénk színű sárga máz fedi. Középen egy kerek, a széleken négy, trapézalakú, hullámosszélfű, a mázból kihagyott médaillonban színes festésű, tájképes chinoiserie jeleneteket vagy kínai ízlésű virágdíszet látunk. Az edények formája egyszerű, masszív, testükön enyhe barokkos bordázattal és hullámos széllal. Az ovális levestál fedelének gombját négy kihajló levél közé foglalt bimbó alkotja; a sauciére

²⁵ Schirek: Die k. k. Mayolika-Fabrik in Holitsch, Brünn, 1905, p. 209.



STRASSBURGI MODORÓ KESZLET DARABJAI. Holics 1760—1770
Sèvres, Musée Céramique



TAL FEDÓVEL. Holics 1760—1770
Paris, Musée des Arts Décoratifs



TABLA, KIS VAZA ES KÉT SÓTARTÓ FIGURA. Holcsei fajánszok 1760—70
Sèvres, Musée Céramique

kétfüles, s csúcsokba futó, csónakalakú. Az egész készlet ízléses, élénk színei révén rendkívül gazdag benyomást ad, mely az edények egyszerű formája miatt mégsem hat nyugtalanítónak. A párizsi edények jegye: H. feketeiben, csak a sauciére tüntet fel HF jegyet. A Musée des Arts Décoratifs darabjai Mlle. Renbell ajándékaul kerültek 1924-ben a múzeumba. Keletkezési idejük stíluskritikailag is az 1750—1765-ös évekre tehető s ezt megerősítőleg az írott források 1757-ben és 1765-ben említenek egy-egy „gelben gemahlenen Geschirr“-t,²⁶ lehet, hogy darabjaink ezek egyikével azonosak. Hasonló, a kínai fondorcellának mintájára készült, kék alapú service néhány darabját őrizi az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum.

A leggyakrabban előforduló holicai fajánszok fehér alapon, színes virágdíszet mutatnak. Ezek nyilvánvalóan a strassburgi fajánszok mintájára készültek úgy alakban, mint színben. Hogy ez az igazodás tudatos volt — éppúgy, mint a Castelli modorú emlékekénél —, kitűnik a számlák némelyikéből, melyeken gyakori az ilyen megjelölés „strassburger ovale Schüsseln“, „strassburger Saldières“ stb. Szolgai másolás azonban itt sem áll fenn, az anyag és színek eltérő volta s a gyár produktumainak egyéni karaktere miatt. A sèvres-i múzeumban van egy tányér és sauciére; ugyanabból a készletből való, melynek több darabja az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban van. Ezeknek a legerősebb a strassburgi hatás. Fehér alapon színes virágdíszet látunk: a tipikusan lilaszínű széleken lapos reliefben színes virágokat, a tányér közepén nagyobb rózsaszál körül négy apró virágszálat. Az ovális sauciére két füle ágakat utánoz, ugyancsak színes reliefvirágokkal. A színek a strassburgi fajánsz színeihez hasonlóak, de eredetiségük az erőteljes lila, zöld és sárga összeállításában van. Jegyeik HF, illetőleg HP. A sèvres-i gyűjteménynek egy másik hasonló tá-

nyérja nem visel jegyet, de ennek el-
lenére is holicai eredetűnek ismerhet-
jük el. Ugyancsak fehér alapon színes
virágdíszítést tüntet fel egy kis balusz-
ter alakú, kétfüles váza, fenekén HF
jeggyel, elől nagyobb, lila-, zöld-, kék-
és sárgaszínű virágcsokorral és apró
szétszórt virágokkal és a Musée des
Arts Décoratifsnek egy gyönyörű, há-
romszög alakú, boltozatos fedelű tálca,
hasonló színű virágcsokros dísszel, fe-
delén leveles, almaalakú gombbal.
Jegye HF és a múzeumban eddig
strassburgi Hanong-gyártmányának is-
merték. Az ilyen színes virágosdíszű
edényeknek keletkezési ideje az 1760—
70-es évek közé esik.

A sèvres-i múzeum ritka típusú ho-
licai fajánsza egy nagyobb, hosszégy-
szögű tálca. Szélei felállóak, sarkai le-
vágottak. Díszítése fehér alapon öt kis
négyyszögű, színes képből áll, közöttük
két kisebb és két nagyobb leveles ág-
gal. A képek barna leveles keretben
egy-egy tájképes, apró alakos jelenetet
ábrázolnak, kék, zöld, sárga és okker
színekben. A tálca jegye H., kora
1770 körül lehet; hasonló kisebb tálca
és kerek tányér az Országos Magyar
Iparművészeti Múzeum gyűjteményé-
ben.

Két holicai gyártmányú figurális da-
rab a sèvres-i múzeum birtokában van.
A jól ismert, sokszor előforduló só-
tartómodellek ezek: sziklán ülő férfi-
és nőalak, egymás felé fordított fejfel,
ölükben ovális, fedeles sótartót tartva.
A férfi sötétbarna nadrágot és fehér,
lilával díszített kabátot visel, a nő lila
szoknyát, fekete köténnyel és zöld-
piros pruszlikkal. A fehéralapú színes
rózsacsokros sótartók fülei leveles ágat
utánoznak. Jegy H, illetőleg a nőala-
kon HF. Két pár, teljesen hasonló só-
tartó van az Iparművészeti Múzeum-
ban, ezenkívül a prágai, troppai és
brünni múzeumokban; ezek mind
ugyanazon modell után készültek s
csak a színezésben mutatnak eltérést.
Keletkezési idejük 1765 körül lehet.
Hogy a holicai gyárnak ilyen sótartó-
figurái nem a gyár eredeti elgondolása
után készültek, az kétségtelen. Mintái-

²⁶ Schirek, op. cit. p. 211.

²⁷ Schirek, op. cit. p. 206.



HABAN FAJANSZ PALACK (1690), KÉT TÁNYÉR (1695–1711),
KORSÓ ÉS KERÉK KÉP (XVIII. sz.)
Sèvres, Musée Céramique



NÜRNBERGI ÓLOMMÁZAS, SZÍNES KÁLYHACSEMPE ANNA MAGYAR
KIRALYNE, II. LAJOS NŐVÉRE KÉPEVEL. XVI. sz. második negyede
Sèvres, Musée Céramique



KEMÉNY CSERÉP VÁZA. Tata 1810 körül
Sèvres, Musée Céramique

kat az egykorú porcellánoknál kell keresnünk s hogy ez tényleg így van, azt bizonyítja az Iparművészeti Múzeum egy másik, hasonló sötétópárja, melynek egyike bécsi, másika meissenai 1765–70 körüli figura után készült. A tanulságos összevetés céljából a porcellánfigurák és fajánsmáruk a múzeumban egymás mellé vannak állítva.

A budapesti Múzeum ajándékként került Sèvresbe egy tatai gyártmányú keménycserép edény. Kerek tagozott talpával, vékony hengeres szárával, kehelyszerű csészéjével és két nagy, hajlott fülével az antik „cantraras” alakját utánozza. A kelyhet elől és hátul egy-egy tájkép díszíti, templom, illetőleg malom képével. Talpán és peremén belül rozettás és rácsos dísz látható; mindez a szürkésfehér keménycserép alapon, lila, sárga, kék, piros és zöld színekben. Jegye feketében TP, keletkezési ideje 1810 köré esik.

2.

A sèvres-i múzeum habán ónmázas edényei között is találunk néhány érdekes darabot. Ezek a régi, Garnier-féle katalógusban²⁹ még mint meghatározatlan eredetű magyar emlékek szerepeltek. Most részben morva, részben cseh névvel voltak megjelölve.

Időben a legkorábbi egy, az alakjára és díszítésére nézve is ritka, ovális palack. Hosszúkás teste hátsó oldalán lapított, szűk száján lecsavarható ónkupak van. Díszítése fehér alapon a négy jellemző, sárga, kék, zöld és mangánbarna színben történik: elől nagy gyümölcsfa, ágain ülő három madárral, törzséhez lent hatalmas agancsú szarvas simul. Hátul a lapos oldalon virágos ág. Az 1690-es évszám a fa törzstől két oldalt. Az eddig ismert emléanyagunkban nem találunk a palackhoz szorosan kapcsolható darabot.

Ugyancsak korai dekoratív csoporthoz tartozik egy kerek tál, amelyet

már pontosan tudunk lokalizálni. A fehér alapon látható négy színű díszítés takarékosan van alkalmazva: a középet háromvirágos ág tölti ki, szélén nagyobb tulipánokból és más virágokból álló két csokor látható; fent ovális koszorúban rák, kézi halászháló és két egymást keresztező hal, amelyek a tulajdonos halászmesterségére utalnak. A kerek középmédallont és a tányér bemélyedését határoló széleket az a sajátosság, félkörívekből alkotott halmos díszek sora jelzi, ami az ezeitben keletkezett emlékeken gyakran előfordul. Tányérunk 1695 évszámmal van ellátva s a legközelebbi rokonságban áll vele a Teltsch Arminné úrnő birtokában lévő, 1704-re datált tál, melynek szélén előforduló virágcsokros dísz a sèvres-i tányéréval azonos rajzú. Szorosan ebbe a csoportba tartozó tányérok vannak még: az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban 1687-ből és 1672-ből, Lessner Emilnél 1674-ből, Wolfner Gyulánál 1668-ból és Ernst Lajosnál 1673-ból, tehát mind az 1668–1704-ig terjedő évekből. Ez a finom virágcsokros és halmos díszítés nemcsak tányérokon, hanem egykorú korsókon is előfordul, így az Iparművészeti Múzeumnak három darabján, melyek az 1670, 1677 és 1697 évszámokkal vannak ellátva.

Sokkal ritkább típushoz tartozik egy másik kerek tál, melynek díszítése egyedül kék színben történik. Hasonló emlékeink a XVII. század végétől a XVIII. század két első évtizedének végéig szoktak előfordulni a rajtuk lévő évszám tanúsága szerint. A sèvres-i tányér is 1711-es dátumot visel. A. A. V. S. betűkkel, ovális zöld színű koszorúban. Középen felhős ég előtt, tájképben álló tornyos épületet látunk, a szélén hullámozó talaj fut körül házakkal, fákkal és hajladozó gyöngyvirágszálakkal; az ég csipkés felhőkkel ékes. Teljesen hasonló, 1700-as évszámmal ellátott tál van Wolfner Gyula gyűjteményében, egy másik a Kohanovszky-gyűjteményben s e három emlék a szoros rokonságuk

²⁹ E. Garnier: Catalogue du Musée Céramique de la Manufacture Nationale de Sèvres, IV. Faïences 1897.

révén szinte egy kézről látszik származni. Egy negyedik, 1714-ben készült hasonló tányér van az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban.

A sèvres-i múzeum többi habán darabja már a késő XVIII. századból származik és a gyakran előforduló csoporthoz tartozik. Ilyen egy 1782-es évszámmal ellátott kovácscéhkorsó: ovális testének alját és vállát sűrű reliefbordázat díszíti, hengeres nyakán konvencionális levélsorok futnak körül, testén rácsos motívumok által elválasztott virágdíszek s közepén elől a kovácscéh jelvényei koszorúban: álló, kalapács, harapófogó stb.; mindez a szokásos négy színnel festve. Az ilyen sűrű bordázatos díszítés a XVIII. század második felében nagyon divatos volt. Az Iparművészeti Múzeum egy 1778-ból származó céhkancsóján is ott van; egyébként ez a korsó a rácsos és virágos díszítményei révén, szorosan rokon a sèvres-i kovácscéhkancsóval, amelyik a Garnier katalógusa szerint M. de Ujfalvy ajándékeként került a sèvres-i múzeumba.²⁹

A XVIII. század vége felé jöttek divatba a kis kerek, vagy négyszögű habán fajánszképek, amelyek felakasztva, a szoba falát díszítették. Ilyen három van Sèvresben. Egyik 1795-ös évszámmal és I. G. monogrammal van ellátva s elszórt virágok között vágatató lovas alakját ábrázolja. A másik négyszögű lap szintén huszárt ábrázol 1802-es évszámmal, hátlapján P. W. jeggyel; egy késői terméke a habán kerámiának. Hasonló három huszáros kép van az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum gyűjteményében is. A harmadik sèvres-i lap 1795-ös évszámmal a szokásos színekben két angyalt ábrázol, akik kartust tartanak, benne nagy I. H. S. monogrammal. Hátul I. C. jelzés látható halványan, valószínűleg a tulajdonos jelzése.

Népies erdélyi kerámiáinknak szerény képviselője Sèvresben egy XIX. század elejéről származó kályhacsempé, melynek kékre színezett reliefdíszé fe-

hér alapon foglal helyet: két stilizált oszlop között hajlott indákból és palmettákból összeállított nagy rozetta. Nem ritka, hasonló kályhacsempék vannak az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban.

3.

A sèvres-i múzeum birtokában két német kályhacsempét is láttunk. Egyikük különösen érdekel minket magyar vonatkozása miatt. A négyszögű színes, olommázás cserépcsempék mindegyikén, reliefben egy-egy fél alak látható, csavaros oszlopok által tartott árkádok alatt. Az egyik, fiatal nőalak, profilba fordulva, a XVI. század közepére jellemző német viseletben jelenik meg előttünk, maga előtt nagy, koronás magyar címet tartva. A másik, gazdag ruhás, szakállas férfi, mellén viseli az aranygyapjas rendet, mely a balsarokban fent megjelenő kétfejű sasos német címeren még egyszer előfordul. Kétségtelenül fejedelmi arcképek ezek, melyeknek egyikén V. Károly német-római császárt, másikán pedig Anna királynét, II. Ulászló magyar király leányát, szerencsétlen II. Lajos királyunk nővérét ismerjük fel. Anna 1521-ben lett felesége I. Ferdinándnak, V. Károly császár öccsének, a későbbi magyar királynak. A két sèvres-i kályhacsempének tárgyalásán figyelembe vesszük a kétségtelenül hozzá tartozó, I. Ferdinánd képét ábrázoló, csempét, mely az Iparművészeti Múzeum birtokában van, Anna királynő csempéjének egy azonos másik példányával együtt. Ferdinánd, az Anna-csempé pendantjaként van ábrázolva: profilban, gazdag viseletben, nyakán az aranygyapjas rendjellel, egy nagy egyesített, koronás magyar-cseh címet tartva maga előtt.³⁰ Mindezek a darabok egy és ugyanazon kályháról valók, amelynek díszítése a Habsburg-ház uralkodóit ábrázoló csempékből állhatott. Az olommázás cserépcsempék rendkívüli színgazdagsá-

²⁹ E. Garnier, op. cit. p. 536.

³⁰ Publikálva Szendrei: Magyar viseletek történeti fejlődése, p. 52.

gukkal nagy tömegben még pompásabb benyomást tehettek; csak egy csempén is milyen élénk a színösszeállítás: a háttér zöld, a portaitreliefek kék, fehér, sárga, zöld és mangánbarna színekkel ékesek.

Keletkezési helyükre vonatkozólag nem megegyezők a vélemények. Színes ólomházuk révén, szorosan ahhoz az érdekes edénycsoporthoz tartoznak, amelyet a kutatás mai állása szerint a nürnbergi Preuning-műhely termékének tartathatunk; ezeken az edényeken gyakran szerepel Ferdinánd, Anna és V. Károly arcképe is. Régen, amikor a Neudorfer révén lábrakapott Hirschvogel-legenda még köztudatban volt, a Preuning-féle színes, ólomházas munkákat mind a nürnbergi Augustin Hirschvogel kezeművének tartották. Ma már tudjuk, hogy Hirschvogel a kerámiában aktív részt nem vett. Falke²¹ néhány kölni cseréplelet alapján ennek az edénycsoportnak egy részét, különösen azokat, amelyek homokszemes („Sandwurf“), felrakott dísszel és Habsburg-portrait-ekkel vannak díszítve (pl. a zürichi ú. n. Zwingerleg, a Cluny-Múzeum palackja s a Figdor-gyűjteményben volt kancsó), kölni eredetűnek mondja és a Habsburg-portrait-k gyakori előfordulását azzal az eseménnyel magyarázza, hogy 1531-ben koronázták Kölnben Ferdinándot a Habsburg-tartományok fejévé, amely alkalommal V. Károly is jelen volt. Ezáltal ennek a színes, ólomházas csoportnak súlypontját a Rajnavidékre toltta el. Walcher²² véleménye szerint ezek a homokszemes díszű edények Nürnbergben készültek, de a nürnbergi kerámia 1530 után nagy hatással volt Salzburgra és környékére, ahol gyakran készítettek Preuning-modorú korsókat, homokszemes és Habsburg-arcképes tálatokat és csempéket is. Tehát itt volna harmadikul Salzburg városa, mint amely magának igényelhetné a színes csempék ott való keletkezését.

²¹ Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1899, Berlin.

²² Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in den Oesterreichischen Ländern. Wien, 1906.

A legkézenfekvőbb a csempék hazájának Nürnberget vennünk, mert elismerten ez a város az igazi centruma a színpompás, ólomházas, renaissance kerámiának. A nagy hírű Preuning-műhelyen kívül hatalmas forgalommal rendelkezett még Oswald Reinhardt és Hans Nickel műhelye is, s Kölnbe kétségtelenül csak egy jelentéktlenebb ága jutott el ennek a virágzó iparnak. A Salzburgrban készült nürnbergi modorú edények máza nem oly erőteljes és élénk s ezért nem valószínű, hogy csempéink onnan származnának. Az eredeti salzburgi ólomházas cserép színeinek karaktere pedig egészen más: a sárga dominálásával világosabb alaptónussal rendelkezik. Ezenkívül még egy érv szól Nürnberg mellett. Sikerként fölfedezni a Ferdinánd király és Anna királyné csempéihez mintaképül szolgáló metszetet, amely Erhard Schoen, nürnbergi Dürer-tanítványának 1526-ból származó munkája. A metszet és a csempék rajzban teljesen azonosak, habár a kályhacsempéken a durva cserépanyag miatt egyes finomságok eltűntek. A csempék kora a XVI. század közepe, pontosabban 1531 és 1546, a Ferdinánd megkoronázása és Anna királyné halála közötti idő volt. V. Károly csempéjéhez nem találtunk mintaadó metszetet. A rajz, amennyire megítélhető, Cranach-szerű, de a beállítás Christoph Ambergernek egy 1550-ből származó, V. Károlyt ábrázoló metszetéhez áll legközelebb, mely mintaképül azonban késői dátuma miatt nem szolgálhatott, mivel föl kell tennünk, hogy mind a három csempe egykorú.

4.

A kerámia termékei közül utolsókul említjük a sévresi múzeum herendi porcellánjait. A világ legelső és legteljesebb kerámiai gyűjteményében természetesen nem maradhattak el a herendi gyár termékeinek képviselői sem. Nem nagyjelentőségű, itthon is ismert edénytípusok ezek, ezért fényképes is-

mertetésüktől eltekintettünk és csupán rövid leírásban emlékezünk meg róluk.

Tudjuk, hogy a herendi gyár nagy híret más európai és kínai gyárak termékeinek tökéletes másolásával alapította meg. A Sèvresben őrzött darabok is mind külföldi porcellánok mintájára készültek. A legteljesebb egy kávéskészlet az ismert meisseni modorban: fehér alapon, színes madár és lepke dísszel. Kávéskannából, két csészeből aljjal és levélalakú cukortartóból áll, fenekén mázalatti kék címerjeggyel, az egyik tányéron MF. jelzéssel és benyomott 864-es évszámmal. 1864-ből származik; hasonló többszemélyes kávéskészlet van az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban. Egy kis MF jegyű sötartó a sèvres-i porcellánokat utánozza, arany alapon kék és rózsaszínű rózsákkal. Marquis de Grollier gyűjteményéből került Sèvresbe. Egy laposformájú, téglavörös, lila és zöld színekkel, kínai ízlésben díszített tejskanna annak az emlékére készült, hogy Farkasházy Jenő, Fischer Mór unokája 1897-ben visszavásárolta az időközben részvénytársaság kezébe került gyárat. Jegye koronából kinövő farkas, mellette szalagon: PER LABOREM AD HONOREM felírás és 1839—1897 évszám. Hasonló kinaizáló készlet egyes darabjai vannak az Iparművészeti Múzeumban, abból a nagy készletből, melyet a gyár Erzsébet királynénak készített Gödöllőre. Francia, párizsi porcellánok mintájára készült egy hengeres csésze aljál: piros, kék, arany és grisaille díszítés közepette a csészén IV. Henrik és Sully arcképével, az aljon koszorúban „Henri IV et Sully” felírással. A csészén kék kardjegy van, az aljon kék címerjegy.

Az, hogy a herendi gyár idegen porcellánjegyet alkalmazott, nem elszigetelt jelenség, hanem többször is előfordult. Megemlítendő még egy kis virágos feketekávé csésze, melyet Farkasházy Jenő ajándékozott Sèvresnek és a legmodernebb magyar gyártmányok közül egy keménycserép hármaskorsó és csutora, mely Fischer budapesti gyárostól való és modern, magyaros díszítőmotívumakkal ékes.

5.

A Musée des Arts Décoratifs gazdag csipkegyűjteményében a magyar csipke egynéhány fajtája is képviselve van, négy darab, népies, vert csipketöréddel, amelyek a budapesti múzeum ajándékként kerültek oda. Gyakrabban előforduló, felvidéki, sáros- és szepesmegyei csipkeszegélyek ezek, a XVIII. századból. Technikában legközelebb állnak a milánói vert csipke technikájához, de motívumaik tisztára a magyar népművészet elgondolásai, amely az olasz renaissance elemeit a maga naiv elstilizálásával néha teljesen átformálja. A párizsi fehér csipkeszegélyeken látható ilyen népies motívumok: az egymás mellé sorakozó, két, széles, leveles ág közé foglalt virágtövek sora, a szinte fölismerhetetlenségig megváltoztatott gránátalma, a csipkészlő keretbe foglalt ujjas levélmotívum stb., mind olyan elemek, amelyeket számos esetben megtalálhatunk a gazdag felvidéki csipkeemlékanyagunkban, valamint az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum gyűjteményében.

Felsoroltuk a Párizsban lévő magyar és magyar vonatkozású emlékeket. Reméljük, hogy munkánk nem volt haszon nélkül való.

DR. B. OBERSCHALL MAGDA

NÉHÁNY NŐI FESTŐMŰVÉSRŐL

Cikkünkben néhány festőművésznőt akarunk képben és írásban folyóiratunk olvasóival megismertetni, hangsúlyozván ezzel azt, hogy a mai magyar művészet összképéből a nőket nem szabad kihagyni. E szemle természetesen nem tarthat arra igényt, hogy teljesnek tekintessék, — talán inkább kezdetnek ezen az úton. És itt szükségét érezzük annak is, hogy e témáról általánosságban elmélkedjünk.

Nem kecsegtetjük magunkat a gondolattal, hogy a nő szerepét a képző-

művészetben rövid cikk keretén belül teljesen megvilágítsuk, problémájának mélyére ereszkedhetünk. Inkább csak néhány adatra, szempontra, vélekedésre s talán elfogultságra akarunk rámutatni, mely ezt a kérdést kíséri.

Voltak és vannak kitűnő művészek és művészetfilozófusok — a férfiak közt, — kik azt állították és állítják még ma is, hogy a női nem nem alkalmas arra, hogy a képzőművészet terén nagyot és eredetit alkosson, ebben többek közt biológiai okok is akadályozzák.



CZILICH ANNA (1899—1923): BOTORKÁLÓK. Rajz
Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum metszetosztályának tulajdona

Itt tapasztalati példákra utalnak. Végigmenvén a művészettörténelem fontos alakjain, konstatálják, hogy Raffaelhez, Michelangelóhoz, Leonardohoz, Rembrandtéhoz, Velazquezhez méltó női művész nevét nem lehet felmutatni. De ha ezt a női emancipáció késedelmes megjelenésének tudják is be, a modern korból sem tudnak nagyszámú kiválóságot a képzőművészet terén fölemlíteni. Erősen kell kutatni a művészeti lexikonokban, hogy a sok-sok ezer művész közül *Robusti Marietta* (1560—1590), a Tintoretto kitűnő arcképfestő leánya nevére bukkanjon, *Vigée Le Brun Mária* (1755—1842) a bájos önarcképek festőjére, ki 87 éves koráig 650 portrait-t, 200 tájképet s 15 festményt alkotott, *Kaufmann Angelikára* (1741—1807), ki a londoni Royal Academy tagja lett, *Bonheur Rosára* (1822—1899), kinek hatalmas méretű *Őszi szántása* a Louvre-ben „egy férfi energiáját” sejteti. Vannak azután számosan, kiknek neve nem lett ennyire közkeletűen híres, hollandai csendéletfestők, genrefestők, sőt rábukkanhat valaki egy *Ellenrieder Anna Mária* (1791—1863) nevű történeti festőnőre s grafikus művésznőre, kiről e jellemző sorok állanak, hogy: „Nagy protekció következtében megkapta az engedélyt, — dacára leány voltának —, hogy a müncheni akadémiába lépjen”. A „biológiai ok” mellett tehát társadalmi előítéletek is visszatartották a nőket, hogy képzőművészi hajlamaikat kövessék.

A női egyenjogúsítás hiánya régebben kifejezésre jutott abban is, hogy a legtöbb festőművésznő életrajzi adataiban azt találjuk, hogy atyja, fivére és sokszor férje művész volt s az oktatás elemeit onnan nyerte. Az újabb kor ismertebb művésznőire jellemző, hogy sokszor együtt említik a kiválóbbak nevét is a mesterével, mint a *Baskircevsz Mária* (1860—1884) esetében a Bastien Lepage, a *B. Morisot*-ét (1840—1895) Manet-val s *Kollwitz Käthe*-t (1867—) a Klinger-ével, dacára minden esetleges önállóságuknak. De nevezetesebb Baskircevsz

Naplója, mint a kétségtelenül hatást felmutató festményei révén (éppen úgy mint e nemben magyar utódja, *Czillich Anna* [1899—1923]). Magyar vonatkozásaiért említendő *Blau Tina* ismert s kvalitásos festőnő s gróf *Nemes Nándorné* (Ransonnet Elisa) (1843—1899), kinek sikerült önarcképe már régen képviseli az Uffizi önarcképgallériájában a magyar művészetet.

Nem állíthatjuk, hogy a nők a festőművészetben egy *Katalin* cárnő, egy *Mária Terézia* császár- és királynő, az angol *Erzsébet* királynő hírnevét és nagyságát elérték volna, vagy hogy a társművészetek terén egy *Sand* vagy *Bernhardt Sarah* s *Duse* magaslatára emelkedtek volna. Az irodalom és színészet, — ha szabad ilyen elmékedésekbe sodródunk, — nagy képviselői a női nem speciális tulajdonságait hozzák művészetükben. A női kedély, érzélemlátvány olyan területeit, — melyeket talán csak nő érthet meg igazán; ő maga érezheti is át a teljességben és ennél fogva reprodukálhatja. Talán a festőművészetben való egyéniségük kiélését éppen az hátráltatja, hogy férfiasak akarnak lenni, vagy legalább is ezeket a jótulajdonságokat értékelik a férfi esztéták. Ha van női látás, női kedély s női temperamentumon átszűrt élmény, — ennek a művészi kialakítása női-művészegyenység kialakulását hozhatná. Így olyan kifogások hallatszanak, hogy a női festőművészek nagyrésze egyénietlen, hogy tónusérzékük, színérzékük (különösen a szürke átmeneti színek esetében) kevésbé finom mint a férfiaké. Ezek a megfigyelések természetszerűleg megtehetőek voltak, mikor még nem volt az új irányzatok, keresések, próbálgatások zavaros korszaka. Ma már ilyen nuanceokra nem lehetünk figyelemmel. Ma azt látjuk, hogy a nagy *keresésben* a nőművészek tekintélyes csoportja gyakran az első sorban halad s csak egy nagyobb távlat fogja tisztább látáshoz s következtetéshez segíteni a későbbi kor művészfilozófusát. Mint látjuk, előítéletekkel kellett küz-

denie a nők, ha a festőművészi pályára lépett s bármennyire felülemelkedjünk manapság ezeken, — ítéleteinkben mégis némi nyomot hagynak. De nem így járnak-e kevésbé szerencsés és népes nemzetek és fajok is? Ha így kollektíve ítélekünk (és nem kérdés, hogy ez az eljárás hatalmas hibákban bővelkedik) s halljuk, hogy ez vagy az a faj, nemzet kevésbé tehetséges ebben vagy abban az irányban, — kevesebb zsenit termel ki magából mint a másik, — a hasonlóság révén szinte a női nemet is egységesen ilyen másféle fajnak vagyunk hajlandók tekinteni, mint a férfiakét. Vannak nemzetek, melyeknek vallása évszázadokig eltöltötte a figurális képzőművészet gyakorlását (törökök, arabok, zsidók). Emancipációjuk, modernizálásuk óta azonban e téren is figyelemreméltót tudnak alkotni, dacára a nem régi tradícióiknak. Így kell hinned a nőnek egyenjogúsítása következtében a lehetőségekben, hogy megszerezvén a képzőművészi fejlődés terén teljes szabadságát, a mult példáinak ellenére a férfiakat e versenyben is utolérhetik. Ha csak nem bizonyul igaznak ama föltevés, hogy a nőt biológiai okok, szervezetüknek más milyensége akadályozza abban, hogy teremtsen alkotást föltételező képzőművészetet nyújthasson az emberiség számára. Távol álljon tőlünk ítéletet formálni e kérdésben — megelégszünk ez előjáró részben minde problémára való utalással, jelezvén egyúttal azt a kissé felületes módot, amellyel ezt a kétségtelenül fontos — s főleg a nőkre az — dolgot kezelik.

Manapság gyakran vagyunk tanui annak, hogy a művészet új elemeket keres és talál, melyekkel arzenálját felfrissíti. Ha az újabb találmányok technikai voltak dacára, erre alkalmasnak bizonyulnak — mért ne higgyük el, hogy a női kedély, temperamentum és fantázia karöltve a magas fokra emelkedett technikai készséggel, kellems meglepetésekben részesítheti a szkeptikusságukban konok férfiesztikusokat.

Közöljük tőle *Fekvő akt* című festményét. Ennek legnagyobb kvalitása az összhang. Sárgászöld testszíne, a zöld és sárga párna, fekete és fehér takarók s függöny, zöldesbarna tájkép, rózsaszínbé játszó égálja. Csak nő rajzolhatja ily objektíven a csontos kezét, hegyes térdet, ínas bokát, éles könyököt. Női festő hangja magyarázhatja így a női testet, mesélheti el, hogy mit látott, hogyan látta. S bár Botticelli-s fűrtökben van szedve a haja — az arc mégis annyira mai, hogy ha megszólalhatna: a ma beszédét mondaná.

Anyám című festményének reprodukciója a másik, melyet bemutatunk. Édesanyjának profilképe (mely kissé Whistler beállítására emlékeztet), majdnem monochrom. Előadása kevésbé ügyes, mint többi festményéé — de ez, tán éppen ezért *megható*. Tompa zöld, barnák, a fekete ruhában lila fénnyek játszanak — mint az égben. Az olasz táj hegyes fáival, kanyargó vízzel és útjaival zöldes szürkében. A színnek finoman egymáshoz hangolva — csak az arc, a nagyon karakterisztikus kezek és a lila égálja világítanak. Egy bágyadt, szomorú vers és mennyire életízű.

Ugyanc kiállításon, melynek anyagából e két festményt kiválasztottuk, volt egy önarckép is, aranyháttér előtt megrengő, kissé misztikus szemekkel, vérpíros ajakkal, egy ékszerládával a kezében. Nagyon bájos szimbólum. Nem nagyon hasonló arcvonások s mégis többet adott magából, mintha fotográfikus volna. Meg kell még említenem egy *fiatal fasiszta arcképét* (a Szépművészeti Múzeum tulajdona), melyről az volt az impresszió, hogy egy lány arcképe is lehet. A férfiak, kik ilyen lányarccal járnak a világban — nekünk idegenek, — de tán nők jobban értik meg őket.

Feszty Masa szorgalmas művésznő és sokszor is jelenik meg gyűjteményes kiállításai a közönség előtt. Témaköre az említetteken kívül magában foglal szentképeket, tájképeket, por-

trait-kat (emlékszünk Herczeg Ferenc sikerült arcképére). Színei, előadásmódja felismerhetően egyéniek — de az faktúrája is, ami manapság igen figyelemreméltó jellemzővönás.

Feszty Árpádnak és Jókai Rózának a lánya s 5—7 éves korában Firenzében mint kis gyerek az Uffiziiban játszogató, hová babáit is elviszi, a nagy termekben babaszekrénynek nevezi ki a görög vázákat, sarcophagokat. Ünvalomásában írja, hogy így játék közben lelkébe vésődtek azok a vonalak, színek és hangulatok, melyeknek „szerelmese voltam, vagyok és lesznek életem végéig”. „Egész gyermekkorom, fiatal-ságom tulajdonképpen egy Mignon's Lied volt az Uffizi s a ciprusok után.” „Életprogramom: piktúrámat az élettemet kitevő három legnagyobb érzésem szegálatába állítani, ezek: a vallásos misticizmus utáni vágy, a magyar faj, föld iránti hűség s a quattrocento szellemének fanatikus szeretete.” Így beszél egy művészi hitvallásáról szóló levelében, s e rövid kivonatok is mutatják, hogy a kitűzött célok, melyeket a gondolkozás fest élénk, gyakran nagyon messzire mutatnak, a művészi incarnatio azonban saját útjain jár s nem mindig éri el az eszmét, mely után vágyunk. De elérhet olyan magas fokot s olyan ideákat, melyekről csak utólag adhatunk számot magunknak. Hiszen éppen ezért fejeződik ki a festészet színeiben, formákban, tónusokban s nem — szavakban.

Határozott művészi hajlandóság, ifjúságában egy nagyszerű művészi környezet, a többi női temperamentumtól eltérő egyéni sajátosság és kedély itt szép alkotásokban nyilvánul, melyek kis szerencsével még a teoriában kitűzött célokat is elérhetik. De ha az nem is sikerülne, a művészi eredmények szempontjából annak kicsi a jelentősége.

HOLLÓS MATTIONI ESZTER

Egyik itt közölt műve templomból jövő ünnepelőruhás kislányokat ábrázol. E kép a Szinyei Társaság 1931-es Tavaszi Szalóján a Nemes Marcel-

féle utazási ösztöndíjat nyerte. Ez jelzi, hogy a díjzsűri többsége a kiállításnak legfigyelemreméltóbb alkotásának találta, pedig e kiállítások a fiatal művészeink érdemes seregszemléi szoktak lenni. E szélesen traktált festmény dekoratívan ható ecsetvonásai, az alakok plasztikájának szándékos mellőzése, az erőteljes ábrázolási mód, a világos, szinte túlzottan fehér színek és tónusok nem mutatnak első látásra női festőre. Ugy ezen, mint a másik itt közölt képen (szép népi ruhába öltöztetett anya gyermekével) erős napsütésű a színe s a mérsékelt sötét foltok szinte durva erővel vannak odavetve. A nagy formátum (az alakok leginkább életnagyságúak, sőt igen sokszor mostanában divatban lévő életnagyságon felüli dimenziójúak), az egyszerre való készenfestés, a mód, mely szerint hatalmas színpaszták adják a hatást (néha bizony kissé még önálló életet élve), minden, csak nem oly gyengéd hatású, amely karakterisztikumhoz szívesen kapcsolja a néző a „női festő” fogalmát. De Mattioninak az a törekvése, hogy a natura erőteljes éreztetése mégis csak másodsorban jöjjön figyelembe: az egész képnél díszítő hatása mellett — mégis női ízlésre vall. Ha erőteljes gesztusú festőnő is, de mégis csak dekoráló hajlamú. Éveken át Rudnay tanítványa a főiskolán — de a befolyást ezekhez a dekoratívan ható széles színhatásokhoz inkább a Vaszary stílusából meríti —, mert temperamentuma (milyen fontos jelző ez egy művésznél) és ízlése utóbbinak megoldási módjához vonzza.

Az iskolai tanulmányainak befejezése után nyaranta festői vidékeken keresi motívumait. Így *Szentendrén* festett dunai tájakat, csónakkikötőt, plein air-arcképtanulmányokat és aktoakat. Majd *Sió-Agárd* festői népviselete szolgáltatja témáit (innen valók reprodukált képeink), az ideai nyarat pedig Keszthely környékén a Balaton mellett töltötte el munkával.

Művészi elvei saját szavai szerint: „Nem vagyok természetmásoló, érzéseimet nemcsak a külső világ irányítja



FESZTY MÁRIA: ÉDES ANYAM ARCKÉPE
Budapest szíkesfőváros tulajdona



FESZTY MÁRIA: FEKVO AKT



HOLLÓS MATTIONI ESZTER: ANYA GYERMEKÉVEL



HOLLÓS MATTIONI ESZTER: TEMPLOMBÓL JÖVET

— viszont a merőben absztraháló és filozofikus piktúra is távol áll tőlem.

A festészetet önmagammal való örök küzdés közben a harmónia utáni folyton megújuló és változó vágyaimnak kifejezésének érzem.

Szeretném, ha munkám egységes, önnönmagával szerves egész volna, olyan harmonikus, mint maga a természet!”

SZÉKELY KOVÁCS OLGA

1922 december havában lépett ki Székely Kovács Olga egy teremre való festménnyel s számos rajzzal az Ernst-múzeum egyik csoportkiállításán a közönség elé, nagy sikert aratván. Egy évvel előbb a Műcsarnok kiállításán egy életnagyságú aktja, első kiállított munkája, az Erzsébetvárosi Kaszinó díját nyerte el. Kollekciónak kiemelkedő tulajdonsága, hogy hatalmas, színes, életnagyságú aktok, virtuóz ecsetkezeléssel, jó formameglátással a nézők bámulatát kelti fel, ha különösen e műveket alkotójuk törekény leányalakjával hasonlítja össze. A nagy energiakifejtés, melynek eredményül e művek létrejöttek, így még csak szembeszökőbben tűnt fel. Az ezután eltelt esztendő alatt igen termékeny működést fejt ki, munkáit ismételt kiállításain: Budapesten, New-Yorkban és Párizsban mutatja be, mindenütt sikert és elismerést arat. Aktos kompozíciók, arcképek, kisgyerek-portrait-k, csendéletek, táj- és genreszerű képekből tevődik össze oeuvre-je, de szobrászattal is foglalkozik (Freud arcképe, gyermekének aktja) s a pszichoanalitikusok egyik bécsi kongresszusán Berény Róbert társaságában kiadott karikatura-arcképgyűjteménye még külön említést érdemel.

Székely Kovács Olga műveiből ez alkalommal három portrait-tanulmányát mutatjuk be reprodukcióban. Gombaszögi Ella egyszerű, dekoratív arcképét, melyen meglepő tudással, világos karaktermeglátással, egyszerűen van visszaadva az ábrázolt lénye s ezért frappáns és meggyőző. Eltér a konvencionális portrait-któl, melyek

hízelegni, kedveskedni akarnak, s a megrendelő kedvéért lemondanak a legnagyobb kvalitásról, a karakterről. A másik kép egy kislány arcképe, melyen érezhető a némi párizsi impressziók, nevezetesen Renoir-é. Nem rossz hatás. De látnivaló a legutóbbi festményein egy másik változás is, a könnyűség, világosság, színességre való törekvés. Sz. Kovács Olga egyik nagy kvalitása volt az összefoglaló, erőteljes — néhol szinte túlzó formalitás, formaábrázolás. Ebben élte ki azokat a tudatalatti művészi vágyakozásait is, mely minden festői alkotásnál általában oly nagy jelentőséggel bír. Hogy ez érzéseinek néha szinte korlátlanul engedett szabad folyást — sokszor már túlzásba — szinte némi manirizmusba esett. Ez utóbbi az ügyesség átka, — de úgy kell vennünk, mint a művészet egyik kísérő hangját —, mely ellen persze küzdeni illik. Az említett legutóbbi törekvés a világosság és színesség felé, úgy érezzük, tompítja ezt a kényelmetlen mellézköngét.

Megkérdvezén a művésznot művészi elvei felől, a válaszból idézzük a következőket:

„Teóriák, vélemények, irányok kaoszában egy biztos vezetőm van, az őszinteség. Minden egyéb, amit művészetről mondhatok: sejtés, találgatás, semmi bizonyosság... Lehet, hogy könnyebb úgy dolgozni, ha az ember tudja: merre, hova? De talán lehet úgy is, ha bátran valljuk, ami bennünk van, ábrázolni azt az egységet, amit érzünk, mely a világot összetartja s melybe beletartozunk...”

SZEMERE LENKÉT

az ő 13—14 éves korában bemutatott rajzai csodagyerekként praesentáltak. Ceruzarajzai és természet után való tanulmányai a technikai ügyesség, a kifejezési nehézségek nemismerésének meglepő példái voltak. Emlékszünk egy baba cipkés, áttört ruhájára, mely oly minuciózus és a mellett kifejező volt, hogy ennek megcsinálása érett művészek számára is komoly feladat

lenne. Ilyet csak a csodagyerek tud könnyen létrehozni — annyi egyszerű nyugalommal, hogy az ember már nem is csodálkozik rajta, hanem természetesen veszi. Kár, hogy valaki, aki szeret e tünemények mélyére hatolni — nem foglalkozik bővebben az ilyen kivételes tünet jeleivel. Itt — Szemere Lenke esetében — hálás témára akadna. De érdekes lenne e példa azért is, mert itt a szokottól eltérő módon továbbfejlődés, átalakulás történt.

A csodagyerek művei rendszerint befejezett dolgok, melyek éppen természetük következtében, hogy érthetetlenül komplettek, további fejlődést nem szoktak mutatni. Szemere Lenke a Fényes Adolf vezetése mellett az azóta már megszűnt *Omike* festőtanfolyamán kezdett rendszeresen tanulni s e tanulása következtében teljesen levette a csodagyermeki tulajdonságait — egy új fiatal művész naivitásával kezdve tanulmányokat rajzolni, mely munkákon semmi sem jelezte az évekkel azelőtt jelentkezett különös készséget, melyek azonban éppen ezért mégis megnyugtatóbban egyszerűek. Lezárván meglepő „csodagyermeki” pályafutását, egy igen figyelemreméltó ifjú művészt kezdte meg, melynek felfelé ívelésének már nem áll útjában olyan tünet, mint a csodarajzoló bezárult köre. S hogy új pályája útját

a gondolkozó, érző ember formálja — annak jele a szegény emberekkel való szociális együttérzés, az a témakör, melyet egy *Käthe Kollwitz* munkájában láttunk erőteljesen érvényesülni. Elég, ha Szemere Lenkének 1925-ben, az Ernst-múzeumban rendezett bemutató kiállítására gondolunk s rajzainak és festményeinek címeiből néhányat idézünk, hogy fogalmat alkossunk arról, mi e fiatal művész művészete.

A rajzok közül: Fejek, Krisztus gyógyít (rézkarc), Részegek, Cigányasszony, Munkás, Asszonyok, Félkegyelmű, Hazatérő munkás, Szeretet, Hitetlen Tamás, Röhögés.

A festményeknél: Csavargó, Bányamunkások, Judás, Koldusok, Púpos kisfiú, Krisztus, Jairus lánya, Temetőben, Tivornya, Bohócok.

A képek tompaszínűek, egyszerűsített formákkal, a rajzok plasztikusak, erőteljesek. A fiatalságot jellemzően, szinte bátran keresi a csúnyában és szomorúban az érdekeset s nem fogadja el, mikor jóakarátúan megkockáztatjuk az aforizmát:

— Kedves művész, higgye el nemcsak a *csúnya* szép a képzőművészetben.

Komoly hittel halad útján — mint ahogy kell. Át van hatva a gondolat, hogy a művészet nem öncél, hanem szociális igazságok hordozója.

HERMAN LIPÓT



SZÉKELY KOVÁCS OLGA: ZSUZSIKA
Dr. Vadnay Béla dr. tulajdona



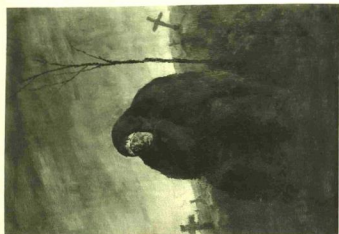
SZÉKELY KOVÁCS OLGA: GOMBASZÓGI ELLA ARCKÉPE



SZEMERE LENKE: ANYA ÉS GYERMEKE. Rajz
Dr. Kertész István úr tulajdona.



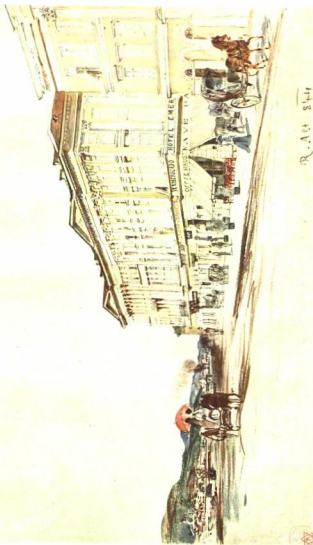
SZÉKELY KOVÁCS OLGA: ALVÓ KIS LEÁNY. Rajz
Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum metszetszertárányának tulajdona



SZEMEKE LENKE: A TEMETŐBEN
Dr. Kertész István ár tulajdonsága



SZEMEKE LENKE: HAVAS FALU
Dr. Kertész István ár tulajdonsága



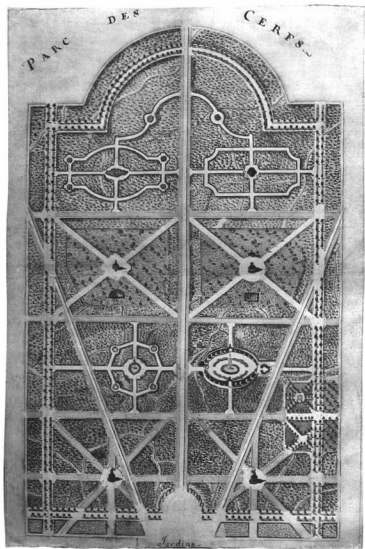
RUDOLF VON ALT (1812–1925): AZ ISTVÁN FOHÉRCÉG ÉS AZ EURÓPA SZALLÓK PESTEN. 1844
 Budapest városképfüzet művelőinek tulajdona

A GRASSALKOVICH-LEVÉLTÁR KERTTERVEI¹

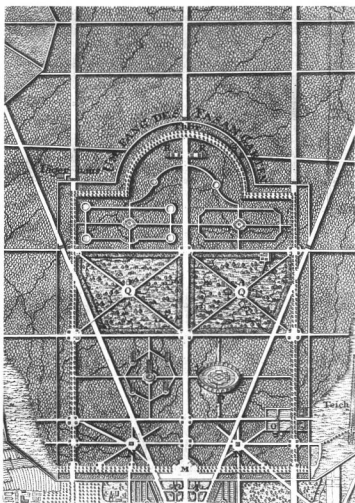
A XVII. és XVIII. század építészetének egyik legérdekesebb mellék-hajtása a kertépítészet. Az épülethez simuló kert sok esetben éppen olyan fontos szerepet tölt be, mint az épület külső és belső kialakításához tartozó szobrászati és festészeti alkotások többé-kevésbé gazdag sorozata: csak ezek hozzájárulásával válik az épület a barokk összművészet szellemében értelmezett teljes egészévé, ezek adják művészi hatásának fontos, döntő tényezőjét. A festészet és szobrászat terén az épülettel egybeforrott, tisztán dekoratív rendeltetésű alkotások az utóbbi évtizedek művészettörténeti kutatásában már elfoglalhatták az őket megillető fontos helyet. Ezzel szemben a barokk kertművészet alkotásai behatottabb feldolgozásban még nem részesültek, s a legújabb ezirányú kutatások sem tudták új, értékes anyaggal lényegesen kiegészíteni Marie Luise Gothein kitünő áttekintésének eredményeit. Ennek oka elsősorban a kertnek, mint művészeti alkotásnak rendkívül mulandó jellege, amelynek következményeként a két barokk század kertjeinek csak kis részéről van tudomásunk, ezekről is jórészt csak írott följegyzések, leírások nyomán és csupán igen ritka, szerencsés esetben metszetek alapján. A másik nem kevésbé fontos ok: a „közvélemény”-nek az a mind a mai napig is élő sajátságos fölfogása, amely a tervező kertművészt sokkal kevésbé tekinti elismerendő művészegyeniségnek, mint akármely építkezés kivitelező, másodrangú mesterét. Le-

nőtre és néhány kivételes tehetségű társának hírneve sem tudott ezirányban gyökeres változást létrehozni. E pszichikai tény okait százados történeti távlatból tisztázhatjuk. Legelőször is azt kell tekintetbe vennünk, hogy a kertépítő — mulandóbb természetű alkotásának az építészeti művel szemben való függő helyzete által — némileg alárendelt viszonyba jutott az építkezés vezetőjével szemben, természetesen kivételt jelentenek azon esetek, amikor mindkét munka egy kézben összpontosul. Lényeges nem egy kertépítő ismeretlenül maradása szempontjából az az eléggé gyakori eset, hogy botanizálással szívesen foglalkozó, de rendszerint dilettáns kertépítettek néhány többé-kevésbé fontos utasítást adva a tervezőnek, szívesen hallgatják el annak nevét és maguk szerepelnek helyette. E körülménynek tulajdonítható, hogy Európaszerte oly gyakran olvasható egykorú leírásokban a kertalkotással kapcsolatban az építető neve és a „kivitelezők” hosszú soráról, a tulajdonképeni „kert-művészekről” mitsem tudunk. Ha megfigyeljük továbbá, hogy a XVIII. század kertjeiben minő fontos szerep jutott díszítő célból a víz különböző módon való felhasználásának, — akár mesterséges tavak és csatornák, akár szökőkutak, vízijátékok és úgynevezett vízcsozákok alakjában, — akkor érthető, hogy a hidraulikához értő géométer, vagy ingénieur, avagy „bűvész” rendkívül fontos helyet tölt be az egész tervezésnél és neve gyakran az alkotó művész neve helyett szerepel. Végül: gyakori eset, hogy akár az építető, akár az építés vagy mérnök által készített, sőt igen gyakran a művészet akkori centrumai-

¹ A gróf Khuen-Héderváry levéltárban őrzött Grassalkovich-családi tervrajzgyűjteményben lévő kerttervekre dr. Kapossy János egyet. m.-tanár úr hívta fel a figyelmet; ugyancsak neki köszönhetem, hogy így ez értékes anyag feldolgozásához juthattam.



AZ ESZTERHAZAI KERT TERVE AZ 1760-AS ÉVEKBŐL
Grassalkovich-levéltár



AZ ESZTERHÁZAI KERT ALAPRAJZA

Réúlet a „Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy im Königreiche Ungern“-bdl.
Pozsony 1784

ból, Párizsból és Bécsből hozott terveket kisebbszerű, a maguk területén különben igen jártas és képzett mesterek kivitelezik, akiknek neve ilyképpen teljesen homályban maradt és terveik kertjeikkel együtt pusztultak el.

A most mondottak nemcsak a kertművészet történetének egyes fontos fejezetei ismeretlen vagy kevéssé feldolgozott voltát magyarázzák, hanem egyúttal megjelölik ama tervező típusokat, amelyek valamelyikének írott források a korbeli kertek tulajdonítani szokták. Erre azért kell figyelemmel lennünk, mert a leírásoknál is fontosabb — bár sajnos, ritkább — metszetes ábrázolások szignatúrái között többször is előfordul az épített főúr, vagy egy külföldi nagy mester neve, viszont megtörténik az is, hogy egyes nagyobb alkotásokat ábrázoló metszetek teljesen ismeretlen egyéniségeket neveznek meg szerzőként. A barokk kertművészet alkotásaival foglalkozónak munkáját megnehezíti, hogy egy kertre vonatkozólag a felsorolt esetek bármelyike külön, sőt egymással vegyülve is fennállhat és esetről-esetre kell eldönteni, hogy e bonyolult együttesben kinek jutott a legfontosabb szerep.

A XVIII. század művészetének egészére a francia művészet döntő hatása jellemző, amely mellett a többi, színező, közvetítő vagy átalakító mozzanatok másodrendű fontosságúvá válnak. Ez az általános megállapítás fokozott mértékben érvényes a kertművészet speciális területére annál is inkább, mert az olasz barokk, belső lényegének következményekül, a kert itt mindvégig többnyire másodrendű szólam marad. Ezt az alapérzést igen pregnánsan fejezi ki a közismert mondás: „Le cose che si murano, sono superiori a quelli, che si piantano”. Az olasz architektónikus kertművészet fontos korszaka a XVI. században kezdődik, amikor a kertre is átviszi, néha szinte ráerőszakolja az architektúra tektonikus tengelyeinek uralmát, anélkül, hogy a monumentális hatású, méreteiben és díszítésében az olasz grandezza

soha meg nem tagadó épülettel szemben a kert egyenrangú szerepet játszhatna. Minden szépségük és varázsuk mellett a frascati-i villák és kertek egymástól szinte független, külön-külön hangot ütnek meg, amelyek csak a nagy olasz tervezők zseniális komponálóképessége által simulnak harmonikus egésszé, de az épület maga dominál. Mikor pedig a XVIII. század két legnagyobb olasz alkotásánál, a Nápoly melletti Caserta és a felső olasz Stupinighi-kastélyok kertjeinél némileg módosul a helyzet, akkor a francia művészet befolyása már tagadhatatlan. Mindez még érdekesebb és jellemzőbb, ha tekintetbe vesszük a kertművészetnek teljesen más, fontosabb szerepét a francia, főleg XVII. századbeli művészet egészében. Sokatmondóak az évszámok, melyek tanúsága szerint a versaillesi kert grandiózus munkálatait Lenôtre előbb kezdte meg, semmint a kastély végleges, mai alakjának koncepciója megszületett volna. Azonos művészi elvek különböző művészeti területeken való jelentkezésének jellemző esete, amelyhez járul Lenôtre zseniális egyéniségének szinte látnoki ereje is.

Nem szorul bővebb magyarázatra az a körülmény, hogy az architektónikus francia kert csak akkor fejlődhetett az építészeti alkotás fontos, szinte egyenrangú tényezőjévé, amikor a szélesen elnyújtott, kevés emeletű, nyugodt tagolású, meghiggadó felületetű épület a maga törvényszerűségét átvive a természetre, azzal monumentális egységgé forrott össze, anélkül, hogy ezen egységen belül az egyik tényező a másik rovására túlságosan érvényesülne. Architektónikus kert és épület harmonikus egységében az alkotó tényezők egymás hatását fokozva és gazdagítva adják a benyomás nagyszabású egészét. Így magától értetődik, hogy az architektónikus kert igazi hazája Franciaország volt és Európaszerte akkor terjedt el és jutott gazdag virágzáshoz, amikor az egész európai és főleg közép-európai művészet a francia művészet szellemének hatását tükrözi.

Ha az európai kertművészet nagy anyagán belül Magyarországra összpontosítjuk figyelmünket, a felsorolt nehézségek fokozott mértékben állnak munkánk útjába. Nálunk még kisebb volt az érdeklődés eddigelé hazánk művészi kultúrájának, e nem érdektelen, a nyugattal itt is lépést tartó megnyilvánulása iránt. Ez annál szembetűnőbb, ha tekintetbe vesszük, hogy a XVIII. század hazai építészetünk egyik leggazdagabb korszaka — úgy az alkotások számát, mint szintjét illetően — és az építészeti alkotás egészének, teljességének nálunk is legtöbbször elmaradhatatlan járuléka a hozzátartozó, vele együtt architektonikus egésznek nyújtó kert. Sajnos, kastélyépítészetünk e fontos korszaka is csak kevés érintetlenül hagyott és az alkotó művész nevével ellátható emléket mutat fel. Még mostohább a helyzet a kertépítészet terén, amelynek alkotásai közül érintetlenül — természeténél fogva — egy sem maradt fenn, a rájuk vonatkozó egykorú leírás, metszet, vagy festményábrázolás meglepően kevés és még ezek is csak a legtrikább esetben közlik velünk a tervező, vagy kivitelező művész nevét.¹ Több olyan nagyhírű alkotásról, melyekről egy útleírás vagy topografia sem mulasztja el a megemlékezést, kénytelenek vagyunk a homályban tapogatódzni, és miként magára az épületre vonatkozólag, úgy a kertnél is a stíluskritika segítségével próbáljuk eredetét és a forrást meghatározni. Munkánkat megnehezíti a kerttervek ismételhető, könnyen továbbadható volta, sőt még az a tény is, hogy speciális helyi okok, vagy a kivitelező más irányú vagy ka-liberű tudása többé-kevésbé döntő mértékben befolyásolhatták az eredeti terv miképpen való megvalósítását.

A magyarországi kertekre vonatkozólag *Pauner Arnold* kitűnő, lexikális

összefoglalásán kívül² az eddigi irodalom néhány kisebb és részben elévült tanulmánya alig ad útbaigazítást. Még szegényebbek vagyunk kertábrázoló metszetek és tervek terén, ami e tanulmányunk új és ismeretlen anyagának különös értékét ad.

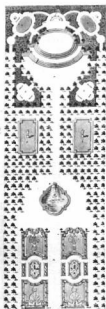
A XVIII. század nagy magyar építetői közül két főúri család emelkedik ki: az Eszterházy hercegek és a gróf, később herceg Grassalkovichok. Látszólag a másikra való tekintet nélkül, valójában pedig az alacsony sorból magasrangra jutott, zseniális ember versengő hajlamával igyekszik gróf Grassalkovich Antal minden úton-módon utánozni, sőt lehetőleg túl is szárnyalni az akkori főnemesség e legfényesebb családját. Természetesen e megállapítással nem kívánjuk a többi főrangú és egyéb családok irányú működésének fontosságát lekicsinyíteni, csupán megjelöltük azt a két, tanulmányunk szempontjából legfontosabb nevet, amelynek köré a minket most érdeklő alkotások legtöbbje csoportosul.

Az Eszterházy-család hercegi ágának kastélyai közül művészi jelentőségénél és már pusztán méreteinél fogva is, két kastély emelkedik ki: Kismarton és Eszterháza. A kismartoni kastélyhoz tartozó, eredetileg renaissance stílusú kert a XVIII. század 50-es éveiben alakult át francia kertté; a meglévő terv szerint, francia mestertől származó alaprajz nyomán. Ugy látszik ez a kertterv némi változtatással került kivitelre, erre vall legalább is egy másik, kissé módosított tervrajz, melynek német szövege megnevezi a rajzoló, aki valószínűleg egyúttal a kivitelező is volt: „Aufgenommen und gezeichnet durch Mathias Pöhl, fürstlich Esterházyischen Obergärtner”.³ Váry és Korabinszky leírásai, melyek a legrégibbek közé tartoznak, elragad-

¹ Ez időbeli kertkultúránkra jellemző, hogy számadások szerint a kertész és a kerti munkálatok gyakran igen jelentős összeget emésztettek fel. Pl. a jéheői uradalom 1760-ból való számadása szerint a kertész fizetése a gazdatisztekével áll egy vonalban. (Jedlicka: Kikárpái emlékek. 1882. II. 251.)

² Pauner Arnold: Adatok a magyar kerti kultúra történetéhez. Isteinkinttel Szenczy Herbariumra. (Megjelent a szombathelyi Premontréi gimnázium 1925—26. évi évtérőjében.)

³ Mindkét terv közölve a „Die Parkanlagen Österreich-Ungarns in Wort und Bild”, Wien, 1913. 5. füzetében.



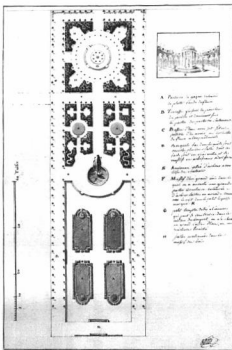
III. és IV. FRANCIASTÍLUSÚ KERTTERVEK A XVIII. SZÁZAD KÖZEPÉRŐL
Grassalkovich-leveletár

tatással emlékeznek meg³ a szobrokkal díszített szép kertről, mely azonban Eszterháza mellett erősen háttérbe szorult és ez a mostoha helyzete fenn is állt mindaddig, míg a századforduló után Charles Moreau tervei szerint a kastély neoklasszikus stílusban átépült

³ Korabinszky (Almanach für Ungarn. Pressburg, 1778. 312—14. old. és Geogr. Hist. und Produkten Lexicon von Ungarn. Pressburg, 1786. 140—42. old.) és Vári (Magyarországnak leírása. Buda, 1799. II. 373—78. old.) leírásán, valamint a megelőző két jogszabályban említett műveken kívül ld. még Lackner ösvényfoglalását; Mitteilungen des burgenländischen Heimatvereines. 1927. I.

és a hozzátartozó területen rendkívül hangulatos, szép angol kert nem létesült.

Közelebbről érdekel minket az eszterházi kastélyhoz tartozó kert. A magyar Versailles, a XVIII. század e legnagyobb hazai alkotásának építési történetére nézve rendkívül szegények vagyunk adatokban. Ha ismeretes is az építkezés időpontja, ha tudjuk és látjuk is Versailles példaadó szerepét és ha hozzávesszük — közelségénél fogva is — a schönbrunni kastélynak stíluskritikailag is alátámasztható hatását, mindez együttvéve csak körülhatárolja azt a helyet, ahová a kastély művészettörténetileg tartozik, de nem ad közelebbi felvilágosítást a tervezőre és építő művészre nézve. Annál kevésbbé,



V. FRANCIA KERTEPÍTŐ RAJZA. XVIII. sz.
Grassalkovich-levéltár

mert közelebből való megvizsgálás után a most mondottak érvényességét kénytelenek vagyunk még lecsökkenteni. A versaillesi kastélyra, mint inspirálóra vonatkozó, kissé anekdóta színezetű hagyományból nem maradt fel sokkal több, mint az a körülmény, hogy Eszterházára is — miként a barokk kastélyépítészeti számos alkotására — XIV. Lajos ezen utánozhatatlanul nagyszabású alkotása jelentős és példaadó hatással volt, s ha talán egyik sem áll oly közel Versailleshoz, mint a magyar Eszterháza, a fennálló különbségek, a Versaillestól idegen elemek érvényesülése az első benyomás némi mó-

dosítását követelik. Versailleson kívül és hatásán túlmenőleg a francia építészeti egészének bélyege az eszterházai kastélyon tisztán érezhető anélkül, hogy a kastély építészeti forrását közelebből megnevezhetnők. Vannak itt olyan nem francia elemek is, melyek részint teljesen más forrásból származnak, részint közvetítő állomások útján lényegesen módosultak, úgy hogy többé alig alkalmazható rájuk a francia jelző. A közvetítő állomások közül első helyen áll Schönbrunn, amely Mária Terézia uralkodásának köszönheti létrejöttét és amelynek földrajzi és történelmi helyzete az eszterházai kastély-

lyal való látszólag erős stílusrokonságot sok valószínűséggel támasztja alá. Különösen a homlokzat középső részéhez simuló, kétkarú lépcsőtől övezett balkonmotívuma utal a két kastély közeli rokonságára. Megvizsgálva e kérdést, a schönbrunni kastély lépcsője merevebbnek, klassziczálóbbnak mutatkozik és újabban Hainisch alapvető kutatásai nagyon valószínűvé is tették, hogy a schönbrunni kastély ma is fennálló lépcsőjét csak 1778-ban tervezi Ferdinand von Hohenberg.* Ez esetben a lépcső az 1764—66-ban épült Eszterháznak nem lehetett a mintaképe. Így tehát az eszterházai kastély építési történetére vonatkozó tudásunk végül is csak abból a negatív eredményből áll, hogy a tervező építész semmiképpen sem lehetett az a — egyébként teljesen ismeretlen — „Jacobi Alsacien“, aki az alaprajzot nevével látta el. Egyelőre még az is tisztázatlan, hogy benne a kivitelező építész, vagy csak a metszetek készítőjét kell-e látnunk?

Hasonlóképpen eldöntetlen ma is, hogy a kastélyhoz tartozó hatalmas francia kertnek ki a tervezője. A „Beschreibung“ szerint a herceg utasításai és tervei alapján készült, valójában azonban a főbb utasítások, a versaillesi kert mintaképpel való vételenek gondolata származhatott a hercegtől, a kivitelezett kertterv pedig vagy az építészre, vagy a vele karöltve dolgozó kertművészre vezethető vissza. Ugy a kastély, mint a kert eredeti tervei eddig ismeretlenek és csak az idézett „Beschreibung“ metszeteiből alkothatunk magunknak minderről képet, amelyet az Eszterháza vonatkozó leírások több-kevesebb részlettel gazdagítanak.[†] Annál értékesebb az itt először bemutatott eredeti kertterv, amely a metszet-

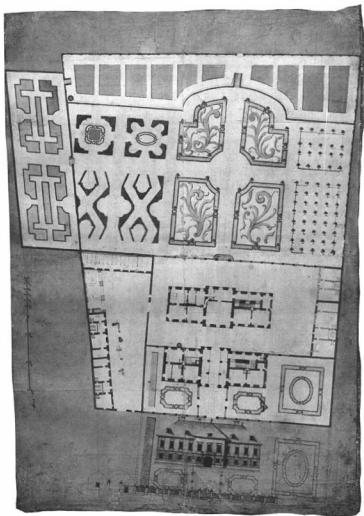
tel egybevetve kétségtelenül az eszterházai kert tervének bizonyul. A vászonra felhúzott (62×42,5 cm nagyságú) aquarellírozott tervrajz felül a „Parc des Cerfs“ feliratot viseli, míg alul a „Jardins“ szó alatti rész, amely valószínűleg megnevezte a kertet, sőt esetleg a tervezőt is, — sajnos, — hiányzik.

Rajzunk és a metszet lényegükben megegyeznek egymással. A rajz rálátásban tünteti fel az egyes kerti lakok és templomok alakját, míg a metszet ezeket csak sematizált alaprajzban jelzi. Kevésbé gondos rajzunkon az úthálózat szerkesztése, az egyes utak találkozáspontjainál a festék egybefolyik, sőt a főút mentén lévő rotondák és azok szobrászi díszítése is hiányzik. Hasonlóképpen elhagyja rajzunk a kert utolsó szakaszának kis templomait, melyek a metszeten szerepelnek és Fortuna és Venus nevét viselték. Az említett eltérések arra engednek következtetni, hogy tervünk a metszet előtt készült, sőt esetleg amannak mintaképpül szolgálhatott. Vászonra felhúzott állapotba viszont valószínűvé teszi, hogy rajzunk a kastély építési korából való és a kert alkotásánál kiindulópontul szolgált, akár mint a herceg által külföldről szerzett, akár a kivitelező kertművész vagy építész által készített terv. A tervrajz gondatlansága és rajzbeli fogyatékosága inkább arra vall, hogy a kivitelező mester készíthette, valószínűleg az eredeti terv nyomán s felírta ez okból francia nyelvű. Az Eszterházy herceg szolgálatában dolgozó művészek és mesterek nevei között két olyan francia név szerepel, amelyeknek viselőire itt tekintettel lehetünk. Az egyik: „Ingénieur Baron de Bréquin“, aki az „Excursion à Eszterháza en Hongrie en mai 1784 p. 10“ szerint: „Si célèbre par ses vastes connaissances dans la partie de l'Hydraulique“, és akinek műve a kert szökőkútjainak és vízmedencéinek bőséges vízellátása. Másrészt az eszterházai kastély egyik folyosóján több régi rajzon a következő aláírás olvasható: „Pierre Goussard ingénieur... 1771“ (Réh

* Hainisch L.: Der Klassizismus des Architekten J. Ferd. Hitzendorf von Hohenberg in seiner Mittelstellung zwischen Spätbarock und Romantik. (Kézirat díszített és bécsi egyet. könyvtárban.) S. 5.

† Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Eszterháza. Presburg, 1784. 42. old. szerint: „Die Austheilung des Gartens ist nach einer von dem Fürsten selbst entworfenen Idee angelegt“.

* A legrészletesebb és legkimerítőbb leírást Bernouilly közli. (Sammlung kurzer Reisebeschreibungen, Band 9.) Korabinszky, Vári és a többiek leírása ennek alapján készíthetett, mert nem ad lényegesen újat hozzá.



VI. HASSLINGER JOSEPH: PALOTA ÉS KERT TERVE. XVIII. sz. II. felc
Grassalkovich-levéltár

Elemér úr szíves közlése.) Pierre Gousardról nincsen tudomásunk, míg Bréquin báróról van néhány adatunk. Jean Baptiste Bréquin de Demenge mint híres matematikus és mechanikus szerepelt Bécsben, hol a Wasserbauamt adminisztrátora és a Hofbaudirektion egyik főhivatalnok volt; résztvett a schönbrunni és laxenburgi kertek vízműveinek tervezésénél; egy belgiumi kastélyhoz készült kerttervét az Albertina* őrzi. Ezek szerint lehetséges, hogy még lényegesebb szerepet töltött be az eszterházai kert alakításánál, mint aminő a vízművek elkészítése és ez esetben tervünk talán vele lenne összefüggésbe hozható. Ez azonban olyan, bár korántsem lehetetlen, hipotézis, melynek tisztázását csak a jövő kutatástól várhatjuk. Az összefüggések szempontjából az sem lényegtelen, miként juthatott ez az eszterházai tervrajz a Grassalkovich-hagyatékba. Az eszterházai nagyszabású építkezés bizonyára nagyon érdekelte — talán izgatta — Grassalkovich grófot, akinek a herceggel való jó viszonya elfogadhatóvá tenné azt a föltevést is, hogy az ő kérésére Eszterházy herceg lemásoltatta az eredeti tervet, illetőleg átadta a kivitel alapjául szolgáló tervpéldányok valamelyikét. Közlebbi magyarázatot nyújt talán az az — egyébként nehezen ellenőrizhető — adat, amely szerint „az Eszterházán díszlő kert, kastély stb. terve, melyet Eszterházy herceg ajándékozott Grassalkovich Antal hercegnek, ez utóbbi pedig Beller Márton secretarius és inspektorának adta emlékül“, 1877-ben a gödöllői Múzeum Egylet tulajdonába jutott. (Dobozi: Gödöllő és Vidéke. Gödöllő, 1878., 54. l.) A Múzeum Egylet már 50 év előtt feloszlott és a rajzoknak teljesen nyomuk veszett. Valószínűleg a mi példányunk is az ezen, Grassalkovich hercegnek ajándékozott, tervekhez

tartozott és szerencsés véletlen folytán a herceg birtokában maradt.

A versaillesi kerttel összevetve mindenekelőtt szembetűnik, hogy a francia kert főtengelyét alkotó hatalmas csatorna Eszterházán hiányzik. Ennek oka nem egyedül a vízhiány, hanem inkább az az idegenkedés, amellyel ezt a tipikusan francia elemet a középeurópai kertművészet képviselői fogadták. Ha valamely oknál fogva víz adja a kert főtengelyét, akkor lehetőleg cascadok alakjában szerepeltetik és felhasználásában inkább olasz, semmint francia mintaképet követnek (például a Kassel melletti Wilhelmshöhe kertje). Az Eszterházai kert erősen francia jellegét viszont a sugárutak hálózatán alapuló terv szigorú architektonikus rendszerén és egyes kisebb részletek alaprajzi beosztásán kívül főleg az egész kert síkon elterülő volta adja meg, amely szinte tudatosan mellőzi — szemben Bécs és környékének legtöbb kertjével — a lépcsőzetes, terraszos „olaszos“ elrendezést. Bizonyára ennek a lényeges mozzanatnak is köszönhető az eszterházai kert magyar Versailles neve. További fontos, Versaillestól eltérő és a jövő új stílusáramlatai felé mutató mozzanatok jelentenek a szigorú úthálózaton belül, a sűrűn fásított részek között szabálytalanul kanyargó angol utak, amelyek mint egy új művészi stílus előhírnökei, ilyen korán másutt alig szerepelnek.

Az eszterházai kastély és kert nagyszabású ünnepségek színhelyéül szolgált, de Fényes Miklós herceg halálával (1790.) véget ért fénykora és a század utolsó évtizedében egy Magyarországon járt angol utazó már a kert és kastély elhagyatott, elhanyagolt voltáról emlékezik meg.¹⁰ Ebben az elvadult állapotban egy XIX. századbeli leírás angol stílusú kertnek nevezi, bár ilyenné való alakításáról nincsen tudomásunk.¹¹

Az eszterházai kert most ismertett tervén kívül a Grassalkovich-hagya-

* Kapossy J.: A magyar királyi kamara építkezései Mária Theresia és II. József korában. Kiny. a Századok Családi-emlékkönyvéből. 1914. p. 31. — J. Schmidt: Die alte Wiener Universität. Wien, 1929. S. 225. és Voltaire und Maria Theresia. Sonderabdr. aus den Mitteil. d. Vereins f. Geschichte der Stadt Wien. 1931. p. 19.

¹⁰ Townson: Travels in Hungary in the year 1793. London, 1797. p. 39.

¹¹ Vállas A.: Nemzeti enciklopédia. Budapest, 1848. 10. füzet, 342. old.

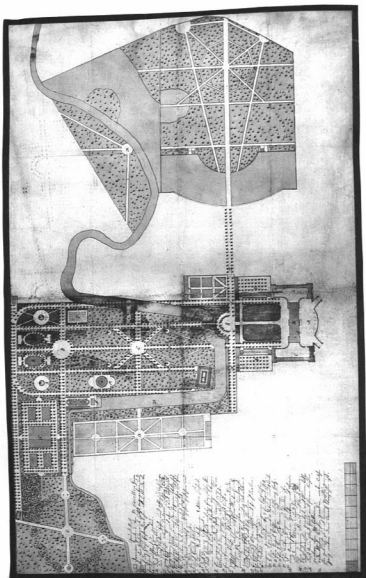
tékban több francia stílusú kertterv található. Sajnos, ezeknél nem vagyunk abban a szerencés helyzetben, hogy ismeretes lenne a kert, amelyhez készültek, vagy valamely művészi szignatúra könnyítené meg elhelyezésüket. Ezek közül a legrégibb egy igen sérült csonka állapotban fennmaradt, ($85 \times 48,5$ cm nagyságú) zöld, sárgásbarna, kék és vörössel színezett, gyöngye kivitelű kertterv, melynek hiányzó jobb alsó sarkában volt a lépték és esetleg az aláírás is föltüntetve. Az alaprajz több épületet tüntet fel, ezek közül a főépülettömb — a kastély — ügylátszik mesterségesen kiépített szigeten kapott helyet és hidak által jutott a szárazföldre kapcsolatba. Hátlapján egykorúnak tetsző francia felírás szerepel, amelyen — sajnos — épp a név nem olvasható: „Dessin du . . . pour une faïencerie de Schonau 1750”. Az évszám időbeli meghatározás szempontjából fontos adat, viszont a Schönau helynév Ausztriában, sőt Bécs környékén oly gyakori, hogy közelebbi meghatározásra egyelőre nem vezetett.

Ugyanazon megrendelő számára készült, egy kéztől eredő két változatot látunk a következő, III. és IV. számú kerttervben. Ugy a tervek nagysága ($78,5 \times 28,5$ — $79,5 \times 28,5$), mint Toise de Vienne-ben feltüntetett léptéke, valamint világoszöld, kék, szürke, vörös és sárga színezése is azonos. A IV. számú terv nyújtja a gazdagabb, vagy inkább költségesebb megoldást. A tervek világosan áttekinthető, szinte leolvasható volta fölsőlegessé teszi szavakkal való bővebb leírásukat. Sem az e kerthez tartozó épület nincsen jelezve, sem az egyes részek betűjelzése nem nyer megfejtést egy mellékelt magyarázatban. Így az sem dönthető el, vajon kisebb ketről, vagy nagyobb kert francia stílusban kialakítandó részletről beszélhetünk-e. A kertek alkotóelemei, azok elhelyezése és egymáshoz való viszonyuk több-kevesebb módosítással a legtöbb francia ketrnél megtalálható; közeli rokonságuk a Saint Cloud-i és a Grand Trianon-hoz tartozó ketrrel, valamint a triton kút erő-

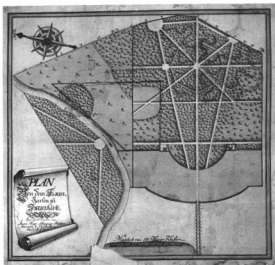
teljesebb barokk dinamikája bizonyítja, hogy a mester a XVII. század nagy francia kertjeiben kereste a mintaképet. A kissé finomkodó, világos színezetű rajz, az egyes alkotóelemeknek híres mintaképekből való szinte tudatos átvétele és felhasználása valószínűvé teszi, hogy a XVIII. század közepének kissé akadémikus, esetleg francia eredetű mesterétől származnak. Közvetlen tervül, vagy idegen mintaképeül egy — sajnos — közelebbiről egyelőre meg nem jelölhető, magyarországi kert számára.

Stílus és rajzbeli megegyezések fűzik e két tervhez V. képünket, amely egy kvalitatív szempontból gyöngébb ketős francia terv számára is kiindulópontul szolgált. Lehetséges, hogy e több szempontból rokon alaprajzok egy megbízással függnek össze, de erre mindaddig, amíg e megbízás felől bizonyosak nem vagyunk, nem felelhetünk. Az V. számú tervrajz az eddigiektől nemcsak kvalitásban különbözik és finom rokokó színezése által meglepő, hanem abban is eltér, hogy léptéken és jelmagyarázaton kívül aláírás is szerepel rajta. Ritka eset. Fájdalom, az aláírás minden igyekezet dacára sem volt megfejthető. Mindössze annyi állapítható meg, hogy francia név rejtezik mögötte. Francia szellemre és kézre vall a kertalaprajzon kívül a felső jobbsarokban ábrázolt növényárkád is, amely lépcsős talapzaton álló, szobordísszel ellátott oszlopos tempiettot vesz körül: kecses, levegős fölépítése a zöldlombú nyírott háttérrel jóleső egyensúlyt alkot, melyben az architektónikus elemeknek az élő természetre is átvitt szigorú rendszerét a részletek könnyed bája ellensúlyozza.

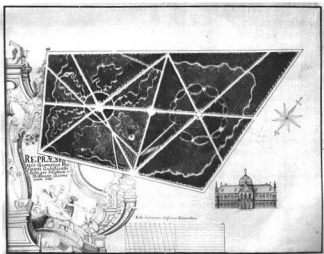
A Grassalkovich-levéltár kerttervei között az eddigieken kívül még három olyan jelentősebb alaprajz szerepel, melyek stíluskritikai alapon a XVIII. század harmadik negyedébe sorozhatók. Útbaigazító aláírás nem szerepel rajtuk s nem sikerült eddig megállapítanunk azt sem, melyik, valószínűleg magyarországi, Grassalkovich-kerthez készültek. A legerdekesebb köztük a VI. képünkön bemutatott, meglehető-



VII. AZ IVANKAI GRASSALKOVICH-KASTÉLY KERTTERVE. 1780 körül
Grassalkovich-levéltár



VIII. SCHERZINGER, JOH. BAPT.: AZ IVANKAI FACANOSKERT TERVE. 1781
Grassalkovich-levéltár



XI. HOFFMANN, JOS.: A GÜDOLLÓI GRASSALKOVICH-KASTÉLY FACANOSTERVE. 1782
Grassalkovich-levéltár

sen rongált állapotban lévő, vászonra felhúzott tervrajz (63×92 cm), amelyen egy kis francia kert szőnyegágyain kívül a hozzátartozó emeletes kastély homlokzata és két alaprajza is helyet kapott. A sávozott, talapzatszerű földszint és hasonlóképpen vízszintes sávzással ellátott saroklezárás erős keretpántként fogja közre a háromtengelyes, sekély középrizalittal hangsúlyozott, egyszerű, síkban tartott homlokzatot. A középrizalit szinte klasszicizáló ablakai a kapuzat és tető rokokó vázadíszével sajátos harmóniában egyesülnek. A nyugodt felületet szinte a klasszicizmus előhírnökének lenne tekinthető. Viszont a palota alaprajza inkább a barokk építészeti térelfogáshoz áll közel. Megőrizte úgy a bejárati, oszlopokon nyugvó, hatalmas csarnok és belőle nyíló lépcsőház, valamint az emelet kétrészes nagy középtermének domináns akkordját, amit azáltal is igyekszik növelni, hogy a kétoldalt csatlakozó, két-két szobából álló, rövid „enfilade” ajtónyílásainak megfelelően a lezáró oldalfalakon egy-egy ablakot helyez el és ezáltal igyekszik a szemet tovább, a végtelemben vezetni. Ugyanez a nem-klasszicisztikus jelleg mutatkozik a kertben is, ahol a baloldali geometrizáló, kissé játékos vonalvezetése mellett az épülettől néhány lépcsőfokkal elválasztott virágágyak szőnyegmintája a XVIII. század első fele francia metszetornamenseinek örökségét mutatja. Tervrajzunk alsó, megsejtült jobb sarkában készítője nevét is feltünteti: meglehetősen bizonyossággal „Joseph Hasslinger Maurermeister” jelzése olvasható. Ez eddig teljesen ismeretlen név mögött rejtőzhetik egyike ama kisebb helyi mestereknek, akik összességének a XVIII. századi magyarországi építészetben rendkívül fontos szerep jutott osztályrészül.

Valószínűleg összetartozó az a két német szövegű kertterv, melyek jelzés és dátum nélkül is az átmeneti kor egy kisebb jelentőségű mesterének kezére vallanak. A nagyobbik (42×59 cm) Klafter-léptékkal ellátott, felirat-

nélküli kertalaprajz ránézetben ábrázolja az épület előrenyúló, mansardtetős, ion-pilaszteres pavillonnal ellátott két szárnyát, amelyek közül a baloldalihoz hosszan elnyúló istálló-épület is tartozik. A kert első szakaszának legnagyobb részét egységes zöld pázsit foglalja el, amely mellett teljes anakronizmusnak hat a jobboldali, régies labirintus. A kert többi része néhány lépcsőfokkal magasabban fekszik és kissé merev formájú gyepágyaival, valamint a sűrűn fásított rész között kigyózó ösvénnyel érezteti azt az átalakulást, melynek eredményeként a francia kert mindjobban tért veszít, hogy a századvég felé teljesen átadja helyét a mind erősebben előrenyomuló angol kertnek. A francia kert oly kedvelt motívumának továbbélését látjuk a jobboldali, gyepszegélyes terraszonokon emelkedő és kis kerti lakkal koronázott dombban, melyet kétoldalt geometrikus mintára elrendezett árka-dos bosquett vesz körül.

Az eddig tárgyalt anyagon túl a következőkben a századvég átmeneti korának néhány olyan munkájával kívánunk megismerkedni, amelyeket szerencsére sikerült pontosabban is meghatározni. Összetartozó csoportot ad az a négy alaprajz, amely 1780 körül az ivánkai Grassalkovich-kastélyhoz tartozó kert számára készült. A kert teljes alaprajzát a hozzátartozó kastéllyal VII. képünkön bemutatott nagy (96,5×60,5), vászonra felhúzott terv tünteti fel, amelynek részletes német szövege előtt a következő cím olvasható: „Grundriss des Ivanköer Gartens, von Sr Excellen Herren Grafen von Grassalkovich selbst angegeben und durch die hiezu Erforderlichen Werkleute verfertiget.” Hogy a terv eredetileg valóban a gróftól származik-e, avagy idegen tervre megy vissza, azt ma már nem igen állapíthatjuk meg. Példányunk rajzának és írásának jellege mindenesetre kisebb mesterre vall. A datálást megkönnyíti két másik, szerintünk idetartozó, tervrajz, melyek közül az egyik (94,5×63) a nagy franciastílusú díszkertet tünteti fel és a

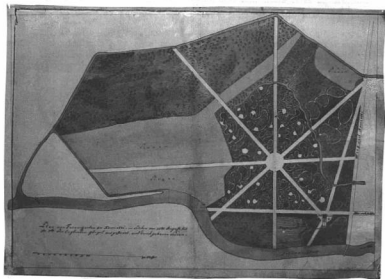
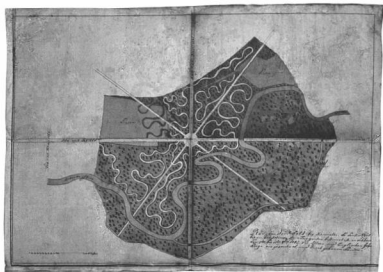
baloldali felirat szerint akkor készült, amikor az „durch Vereinigung mit dem Fasanen Wald solle vergrösseret werden“. Szerencsés véletlen megőrizte az itt említett fácános külön tervét is: „Plan von dem Fasengarten zu Iwanka. Gezeichnet worden von Joann Bapt. Scherzinger Professor Geometriae im K. K. Wartberger Waisenstift. A° 1781“ (Wartberg = Szempc. X.). Az akademikusan pontos, kissé száraz írás és rajztechnika erősen emlékeztet az előbbi, az átalakítás számára készült, tervre és nagy valószínűséggel e két tervet egy kéz munkájának tekinthetjük. Ugyancsak Ivánkához tartozik az a „Waldung oder Insul über der Donau“ feliratú részletterv is, amely rajzbeli és írásbeli hasonlóságok alapján szintén J. B. Scherzinger munkájának vehető és amely a Duna medrén túl eső vadaskertészetre vonatkozik, amelyet egyelőre az eddig ismertetett kerttervben nem tudunk elhelyezni.¹⁰ A tervrajz stíluskritikai és rajztechnikai rokonságán kívül még egy mozzanat utalja az ivánkai kerthez tartozók sorába. A 8. számmal jelzett, átlós irányú útra vonatkozólag a magyarázat a következő mondja: „Prospect auf Lanschitz“. Ugyanerre a kilátásra vonatkozik a negyedik ivánkai nagy terv négyes számmal jelölt „Diana Allee“-ja. Lanschitz-Cseklész valóban közel fekszik Ivánkához.

Az ivánkai kastélyhoz tartozó franciastílusú kertnek majdnem három oldalát övezik a Duna ágai. Minden bizonnyal ennek tudható be, hogy kert és kastély főtengeye itt nem esik egybe, mindkettő egymástól szinte független koordinata-rendszeren épül fel és a laza összetartozásukat a kis híd, mint egyetlen kapocs, sem képes fokozni. A kert tektonikája egymással párhuzamos hosszanti utak és az ezeket metsző két vízszintes út hálózata

nyugszik; a főútvonalakat az átlók irányában keskenyebb vagy rövidebb utak kötik össze. A beosztás egyszerűsége a kert minden részében érvényesül. Szőnyeges virágágyak, bosquett-lugasok vagy arkádok alig szerepelnek, sőt mellőzik a különböző növénymagasság és sűrűség adta hatások változatosságát is, amit az architektonikus kertstílus másutt, nagyobb kiterjedésű kerteknél, előszeretettel alkalmaz. A kertalaprajz a maga egészében oly közel áll az 1750-ből való tervünkhöz (Schönauf), hogy keletkezését is körülbelül ez időre kell tennünk. Az architektonikus tengelyrendszer szigorú uralma érvényesül az egyszerű beosztású vadaskertben is, melynek Scherzinger által 1781-ben készített fölvételi rajzán szabadkézzel és ceruzával vannak a kanyargó utak belerajzolva (VIII. kép). Ugyanílyen kanyargó úthálózat került a régebben egyenes vonalakból álló labirintus helyére az ivánkai tervrajzon (VII. kép), míg az első alaprajzon (bizonyára az átalakításra vonatkozó) elszámolások nyoma látszik. Mindez arra vall, hogy 1780 körül nemcsak a fácánosnak a díszkerthez való csatolása volt tervbevéve, — amint ezt a felirat mondja, — hanem a kert egyes kisebb részéinél az új angolos kertstílus követelményeinek megvalósítása is. Ezeknek a most ismertetett terveknek éppen ez új tendenciák lassú, de észrevehető érvényesülése kölcsönöz különös érdekességet.

Ugyanezen időből való a komjáti Grassalkovich-birtok (Nyitra megye) vadaskertjének két terve, melyek egyike (41×50,5) pontos dátummal van ellátva: „Plan von dem Wald bey Komiathi, wo von ein Theil bis an die Zetinka zum Türgarten bestimmet ist, in welchem von 2-ten bis 12-ten 8ber 1782 die Alleen und Englischen Fahrweege aus gezeichnet und durchgehauen worden.“ (IX. kép). Ennek a vadaskertnek baloldali részét ábrázolja másik tervrajzunk (71,5×51 cm), amelyen a következő felirat szerepel: „Plan von Fasan-garten zu Komiathi,

¹⁰ Az ivánkai kert egyik fasora két szigetbe is veteztet, amint ezt egy 1773-ból való, Albert főherceg és feleségének látogatását leíró tudósítás említi. (Presburger Zeitung. 1773. 76. Stück.) Még 1800 után is híres az ivánkai kert, amelyet Pozsonyból a főhercegek és az udvar is megleltetnek. (Magyar Hírmondó, Bécs, 1802. I. 695. old.)



A KOMJATI GRASSALKOVICH-KASTÉLY FACANOSKERTJE. 1782
Grassalkovich-levéltár

in velchen von 25-ten August bis 3-ten 7ber die Englischen Gängel ausgesteket und durchgehauen vorden.“ (X. kép). A két terv kétségtelenül egy kéztől származik és az átalakító munkának két szakaszára vonatkozik. A rajz kezdetlegesebb technikai kivitele valószínűvé teszi, hogy e nem túlságosan jelentékeny munkával megbízott, egyelőre névtelen kivitelező mester műve. A tervszerűen fásított vadaskertet kis, kerek tisztásból kiinduló sugárutak szelik át, a „Zetinka“-folyó kanyargó folyását kísérő szeszélyes menetű új utak nyugtalansága ellensúlyozza a főutak tektonikus rendszerét.

Ugyanebben az időben hasonló átalakítások folytak a legfényesebb Grassalkovich-kastélyhoz: Gödöllőhöz tartozó vadaskertben is. Erről tanuskodik következő két tervrajzunk. Eltérő kvalitásuk ellenére egy kéz munkájára vallanak. Az egyik, finomabb kivitelű, rajz (48×37,5 cm) (XI. kép) a gödöllői vadaskertet ábrázolja;¹⁴ a rajznak alsó jobb felét a gödöllői kastély finom tollal készült homlokzati nézete díszíti. A baloldali, díszesen keretezett feliratban a rajzoló meg is nevezi magát. „Repraesentatio Geometrica Phasianethi Gedellöensis facta per Josephum Hoffmann Geometram 1782.“ A sűrű lombozatú vadaskert egyenes menetű, két középpontból ki-sugárzó úthálózata közé kanyargó ös-

vények és láncszem módjára kapcsolódó labirinthusmenet készül, egészen hasonlóan az iváncái kastély kertjének felső bal szakaszához. A gödöllői vadaskertre vonatkozó másik, valószínűleg felvételi rajzunk (42×38 cm) bal alsó sarkában a következő szignatúrát találjuk: „Ichnographia Sylvar Gedellöensium Haraszt Erdő dictarum per Jos. Hoffmann 1783 facta“. Ez utóbbi rajz a gödöllői vadaskertnek egy pontosabban meg nem határozható, az előbbi részen túl eső szakaszát ábrázolhatta, a régi, átalakítás előtti állapotban. Ennek a két tervnek érdekessége, hogy névvel és kelettel ellátott felirata egy újabb névadattal szolgál a gödöllői nagyszabású kastély és kerttel kapcsolatos, eddig jórészt ismeretlen mesterek sorához. Viszont e két kisebb jelentőségű terv csak annál érezhetőbbé teszi a francia díszkert régi tervének hiányát és így ismeretlen voltát. E hiányért alig nyújt elegendő kárpótlást az a nagyméretű alaprajz (70,5×48,5), mely a kastély és környező vadaskert teljes fölvetését nyújtja (XII. kép). A kertterv bal oldalán lévő bő szöveg megadja a szükséges felvilágosítást. „Planum Geometricum(m) Vivaria tam Plathycerothum, quam Phasianorum Pomariumque iisdem adjacens In Terreno Oppidi Gödöllö Celssissimi Sac. Rom. Imp. Principis Domini Domini Antonii Grassalkovich de Gyarak. In Indito Comitatu Pestiensis jacentia Cum Situatione circumjacente, usque Frontispicium Castelli Gödöllö protensa complectens ac exhibens. De Anno 1797 Opera Emerici Benyovszky de eadem per Ict. Regn. Hung. Iur. Geometrae.“ A tervrajz készítője magyar nemesi név viselője. Egyelőre sem őt, sem munkásságát nem ismerjük.

ZÁDOR ANNA

¹⁴ Zetinka-Csetinka, a Zsitva-folyó mellékveze.
¹⁵ A gödöllői kastélyról és kertéről főleg Korabinszky (Almanach S. 345. és Lexicon S. 205.), továbbá Bernouilly (Bd. 9. S. 249.) emlékeznek meg bővebben. Khevenhüller herceg érdekes följegyzése szerint a már 1751-ben is pompás kastély és kert 1764-ig újabb érdekes átalakításokon ment keresztül. (Aus der Zeit Maria Theresias, Tagebuch des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch. 1764–67. Wien, 1917. S. 57.) A gödöllői kert későbbi angol stílus alakjában is híres volt. Ld. róla gr. Dessewffy József érdekes bírálatát Kazinczyhoz, 1815. IX. 24. intézett levelében. (Vélejt: Kazinczy Ferenc levelei. XIII. 176. old.)



C. F. SCHINKEL: AZ ALTES MUSEUM BERLINBEN

A SCHINKEL-MÚZEUM BERLINBEN

Ez év március havának 13-ik napján, *Carl Friedrich Schinkel* születésének 150. évfordulóján, megnyitották az új *Schinkel-múzeumot*, mely a nagy építész művészi hagyatékán kívül *Peter C. W. Beuth* magángyűjteményét és a *Rauch-féle* archívumot foglalja magában. A gyűjtemény a „*Kronprinzen-Palais*”-val összefüggő ú. n. „*Prinzessinnen-Palais*”-ban talált elhelyezésre s vezetése a *Nationalgalerie* igazgatóságának gondja. Példás megszervezése és felállítási módja *Ludwig Justi*-n kívül *Paul Ortwin Rave* érdeme, aki kitűnő Schinkel-szakértő letére, nagy körültekintéssel rendezte és katalogizálta az építészeti és iparművészeti terveket, rajzokat és festményeket felölölő anyagot.

Az új múzeum megnyitása méltó formában tanuskodik arról a mélyéges kegyeletről, mellyel Berlinben építészek, műértők és műbarátok a nagy művész emlékeztétét már régi idők óta ápolják. Schinkel működésének kezde-

tétől fogva jóformán mai napig megmaradt a berlini építőművészet „*genius loci*”-jának. Berlin aránylag ifjú város és jelenkori magas kultúrshírvonala ellenére művészeti tradícióban s régi építészeti emlékekben rendkívül szegény. Amikor *Frigyes Vilmos* brandenburgi választófejedelem a *Spree* mentén építtetni kezdte impozáns rezidenciáját, a mai világváros helyén még csak gyér népességű, szegényes halászfalvak állottak. A város fellendülése és nagyarányú terjeszkedése csak a XIX. század folyamán következett be. Schinkel volt az első építőművész, akinek markáns egyénisége a XIX. század első felében döntő befolyást gyakorolt a fejlődő város építészeti karakterének kialakulására, sőt a lokális művészet minden egyéb ágára is. Berlin elismeréssel adózik nagy fiának. Az *archaeológusok* december 9-i *Winckelmann-napi*hoz hasonlóan, az építészek március 13-án már közel 100 év óta Schinkel-napját ünneplik. De

jelentőségével már kortársai is tisztában voltak. Bizonyítja Raczyński gróf „Geschichte der neueren deutschen Kunst” című, 1841-ben megjelent művének néhány sora: „Schinkel ist die Quelle, aus welcher der gegenwärtig in unserem Lande herrschende Geschmack herfließt.” Friedrich Kugler és Gustav Friedrich Waagen, a német művészettörténelem első kitűnő képviselői, már rövid idővel Schinkel halála után, méltatták íásaikban. Elsőül Waagen követelte, hogy a mester hagyatékát múzeumban egyesítsék. („Aus allen diesen Kunstwerken soll zum ewigen Gedächtnis Schinkels eine Sammlung gebildet werden, welche den Namen Schinkel-Museum tragen wird.”)

Schinkel Friedrich Gilly tanítványaként kezdte meg pályafutását, de hamar eltávolodott mestere izlésbeli irányától és önálló utakon haladt. Szokás benne a klasszicizmus vagy a romantika nagymesterét ünnepelni. Talán egyik felfogás képviselőinek sincs igazuk. Ha végignézzük alkotásait (ide tartoznak Berlin legszebb épületei: „Altes Museum”, „Schauspielhaus”, „Neue Wache”, „Bauakademie”, királyi kastélyok Potsdamban és környékén stb.), valamint a múzeumban őrzött terveit, vázlatait, gyorsan papírra vetett formaelgondolásait, oly sokoldalú és gazdag fantáziájú művészt ismerünk meg benne, akit semilyen szigorúan vett stílus vagy irányzat keretei közé sem lehet beilleszteni. Bár kitűnő klasszicisztikus és romantikus épületeket alkotott, sőt e két oly ellentétes stílus közt valami szintézis-félét is sikerült kihoznia: e képességével ragadta el legjobban kortársait. Xavier Marmier e szavakkal ünnepli szonettjében (megjelent 1833-ban, Friedrich Kugler „Museum”-ában): „L'art des grecs s'est montré à ton regard, L'art gothique t'a pris dans son sein sanctuaire!”, vannak művei, melyek egész elgondolásukban, konstrukciójuk józan célszerűségében, olyan modernül hatnak, hogy még a „Neue Sachlichkeiten” akármelyik mai képviselőjének

is dízére válnának. Legfőbb jellemvonása rendkívüli sokoldalúsága. Mindenfajta építészeti feladattal kísérletezett, érdekelte minden probléma, semmi nehézségtől sem riadt vissza. Belemélyedt minden megbízatásába s megtalálta kellő megoldását, akár templomról, királyi kastélyról, középületről, ipartelepről, áruházról vagy egyszerű polgári lakásról volt szó. De nemcsak építész volt, — festett is, rajzolt, litografált, csinált belső berendezéseket (többek közt a királyi kastélyok legjobb empire-intérieur-jeit), színházi díszletterveket, iparművész volt (még hímzésmintákat is tervezett!), író, kritikus és finomérzékű műértő. Középkori ezermesterekre s a renaissance-kor művészeinek universalitására emlékezett, — e mellett tudatos, modern alkotó, aki figyelmét az egységes koncepció s tökéletes együtthatás érdekében az épület külső és belső részleteire egyaránt kiterjeszti. Kétségtelen, hogy ez a józan, egyszerű, munkás, észak-német titkos tanácsos egyike a XIX. század legérdekesebb művészegyeniségeinek. Zseni volt, ha egy kissé rendszertelen is. Bár alkotásai közt vannak meglepően gyenge munkák, oeuvre-jének összessége mégis a minden időkben becslendő nagy művész egyszerűségét sugározza ki. Látványos irányváltozása, stílusokban való kapkodása kora zavaros, rendszertelen, különféle eszméramlatoktól túlterhelt légkörében leli magyarázatát. A német klasszicizmus virágkora és a „Frühromantik” kezdetei, — Winckelmann antik művészettől inspirált esztetikai posztulátuma és a romantikusok extatikus és individualisztikus művészeti teóriái, — kereszteződnek egymással. Abból a zsákutcaból, melyből korának sok alkotóművésze teoretizálás következtében többé kivezető utat nem talált és elhanyaglott, Schinkel produktív zsenije mégis győzedelmesen került ki. Művészi hitvallását legjobban megvilágítja „Gedanken zur Baukunst” című írásának néhány sora: „Jede Hauptzeit hat in der Baukunst ihren Stil hinterlassen.

Warum wollen wir nicht versuchen, ob sich nicht auch für die unsrige ein Stil auffinden lässt?" Az építőművészeti stílusimitáció és retrospektív beállítású, historizmusra hajló század elején örökvényű mondása az igazi alkotónak!

Bár Schinkelnek sem adatott meg, hogy korának új, egységes stílusát megteremtse, ahhoz nem fér kétség, hogy megtalálta a saját egyéni stílusát. Ezt a stílust nem definiálhatjuk, mert túlságosan heterogén elemekből áll. Nemes klasszicizmus, fantasztikus, romantikus gotika és az építészet célszerűségi, racionális konstrukción alapuló, modern teóriái adják a komponenseit. Összesége Schinkel eredeti stílusát, mellyel jóval túlszárnyalta korát. Lapostetűjű lakóházai, a „Bauakademie” síma, homlokzatdísz nélkül való, csodálatosan modern ízü épülete, avagy gigantikus, szerkezetében és hatásában ugyancsak teljesen modern áruháztérre igazolják Fritz Stahl, a nemrég elhunyt, kitűnő kritikus profetikus szavait, melyekkel Schinkelről írott tanulmányát bevezette (1912-ben, az új német építészeti törekvések legkezdetén): „Diese Schrift ist aus der Überzeugung entstanden, dass Schinkel „der kommende Mann“ unserer Baukunst ist...“

A múzeum ügyes, áttekinthető elrendezésben tárja fel Schinkel munkásságát. Néhány terem kizárólag festészeti alkotásait mutatja be: az „Altes Museum“ falfestményeinek terveit (frissebbek és elevebbek, mint az idegen kezek által festett freskók), romantikus tájakat és fantasztikus architektúrákat a német romantika legnagyobb festőjének, Caspar David Friedrichnek modorában, olaszországi úti képeket, melyekből a Dél természeti szépségei és építészete iránt való rajongása csendül ki. A festményeknél jobban ragadják meg a szemlélőt Schinkel építészeti vázlatai, számtalan terve és rajza, melyeken keresztül bepillantást nyerünk az építész működésének legtitkosabb műhelyébe, ama érsi proceszuszba, melynek kiindulása az első,

spontán elgondolás, s mely hosszas átalakulásokon, formáláson keresztül, tetőpontját a befejezett műben éri el. A máig is fennálló épületek fényképgyűjteménye külön csoportot alkot. Rendkívül érdekesek ama tervek, melyeket „építészeti fantáziák” címmel foglalhatunk össze. Schinkelnek, épügy, mint a legtöbb, nagy fantáziájú építésznek, számos olyan terve is fennmaradt, melyek kivitelre sohasem kerültek. Fantasztikus, utópikus színeztük jóval túlszárnyalta a reális lehetőségek mértékét. Vagy a megbízók iniciatívája lohadt le, vagy anyagi akadályok hiúsították meg a megvalósításukat, napvilágot csak papíron láttak. Schinkel oeuvre-jében frappánsan igazolják a mester sokoldalúságát, ötletességét: célszerű, józan formaezés és buja, kicsapongó, szinte az Ezeregyéjszaka világára emlékeztető építészeti mesék, — tiszta, nemes klasszicizmus és fantasztikus gotika, zürzavaros, kaotikus elgondolások váltakoznak egymással benne. P. o. Ottó görög király palotája számára burjánzó épületek tömegével népesítette be a várhegyet s a krimi cári kastély tervében színpadi dekoráció és reális építmény csodálatos keverékét vetette papírra.

A múzeum termei valamennyien klasszicisztikus stílusban vannak tartva (az eredetileg barokkstílusú Prinzessinnen-Palais-t Gentz 1810-ben átépítette). A festmények közt néhány szobrot állítottak fel, többek közt Friedrich Tieck, korabeli kitűnő szobrásznak néhány alkotását, melyek hűvös, finom antikizáló karakterükben kitűnően illeszkednek be a milieu-be.

A Schinkel-múzeummal kapcsolatos, több termet felölelő „Sammlung Beuth” a XIX. század első felének egyik érdekes magángyűjteményét repraesentálja. Peter C. W. Beuth, Schinkel benső barátja, vagyonos, művelt, finom műérzéssel megáldott gyűjtőtípust képvisel, kinek érdeklődése szinte egyformán kiterjedt a művészet majdnem minden ágára. Bár ízlésbeli orientációja elsősorban klasszicisztikus



SCHINKEL-MUSEUM BERLINBEN
Schinkel festményeivel és korabeli szoborművekkel



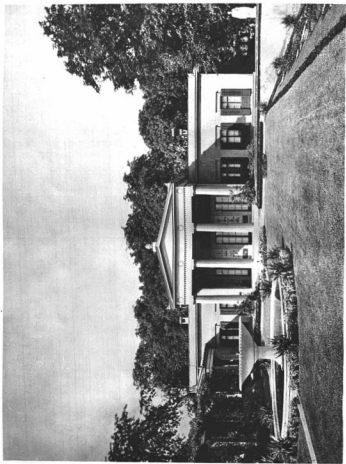
A BERLINI SCHINKEL-MUSEUM EGYIK TERME
Az előlben Friedrich Tieck Psyché-je

volt (antik szoborművek után készült gipszöntvényeket is gyűjtött, Raphael alkotásait pedig rézmetszetű reprodukciókban őrizte), nem kerülte el figyelmét a romantikusok „altdeutsch” rajongása, a Boisserée-fivérek propagandája a középkori német festészet érdekében sem. Stephan Lochner kölni oltárképének Madonnáját lemásoltatta és Dürer grafikájából elsőrendű gyűjteményt hozott össze. Ezenkívül iparművészeti tárgyakat is gyűjtött, üveget, porcellánt, archaeológiai leleteket és különféle raritásokat (még a XVIII. századi „Kunstammer” értelmében). A gyűjtemény egészében a Goethe-korszak érdekes kultúrtörténeti dokumetuma. Kapcsolata a Schinkel-múzeummal megvilágítja azt az atmoszférát, mely talaját jelentette Schinkel művészetének.

Megemlítésre méltó még a Schinkel-múzeum hányttvetett sorsa, mely tulajdonképpen már 1844-ben keletkezett, de csak a mostani otthonában került

végleges elhelyezésre. A legelső „Schinkelsches Museum”, miután IV. Frigyes Vilmos porosz király megvásárolta a mester hagyatékát, a régi Bauakademie egyik emeletét foglalta el. Első „kurátora” egy évtizeden át Beuth volt haláláig, amikor is gyűjteményét hozzákapcsolták a Schinkel-múzeumhoz. A Bauakademie-nek Technische Hochschule-vá való átszervezésekor az új charlottenburgi épületbe a Schinkel-múzeum is átköltözött, ahol egy újonnan szervezett Architektur-Museum keretei közé illesztették be. Idők folyamán Rauch szobrász hagyatékával egyesítették s „Rauch-Schinkel Museum” címen a főiskola egyik szárnyába került. Provizorikus, túlsúlyolt és nehezen hozzáférhető környezetében nem érvényesülhetett kellőképpen s így csak örömmel köszönhetjük új és méltó elhelyezési módját, mely a berlini körületekintő, helyes múzeumi organizáció egyik újabb tanubizonyságul szolgál.

DR. HAJÓS ERZSÉBET
(Berlin)



C. F. SCHINKEL: CHARLOTTENHOF-KASTELY POTSDAMIAN

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

ORTH AMBRUS †. Rövid szenvedés után, november 18-án meghalt Budapesten Orth Ambrus, 60-ik születésnapján. Neve egyike volt a legismertebbeknek, éveken át számos építészeti tervpályázaton vett részt, 1904 óta *Somló Emillel* társulva, sok esetben ketjük együttes munkája kapta meg az első díjat. Így ebben az évben a kolozsvári egyetemi könyvtár tervpályázatán, 1905-ben a szombathelyi Trummer-házén, 1907-ben a szatmári állami ipariskola, továbbá a Mosonyi Antal-féle bérház tervpályázatán, 1908-ban a zombori törvénykezési, 1909-ben a szegedi felső ipariskola és ugyanakkor a soproni posta- és távírópalota tervpályázatán. Tanulmányait Budapesten végezte, ahol kiterjedt építőgyakorlatot is folytatott.

ÚJ ALT-KÉP A FŐVÁROSI MÚZEUMBAN. Rudolf Altnak a füzetünkben színes reprodukcióban közölt képe a 24 régi pest-budai vedutából álló sorozatból való, mely a Sandmann-Hartleben-féle színes litográfiák útján a nagyközönség előtt is már régen ismeretes és a korabeli budapesti város- és utcaképnek legautentikusabb emléke. A városképnek előtűnik fekvő kivágásában az „Európa” és az „István főherceg” szálló épületei vannak megörögzítve, melyek a mai főkapitányság és a GyOSz székházának épületkomplexumaiban, ha átépített alakban is, manapság is fennállnak. A sujet tehát egyáltalában nem új, ha csak annak a ténynek nem akarunk bizonyos időszertű jelentőséget tulajdonítani, hogy ez az eredeti aquarelle a legutóbbi időben került budapesti magántulajdonból a Fővárosi Múzeum birtokába. Nem új, de elavult sem, mindig aktuális, minden tér- és időbeli megköthetőségtől szabadon emelkedik amaz abszolút tudás szférájába, mely a bécsi mester minden képéből, minden vázlatából, minden esetvonásából oly derűsen sugárzik felénk. Ennek az időteléstől független érvényesülésnek nem is találunk jobb személyesítőjét Rudolf Altnál, ki mint az 1848-as idők előtt való habsburgi monarchia fővárosainak (Bécs, Pest-Buda, Prága, Milano) festőkrónikása indult el művészi életútjára és mint a bécsi „secessió” tiszteletbeli elnöke érkezett az utolsó állomásához s egy 93 évig tartott munkás élet folyamán a XIX. század egész művészettörténetén keresztül vonult; érintetlenül divatstílusoktól,

programmoktól, de az összes, egymást követő vagy egymást keresztező áramlatok előtt újra és újra fölényes festői tudása révén elismerten. Tematikus tekintetben meglehetősen szűkreszabott és majdnem kizárólag építészeti prospektusokra beállított érdeklődési területe technikailag és formailag a század valamennyi festői lehetőségét felöleli. Az eset amellet korántsem fest úgy, mintha Rudolf Alt az egymást követő új nemzedékek követeléseinek koncessziókat tett volna, hanem az új irányok Alt oeuvre-jében impliciten valahogyan már benne is voltak. Így tehát fejlődésről a szónak megszokott értelmében nem is beszélhetünk, mivel már az első munkái teljesen kiforrottak voltak, „herrlich wie am ersten Tag”. Ha ennek dacára műveiben a művészi célzat bizonyos átalakulását megállapíthatjuk, úgy ez legfőképpen egy nagyon érzékeny seizmograf reagálásának látszik, mely a művészi történelemnek legfinomabb rezgéseit is jelzi. Mikor a 90 éves művész a bécsi secessió élére állt, ez a gesztus egyenesen magától értetődőnek hatott.

A most mondottak a 40-es évek produkciójára, melyhez a mi képünk (1844) is tartozik, vonatkoztathatók talán elsősorban. Képünkkel különben a Fővárosi Múzeumban őrzött eredeti Alt-aquarellek száma *bétre* emelkedett. A mester az 1840—52 közti években ötször volt Pesten. Itteni tartózkodása alatt festette a két, 24 és 32 darabból álló ciklust, továbbá azt a nagy látképet, mely jelenleg József kir. herceg Ő Fensége birtokában van és ezenfelül még számtalan, több-kevesebb vázlat szerű különlapot. De a sorozatos lapok sem készültek egy kaptafára. A művész szinte abszolút biztonsággal végigjártja ezeken belül is az aquarellfestészetben rejlő összes lehetőségek skáláját. Gondosan végigfestett kabinet-darabok mellett oly himnporszerűen odalehelő vázlatokkal találkozunk, aminő pl. o. képünk is. Valóban mesteri az a mód, ahogyan a távlati hatásokat tisztán optikailag, mértani szerkezet és előrajz nélkül visszaadja és egy pár, az előtérben alkalmazott színfolt segítségével a mozgásnak és az életnek megkapó illúzióját érzékelteti. A formáknak, színeknek, fénytöltöknak szeszélyesnek tetsző játéka felett erős kvalitású, tudatos művészi erő érvényesül. Szinte kézzelfoghatóan hűkannak elő ilyenkor ama szálak, melyek

az egykori biedermaierfestőt az impresszionizmus világnézetével kötik össze. Az építészeti-topográfiai leírások és az ábrázolásnak megingathatatlan tárgyilagossága a hangulati impressiókkal és az optikai-festői formaérzékkel páratlan intenzitással öszbenyomással olvadnak egybe. Ezek a tulajdonságok ugyan más kortársainál is fellelhetők, de ilyen szerencsés ötvözetben csak Rudolf Altnál érvényesülnek. Hogy ugyanezek a tényezők egymástól elkülönülten és ügyszólván nyers állapotban milyen hatásúak, megkapóan naiv módon bizonyítja Franz Jaschke-nek 1825-ből származó három pest-budai lát képe.¹ Ennek a biedermaier-jelmezben megjelenő érdekes festőriporternak az adalékai történeti-helyrajzi szempontból felbecsülhetetlen értékkel bírnak. De művészi kivitelük is, a napos, világosbarna városképeknek, a szaturált zöld előtereknek és a paraszti vagy divatos, de mindig tarka staffázsalakoknak együttese a 20 évvel az Alt-kép előtt készült guache-festményeknek a telivér biedermaier esztetikai és hangulati értékeit kölcsönzik.

Rudolf Alt ezeknél jóval többet nyújt. Igaz, hogy nála is, kivált a tárgyi motívumoknak objektív visszaadása hasonló asszociációkat ébreszt, de az időbeli kötöttségtől mentes, tisztán festői képesség alapakkordjai mindig kicsendülnek. *Horváth Henrik*

¹ L. a múlt számunkban közölt reprodukcióikat.

DR. CSATKAI ENDRE: SOPRONI ÖTVÖSÖK A XV—XIX. SZÁZADBAN, 1931. A magyar ötvösség összefoglaló történetét mindaddig nem lehet megírni, amíg a részlet-kutatások nincsenek befejezve. Ilyen értékes részlettanulmánnyal gazdagította most Csatkai dr. szakirodalmunkat. Levéltári kutatások alapján összefoglalta a soproni ötvösség történetét. Előtte alig egy-két adat volt csak ismeretes, szerzőnk viszont 1588-tól kezdve a XIX. század közepéig 54, céhbe tartozó mestert sorol fel.

Sopron határvárosjellegét az is mutatja, hogy nem egy külföldi, vagy más magyarországi helyről bevándorolt mester nevével is találkozunk.

39 oldalra terjedő dolgozatát Csatkai kisebb fejezetekre osztja. Az I. fejezetben azokról az ötvösökről emlékezik meg, akik a céh megalapítása (1612) előtt működtek Sopronban. Itt egy-két XV. századi mester nevét is megemlíti. A II. fejezetben a céh megalakulását ismerteti és a XVII. századi ötvösöket. A céh pecsétjét Kőszeghy Elemér közölte a Múzeumi Értesítő 1912. évfolyamában. A III. fejezetben a XVIII. és XIX. századi ötvösökkel ismerkedünk meg. A legértékesebb fejezet a IV. Ebben a fentemlített 54, céhbe tartozó mester névsorát adja a szerző. Ehhez forrással a városi polgárok lajstroma és a mesterkönyv szolgált; ahol lehetett, néhány ada-

tot is fűzött a névhez. A nevek túlnyomó része németes hangzású, de amint tudjuk, ezek is jó magyar polgárok voltak. Van olyan is közöttük, aki külföldi származású (Kumano, Brunn, Regensburg, Staade, Grafendorf, Weissenberg, Augsburg stb.). Különösen áll ez a XVII. századra. Az egész sorozatot Kugler György fejezi be, aki 1859-ben lett mesterré.

A Függelékben több soproni eredetű ötvöstárgyat ismertet, végül pedig a soproni hitelesítő bélyegeket és mesterjegyeket mutatja be. Ez a sorozat az idők folyamán még bővíthető.

Azt maga a szerző is megállapítja, hogy a soproni ötvösség nem volt olyan jelentékeny, amint azt egy-két szakírók korábban feltüntetett. Itt bizonyára hátrányosan hatott Bécs és Pozsony közelsége. Csatkai dr. hálára kötelezte alapos tanulmányával mindazokat, akik a magyar ötvösség iránt érdeklődnek. Cs. K.

LEHEL FERENC: CSONTVÁRY TIVADAR.¹ A posztimpresszionizmus magyar előfutára. Második vázlat. 70 képpel. Les Editions de Style, Paris 1931. (Bíró-nyomda R.-T. nyomása, Budapest.)

Kilenc év előtt megjelent „első” vázlatát Csontváry művészetéről adta ki most újra Lehel Ferenc, a régi szöveg némi felhasználásával és jelentékeny megnövekedett képanyaggal. A könyv, mely egyébként az egyetlen komoly művészetkritikai munka az ideai magyar könyvpiacra, bizonyos tekintetben epilógia a tavalyi nagyhatású Csontváry-emlékkiállításnak (Ernst-Múzeum). Kétségtelenül Lehel érdeme volt, hogy e kiállítás a haladó szellemű művészek és a nagyközönség ítéletében mint esemény zajlott le. Amit a sajtókritika és az újságok fürge krónikásai Csontváry művészetéről és különcködő egyéniségéről írtak, ismétlésre volt Lehel kilenc év előtti adatainak s megállapításainak. Szinte észrevétlenül forrásmunkává vált Lehel régi tanulmánya, mely annakidején csak egyéni vallomástétel volt egy „fölfedezett” igazi művész mellett. A most kiadott „második” vázlat tehát joggal követelheti, hogy az elsőnek érdemeiben részesedjék, mégis visszaszerezteket vált ki a figyelmes olvasóban. Tulajdonképpen két bírálatot lehetne írni e könyvről, egy dicsérőt és egy elvetőt, melyek közül egyik sem lenne igazságtalanabb a másiknál. Mi az elismerésemelőt benne? Előszörban Csontvárynak sikerült jellemrajza. Ezt a félszeg, gyermekien nagyzó s önmagába vetett hitében tántoríthatatlan álmodozót, ezt az askétalelkű s érzékenységig sérthető rajongót, a furcsaságain keresztül is derűs művészt

¹ L. még Lehel Ferenc: Emlékezés Csontváry Tivadarra. Magyar Művészet V. évf. (1929). 4. sz. 197—204. és Vassary János: Csontváry c. tanulmányait. Utóbbi a Magyar Művészet mult, 1930. évi évf. 558—60. lapján.

igen frissen rajzolta meg Lehel. Kitűnő továbbá Csontváry fejlődésének jellemzése és egyes munkáinak élesszemű leírása. Az alkotás hangulatát, ha szabad ezt a szót használni, igen finoman érzi ki kritikus „mesterünk” minden egyes képéből. De nem ezt ambicionálta Lehel. „Munkám a művésztudományt szolgálja és nem a műélvezést. A Csontváry stílusának morfológiájáról és működésének történeti jelentőségéről számolok be.” Nos, ezen a ponton válik Lehel könyve majdnem élvezhetetlenné! E sorok írója minden eddig megjelent írását ismeri, mégis túlkövetelődzőnek találja, ha szerzőjük pl. elvárja, hogy az olvasó minden régi könyvét úgyszólván betéve tudja, márpedig így ír Lehel. Fegyelmezett író, ki ismeri tárgyát és azt érdekessé akarja tenni, nem vár ennyit munkájának olvasójától, legkevésbé a francia írók, kiknek iskoláját járta Lehel az utóbbi években. Ez a Csontváry-monografia úgy íródott, hogy illusztrálja Lehel stílusmorfológiáját, ezt a mindenképpen vitás és ötletessége mellett hibrid munkát, melyről szerzője úgy véli, hogy Wölfflinen töltött. Nem hangzik ez úgy, mint Csontváry emlékeztetés távirata keletről: „Felfedeztem a plein-airt!” Milyen kitűnő könyvvé válhatott volna ez a Csontváry-munka ilyen és hasonló izléstelenség nélkül! A spekulatív következtetés nem lehet erőssége és ha már kedve az elvontságok felé ragadja, ne fejezze ki magát az elevenség kedvéért enfant terrible-módban. Mindezek dacára el kell ismerünk a jót s élvezetést, amit könyvében hozott.

Eisler Mihály József dr.

AZ ARCHAEOLOGIAI ÉRTESÍTŐ XLIII. (1929) és XLIV. (1930) KÖTETEI. A magyar régészetnek és művészettörténetnek ez a régi, külföldön is megbecsült folyóirata XLIII. és XLIV. kötetében *Hekler Antal* szerkesztése mellett értékes anyagot ad a két tudomány szak hazai, speciális problémáinak megoldásához, amellel az egyetemes archaologia és művészettörténet érdekeit is szolgálja tanulmányaival és rövidebb lélekzetű cikkeivel. Még a XLIII. kötet gazdag művészettörténeti dolgozatokban, addig a XLIV. kötetben a régészet, főleg az őskor dominál. Ismertetésünkben az eddigiekhez híven csak azoknak az eredményeknek regisztrálására szorítkozunk, melyek folyóiratunk, a *Magyar Művészet* olvasóit művészeti vonatkozásaiknál fogva elsősorban érdekelhetik. A XLIII. kötet tizetán régészeti irányú cikkeinek szerzői között: *Hillebrand Jenő*, *Banner János*, *Roska Márton*, *Buday Árpád*, *Kézinszky Bálint*, *Fettich Nándor*, *Lovas Elemér* s mások neveit találjuk. *Hekler Antal* „Új adatok az antik portraitművészethez” címmel néhány eddig kiadatlan vagy nem kellőképpen méltatott görög és római szoborképmást ismertet, köztük egy, a berlini

Altes Museumban őrzött terracotta-szobrocskát, mely a szokásos típusoktól eltérően minden karikatúra jelleg nélkül, inkább közvetlen valóságérzéssel és egyéni jellemzéssel örökít meg egy ismeretlen filozófust. *Szalay Ákos* beszámol az új „Ásatásokról Pergamonban”. Az 1927-ben megkezdett ásatások alkalmával az ú. n. „Királyné kertje” magaslapon Kr. e. 200 körüli időkből való nagyszabású gabonaraktárházak kerültek elő, amelyek igen ügyes szellőztetőberendezéssel voltak ellátva. Máshelyütt megint egy kora hellenisztikus utca s néhány lakóháza maradványai kerültek felszínre, amelyeknek alaprajza feltűnő megegyezést mutat a jó pár évszázaddal felüljük épült bizánti lakóházakkal. *Otto von Falke* a Nemzetközi Múzeumszövetség 1928-i budapesti kongresszusának résztvevői előtt bemutatott magyar szent koronán végzett megfigyeléseinek eredményeit foglalja össze „A Szent Korona” c. cikkében. A korona felső keresztpántján látható kilenc zománcképp stílusa és technikája az 1000 körüli zománcművészet ismertetőjeleit mutatja, azonban keletkezésének helyére vonatkozólag semmiféle jellegzetes vonást nem őrzött meg. *Balogh József* „A magyarországi Szent György ábrázolások forrásait” vizsgálja s ily tárgyú középkori emlékeinket stíluskritikai szempontból behatóan elemelve arra az eredményre jut, hogy a hazai korai és késői gotikának, valamint a renaissance-nak az emlékei mind „az olasz génuszt hatása alatt dolgozó helyi művészet termékei”.

Érdekes fejtegetésekkel értékes eredményeket közöl *Genthon István*: „Az apostol vértanúságok mestere” címmel. Az osztrák tudósoknak azzal az újabban ismét erőteljesen megújult törekvéssel szemben, mellyel az osztrák eredetet és hatást akarják egész XV. századi magyar táblaképfestészetünkre rábűnti, *Genthon* stíluskritikai és képlemező fejtegetések kíséretében mutatja ki, hogy bár e hatás néhány esetben csakugyan megállapítható (így a Szépművészeti Múzeum négy. Krisztus életét tárgyaló, 1430 körül, híbe-tőlleg magyar mester kezétől készült képtábláján), viszont azonban kiváló tehetségű magyar piktorok munkájával találkoznak Ausztria területén, akik egyéniségükkel nem egy mű stílusára felismerhető hatást gyakoroltak. Így az „Apostolok vértanúságát ábrázoló ciklus 1480 körül működő magyar mester alkotása, aki sem a Schottenstift-mesterrel, sem a braunaui oltár mesterével nem azonos”. Oeuvrét *Genthon* egy Szent András martíriumát ábrázoló képpel bővíti. „A braunaui oltár festője a magyar mester hatása alatt működött.” Megállapítja továbbá a szerző, hogy a bécsűjhegyi Winkler-epitáfiumot *Mikó János* festette, kinek szignált, Liechtenstein-képtárbeli táblája alapján más két hiteles, őregkori művét is kimutatja.

Végül megállapítja, hogy a kassai Rákóczi-Múzeum hat képtáblája csak újabban került hozzánk s a brixeni iskola műve.¹ *Wilhelm Suida*: „Leonardo lovasábrázolásai” címmel szól újból hozzá a Szépművészeti Múzeum híres, sokat emlegetett kis lovas bronzszobra eredetének kérdéséhez. Szerinte ez a XVI. század második felének manieristikus stílusával nem hozható összefüggésbe. Kvalitatív kiváló részeiben a megelőző, azaz leonardói fázis összefoglaló egységes jellegét mutatja. Lehet, hogy a modellt csak Leonardo halála után fejezték be és öntötték meg, de ez nem választja el e kis művet az ő személyes alkotásaitól. G. M. Crespinék egy Hekler által is megjelölt rézkarcra mutatja, hogy még a XVIII. században is e típusban egy nagy művész alkotását tisztelték.

Pigler Andor „Vallási vonatkozású szatirikus festmény a Szépművészeti Múzeumban” című tanulmányában érdekes és tanulságos példák kíséretében mutat a németalföldi művészetnek arra a nagyarányú, szatirikus irányú szerepére, amellyel a XVI. század vallási harcait protestáns nézőpontból illusztrálta. S ezzel kapcsolatban Maerten van Clevenék egy képéről bizonyítja be, hogy e harcokban sokat emlegetett bűnnek, a mértéktelenségnek kigényolásával szintén ily szatirikus jellegű alkotás, amely azonban már bizonyos enyhébb modorban (parasztok alakjaival, s nem apácák és szerzeteskéivel) van, a változott körülményekre való tekintettel festve. *Réh Elemér*: „Adatok a régi pesti kálvária történetéhez” címmel hiteles levéltári adatok alapján rekonstruálja az epreskerti kálvária történetét. A vagyoni állapot Schwartz Anna Mária 1739-ben kelt két végrendeletében kapta meg a pesti kálvária. Az építés 1746-ban kezdődött s 1749-ben fejeződött be. Kezdetben a kálvárián csak három kereszt állott, a díszítő szobrok később készültek el. A finom arányokkal, ízléssel és tudással készült kálvária hamarosan megtetszett, folyton nőtt a fentartási alap, s 1773–1780 között művészi vasrácsozatot is kapott. II. József intézkedésére a kálváriaalap 10.000 forintnyi vagyontól a józsefvárosi templom építésére foglalták le, s ettől kezdve a kálvária lassú pusztulásra volt ítélve. Keletkezésének e hiteles dátumai tarthatatlanná tették Grimschitznek föltevését, hogy J. L. von Hildebrandt műve lett volna. Réh igen beható elemzéssel keresi ki a magyarországi és külföldi emléanyagban a kálvária legközelebbi előzményeit és rokonait, s a jellemző vonások szempontjából a korbeli pesti, esztergomi s más vidéki barokk- és rokokó-izlésű építészeti emlékeinket is összehasonlítja vele. Föltevése az, hogy ennek a nagylendületű, a XVIII. század második harma-

dában megindult pesti építkezésnek kellett egy vezérszemlémenek lennie, ki mindezt tervezte, vezette és irányította. S ezt az embert véli megtalálni *Mayerhoffer András* salzburgi származású, Pesten 1724 dec. 11-én polgárjogot szerzett építőmesterben, ki évek hosszú során át dolgozott Savoyai Jenő herceg építkezéseinel Hildebrandt vezetése alatt. Réh szeretné egyebek között a kálvária építését is neki tulajdonítani, de a végleges ítélettel várni kell szerinte is addig, míg írott bizonyítékaink a kérdés végleges eldöntésére nem lesznek. *Oberschall Magda*: „Az egri vármegezház kovácsolt vaskapui és helyük a hazai és európai vasművészetben” című értekezésében bemutatja a két gyönyörű vaskaput, melyről, sajnos, csak annyi állapítható meg, hogy 1755–56-ban készültek. *Oberschall* ezután korszakonként röviden ismerteti a vasművészet hasonló emlékeit s úgy látja, hogy e kapukat a pozsonyi s azután a délnémetországi vasműves emlékekhez fűzi a legszorosabb stílusrokonság.

A kisebb közlemények között találjuk *Lukács Pál* hómányos kis cikkét; az elsőben egy XV. századi misekönyvből való miniatúrát mutat be, a másodikban egy 1580-ból való kedves kézírazszal keretezett bajtársi fogadalmi nyilatkozatot közöl, a harmadikban Bini Antalra, a XVI. század elején Budán élt olasz képereskedőre és üzleti tevékenységére vonatkozó levéltári adatokat ismertet. *Oberschall Magda* Dürer magyarországi hatásának kritikai áttekintésében megokolja, hogy Dürer művészetének, főleg metszeteinek hatását — szerinte — csak a héthársi Szent Márton-templom, továbbá a székelyszombori és csikmenesági templomok oltárain lehet abszolút bizonyossággal kimutatni. *Tömör Edith* az Esterházy Madonnának az Uffiziben őrzött előkészítő vázlatra egy bruges-i magányjűteményben talált másolatát közli.

Balogh Jolán „Újabb adatok Firenze és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez” címmel Giorgio Vasari és Ferdinando Leopoldo Del Migliore könyveinek alapján eddig fel nem használt, ismeretlen adatokkal járul az olasz-magyar kapcsolatok történetének kiegészítéséhez, melyek közül legérdekesebbek azok, melyek bebizonyítják, hogy Vasari: „Lorenzo Medici dícsőítését” ábrázoló képén Mátyás király követe (talán Ugoletto) is meg van örökítve, s hogy a firenzei SS. Annunziataban ott volt Hunyadi János fogadalmi emlékszóba. *Gombosi György* „jegyzetek” közül „a Ráth György Múzeum katalógusához”, melyben a téves és kétes attribúciók egész sorát tisztázza.

A könyvimertetések rovatában Hans Mühlestein: *Die Kunst der Etrusker*, Ladislav Gál: *L'Architecture Religieuse en Hongrie du XIe au XIIIe siècles*, Oswald Sirén: *Leonard da Vinci*, Edmund Hildebrandt -

¹ V. ö. Genthon István és Fenyő Iván cikke a *Magyar Művészet* IV. évf. (1928) 71–95. l.

Leonardo da Vinci, Anny E. Popp: Leonardo da Vinci, Handzeichnungen, Wilhelm Suida: Leonardo und sein Kreis, Rudolf Busch: Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten és Dagobert Frey: Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung című művek ismertetését és méltatását találjuk.

A XLIV. kötet régészeti cikkeinek és tanulmányainak szerzői között: Márton Lajos, Hillebrand Jenő, Marosi Arnold, Laczkó Dezió, Banner János, Csalogovits J., Roska Márton, Richtbofen B., Kerényi K., Nagy L., Jankó L., Dornay Béla s mások neveit találjuk, tehát különösen praehistóriánk vonat ki ismert nevű kutatóinak csaknem teljes sorával. Ebben a kötetben olvastuk az első jelentéseket is a M. Tud. Akadémia Vigyázó-alapja terhére végzett ásatásokról, amelyek, remélhetjük immár, állandósulnak. A régészeti részhez tartozik még az a két meglehangzó nekrológ, melyet Márton Lajos írt az előző évben elhunyt két, értékes munkásságra visszatekintő, régészeti kutatóról: a fiatal Szalay Ákosról és Krecsmárk Endréről. A művészettörténeti vonatkozású tanulmányok között elsőnek említjük Theodor Wiegand cikkét „a Pergamon-Múzeumról”. A múzeum egyik megrementője mondja el ebben a múzeum építésének rövid történetét, beosztását és mai tagozódását, valamint a felállított antik építészeti emlékek rövid jellemzését. A múzeum jelentőségét Wiegand abban látja, hogy benne „a legkülönbözőbb korok antik épületeinek az arányai időrendi sorban egész térbeli kiterjedésükben érvényesülnek”. Egy félszázad céltudatos, odaadó kutató, ásató és gyűjtő munkája tette lehetővé, hogy ezt a hatást elérjük. A világ azóta nagyon megváltozott, a lehetőségek többé nem fognak visszatérni s az új Pergamon-múzeum nem típus lesz, hanem valami egészen magában álló és egyedüli marad.” *Hekler Antal* egy „Priapos bronzszoborcská”-t ismertet, mely felfogásának nemességével, kivételének finomságával és archaizáló modellálásával az augusztusi kor termékeknek látszik. *Höllrigl József* középkori kutatásaink legelhanyagoltabb ágába, „Árpádkori keramikánk” történetébe világít be a „Fenékbélyeges edények”-ről szóló kimerítő és pontos tanulmányában. Ezek az alsó lapjukon különféle érdekes bélyegekkel ellátott, durvább és finomabb készítményű cserépedények a X–XIV. századból valók, s készítésük eredete és technikája a népvándorlás korán át egészen a római provinciális keramikáig megy vissza. *Balogh Jolán* igen gondos stíluskritikai elemzéssel s az analógiaként szolgáló alkotások hosszú sorával bizonyítja, hogy az Ipar-

művészeti Múzeum két elsőrangú kvalitású, rendkívül gazdag szoborállományú ellátott tüzbakja „Tiziano Aspetti képe — eddig — ismeretlen műve”. *Kapossy János* „Maulbertsch sümegi freskóműve” című szép tanulmányában foglalkozik a sümegi franciskánus-templom Maulbertsch festette freskóival. Ismerteti a templom építésére vonatkozó nagyon gyérszámú levéltári adatot (1756. márc. 21-én teszik le az alapkövet s 1759. aug. 11-én szentelik fel). A festési munkálatokat, melyek ez esetben az egész templom teljes kifestését jelentették, a templomban olvasható nagyszámú chronosztikon tanúsága szerint 1757 őszén s főleg 1758 egész folyamán végezték el Anton Maulbertsch és társai a mester tervei szerint. Ez aránylag rövid idő alatt készült el a szentély triptichonja, az oltárképek s a mennyezetfreskók teljes sorozata. Az oltárképek jelenetek Jézus életéből a születéstől a mennybemenetelig, amelyeket magyarázat és kiegészítésként kísérnek a templomhajó szélesség festői önkénytel tagolt mennyezetképének a mellékoltárok fölé eső csoportjai. Ezután kompozíciói szempontjából méltatja az egyes részeket, s a legértékesebbnek a szentély hármasképét ítéli. A festés technikájának biztossága, a pazar és gondos színharmonia, a képszerkesztés fölényes biztonsága ezeket a freskókat a fiatal Maulbertsch egyik legértékesebb munkájává teszik. E művét a szentélytriptichon jobb alsó sarkában a fiatal mester szignálta s az orgonafülfőtől egykor hatalmas méretű, ma kevés kivétellel elmosódott foltokból álló freskó bal alsó sarkában egykorú magyar alakok közé odafestette a templom építtetőjét, Bíró Márton veszprémi püspököt s alatta odafestette magát is német viseletben, rízpóros copfjal. *Kapossy* kifejti, hogy Maulbertsch e munkájában a sokat emlegetett észak-olasz hatások mellett igen erőteljesen jut kifejezésre Rubens stílusának a művészre tett hatása, nemkülönben azok a benyomások és hatások, amelyek Maulbertschet szülőhazájához, annak művészetéhez: a délnémet, főleg sváb festőművészetnek hagyományaihoz fűzték. A könyvismertetések rovatában: *P. Marconi*: La pittura dei Romani, *J. Strzygowski*: Asiens bildende Kunst, *Péter András*: A magyar művészet története, *Ybl Ervin*: Toscana szobrászata a quattrocentóban, *Dornay Béla*: Fellenthali Fellner Jakab tatai építőművészről szóló munkáinak s a Henszlmann-Lapok új számainak ismertetéseit találjuk.

—n—n

JULIUS MEIER-GRAEFE: COROT. Mit 153 Lichtdrucktafeln. Verlegt bei Klinkhardt & Biermann und Bruno Cassirer. Berlin, 1930. Meier-Graefe legújabb munkájával lényegesen átdolgozott kiadását adja egy húsz évvel ezelőtt megjelent nagyobb tanulmányának. Érdekes és tanulságos megállapítani, hogy az

* *L. dr. Hajós Ernő* cikkét „Oj múzeumok Berlinben” címmel a *Magyar Művészet* múlt évi (VI. évf.) 9–10. számú kettős füzetében a 614–622. oldalakon.

újabb könyv miben különbözik a régőtől. Folytatását jelenti-e ennek, mit a bővülő ismeretek és a kritikai szemlélet finomodása tesz jogosulttá; vagy csak írói szeszélyből nyúlt Meier-Graefe másodszor egy neki kedvenc témájához? Ha a könyvhöz adott s a könyv értékét határozottan emelő pazar fénynyomatokat nézzük, egy pillanatra felkeltődik az a gyanunk, hogy itt a nyomdatechnika haladása váltotta ki a könyv megírásának gondolatát. E lehetőségek részben csakugyan szerepelnek a „második kiadás” megszületésénél, de mégsem döntöek. Meier-Graefe egészen új könyvet írt Corotról, mondhatni lelki szükségletből, és a régiből csak az hozta át, ami egyébként minden írásnak főjellegét adja: a lendületet. Ez a lendület, mely iskolát csinált Németországban, ezáltal mint ha vesztett volna erejéből. A 114 oldalas Corot-tanulmány színeiben és ötletességében mögötte marad a Renoirról írott könyvének, melyről nemrégiben e helyen beszámoltunk. A egyszerű tárgyismeret és tájékozottság azonban itt is érvényesül és teszi e munkát élvezetessé az olvasó számára. Mielőtt rátérnénk Meier-Graefe megállapításainak kritikájára, érdemes néhány szóval megemlékezni az írásműről magáról. Meier-Graefe sohasem ad tiszta életrajzot. Valami lírai rendszerességre törekszik és ezt itt-ott átszövi anekdotákkal, mik korántsem teszik „élethűbbé” előadását. Mennyire mások a francia művészeti írók, ha kortársaikról írnak, vagy olyan művészekről, kiknek munkássága még vita központjában áll. Könyveik elsősorban az emberi vonásokat domborítják ki; eleven, színes és megkapó emberrajzot adnak és kitűnően eltalálják a fontosat és jellegzeteset. Így íródott Arsène Alexandre könyve Dauterive-ről, Joyanté Toulouse-Lautrec-ről, Volardé Renoirról, Gasqueté Cézanneról stb. Szinte egységes stílusban írnak, mint ahogy a francia szépírók is egyéni különbözőségük dacára egy törzs hajtásai gyanánt teremtenek és hatnak is reánk. Meier-Graefe írói készsége mögött nincs hagyomány és mint minden német, ő is mindig „elülről kezd”. De ha nincs is benne a francia művészeti írók játszi könnyedsége, a nagyobb összefüggéseket talán jobban látja meg; az absztrahálásnál német mivolta segítségére van. Példa rá az előttünk fekvő Corot-tanulmány. Igen találó, hogy Meier-Graefe Corot-ban nem a zsenit állítja elélni, hanem a szerencsét, az örökös passzivitásával mindig és mindenütt beérkező művészt, akinek még gondolkodni és tépelődni sem kellett, csak a festés kényszerének engedni. És igen jó Meier-Graefe megállapítása, hogy tulajdonképpen két Corot élt és dolgozott: az alkalmazkodó művész, kinek 50 éven át legfőbb gondja volt, milyen munkával szerepeljen a „Salon”-ban, a nimfás tájképek költője és a másik, aki csendesen festegedett magának és ezekkel a

munkákkal sohasem állt a közönség elé. A másik Corot, a nagy portait-festő az, kit felfedez számunkra Meier-Graefe. Említsük meg végül azt is, hogy a könyv legsikerültebb lapjain Meier-Graefe megtalálta az összefüggést Corot művészeté és a régi olasz mesterek közt (Giorgione, Raffael).

Eisler Mihály József dr.

A GÖRÖG SZELEM ÚJJÁSZÖLÉSE. Ezen eszme: Emberi kultúra, praktikus megvalósulásában mindig mint *Stilus* nyilvánul. Ez a fogalom: az emberi gondolat időben való realizálása. Determinálva van az illető fejlődési periódus korszellemét tevő tudatos gondolat és intuitív érzés sematizáló szintézise által. Alakulását megelőzi léte — először csak negatív, szívó erő, mint igény, mint szükség jelentkezik — matematikai mennyiség negatív előjellel. Ezt a negatívumot az egyéni genie alakítja át pozitívummá. Rendezés, alakítás, az intuitív — öntudatlan realizálása — ez a feladata. És ha megszületett a *Stilus*, úgy ismét az általános felé árad, a tömeg felszívja, szankcionálja — most már élő törvénnyé válik. Ez a törvény, a *Stilus*, mindig terrorisztikus, — de az ember támasz, korlát után való vágyán alapszik, a minden emberben rejlő materiális princípiumból következik. És bár diktatóri parancs: mégis a mozgási szabadság amit enged, még a genie-k legnagyobb részének is megengedi képességeik kifejtését, másrészt meg nyugodt és kiegyensúlyozott szintézisbe foglalja az emberi sokoldalúság másképp értelmetlen halmazába széthulló mozaikjait.

Az emberi génusz mindeddigi alkotásai között a legremekesebb séma: a görög stílus. Mindmáig élő, teremto erő és szépség. A gyermeki üdéség és érett bölcsesség dialektikus összeforrása, — a lét és levés, vágy és valóság, élvezet és szenvedés egyensúlya, bensőséges vegyülete lélek- és test-, szellem- és anyagnak — aranyetszet a reális megadott és az idealisztikus lehető között.

Az ellentétek ezen kiegyenlítődségét egyetlen későbbi vagy korábbi kor se érte el soha. A következő stílusok, amennyiben nem ismétlései, illetőleg variációi a görögnek, már a fanatikus egyoldalúságba csapnak ebből a harmóniából, minden ere a mérleg egyik lapján nyugszik — és a középkor embere csak a széppel igyekszik az egyensúlyt helyreállítani.

Relatívva lesz, ami abszolút volt — az anyag egyszerre megremül önmagától és öngyilkos igyekezetében, hogy teljesen felolvadjon lelki értékekben, rabszolgájává válik a léleknek. Megalázása — ez a megtagadása a megadott valónak — lehetetlenne tesz minden egyensúlyt, — úgyhogy aránylag rövid életű a gondolat: a román stílus és a gotika egyszerű szépségének elvirágzása után észrevétlenül olvad a késő középkor „sötétsé-

gébe". A későbbi korszakok stílusa (barokk, rokokó) bevilágítja ugyan ezt a „sötétséget”, — de ez a fény is elápad a XIX. század teljes stílustalanságában. Az európai szellem e szomorú csúdjá a mult század végén kulminál, — de még mindig nem a multé — tovább tart most és napjainkban is.

Nem mintha nem lennének genie-ink. Itt vannak, de munkájuk csak egyéni vélemény, nem tud stílussá alakulni. Hiányzik még mindig a stílus létrejöttének sine qua non-ja: az általános igény, a szükség. A tömeg túlságosan átitatott, megmérgezett hazugságok által, nyomor által, semhogy egy egészséges felfogás, rend, művészi kielégülés után vágyat érezni nyilvánítani tudjon. És így csak régi és új ideák és alkotások zavaros kakofóniája tölti be az irt, — ideák, alkotások — összehordva minden időből és országból, — sőt most már világrészből.

Ebben a kaoszban újra és újra a görög mult felé fordul az európai logos. Új és új mítoszok támadnak, leginkább csak intuitív eredetűek, — eszméletlen kiáltások szintézis, új, abszolút értékek után.

Csak rövid idő előtt, — már a mi századunkban a görög szellemnek tudatos és metodikus interpretációja született. Ez az új mítosz már nem a művészettörténeti megtanulást, de a megértést tűzte ki céljául és a mai élet teljességét kívánja betölteni görög szellemmel. Nem utánzás, de a módszer elemzése a cél. És a 24-ik órában történik ez a próbálkozás, — hiszen ha a középkor, vagy akár a mult század meg is engedték egy álmódó miszticizmus vagy egy stílustalanság luxusát, úgy a mai közgazdasági helyzet méreteiben és nyomorában életünk és jövőnk függ a kérdéstől, — vagy megtaláljuk az utat, mely kivezet ebből a zűrzavarból, vagy nyomorultul tönkremegyünk.

A görög kultúra ezen aktualitása folytán Max Raphael új könyve: *Der dorische Tempel* nemcsak a művészettudomány szakemberei, de az intellektuellek legtagabb köre számára is értékes és érdekes. Ez a könyv is próbálkozás, mely hivatva van segítségünkre lenni az új eszme feltalálásában. A könyv előszavában a szerző maga nyilatkozik a mű célja felől: „Ez a munka tudatos hozzájárulás a görög szellem új renaissance-ához.” Mely újjászületés csak a megismerés- és megértésen át lehetséges. A szerző mint módszert a paestumi Poseidon-templom művészettudományi analízisét választja, hogy elvezessen ehhez a megismeréshez. És ez a vállalkozás saját szavai szerint: „... teljesen egy alkotó-teoretikus művészettudományon alapszik, melynek első feladata a művészeti tényállás megállapítása, a második egy világnézet egyértelmű és általános hozzájárulása a formai tényekhez, — jobban mondva a leolvásása rólok.”

* Megjelent Dr. Benno Filser G. m. b. H. kiadásában, Augsburg, 1930.

A görög szellem megismeréséhez vezető ezen termékeny és új út megszabadít minket az eddigi történelmi és akadémikus boncolgatásoktól, melyek mindig csak a felületen maradvá, mindig csak lényegteleniségekbe és személyeskedésekbe veszttek. Raphael a geometriai fölépítésnek, az erők alakulásának empirikus, matematikailag pontos analízisét vezeti be, — hogy azután élő lelki szintézissé projiciálhassa az analizált elemeket. Ez az eljárás fordítottja az útnak, melyen a Poseidon-templom nagy alkotója haladt: a műrenek alkotásánál az anyagot formálta a görög génusz, kötetet öltött a spirituális erő, — itt megfordul a folyamat: a formából, az anyagból rekonstruálja Raphael a szellemet, mely nem alkothatott más formát, nem öltöhetett más alakot.

Könyve első fejezetében a formákkal, az épületttestben ható erőkkel és az anyaggal ismertet meg minket a szerző. Ezen elemek geometrikus-matematikai analíziséből új nézeteket vezet le, — melyek az eddigieket felforgatva, új és mélyebb felfogásokhoz vezetnek. Ezen eredmények a következők:

1. A nézet, mely szerint a Dór templom csak plasztikus test és nem a tér alakítása, tévesnek bizonyul. Szerző rámutat a homlokzat és alaprajz alapvető egységére.

2. Rámutat a hordozó és nyugvó erőkre, a tér- és formaalakítás alapeszméjével való összefüggésére.

3. A proporcionális törvényszerűségeket geometriai alapformákra vezeti vissza.

4. A formanyelvet, mint egységes szisztemát, a különböző erőkből vezeti le.

A második fejezet: „A görög templom eszméje”, a könyv tán legfontosabb része a tárgyalat elemek szerves egységbe foglalása. A vallási, szociális, individuális kérdéseket tárgyalja a megbeszélések alapján. Levezeti, feltárja a paestumi templomban rejlő görög szellemet.

Melyek a jellemzői ennek a szellemnek? Mely tulajdonságai teszik számunkra jelentőssé? Legrövidebb fogalmazásban tán két csoportba foglalhatjuk őket: mint az alkotás jellemzője áll a dialektikus módszer — és mint az alkotott, az eszme jellemzője az abszolút vonás, mely megnyilatkozik a görög alkotásokban, művészetben, tudományban, filozófiában, gazdasági berendezkedésekben.

Egyes idézetek a könyvből világosabban ismételik a mondottakat:

„Ellentétben úgy az egyiptomi, mint a keresztény templommal, mely az ellentéteket, mikből egy világkép szükségképpen felépül, különösen kiemeli, vagy abszolútá teszi, a görög minden érv mellett kész egy ellenérvel”, nem az egyoldalúság fokozása, a tudatos deformálás, de az ellentéteknél a dolgokban, a történetekben, valamint a gondolatokban és véleményekben megnyilatkozó egyedisége és egyenjósága emeli ki a görög egyéniséget

nyilatkozatait más népekből. „A dialektikus módszerrel a görög a kulturális egységeket szisztematikus rendbe foglalja, mindamellett meghagyva mindennek saját értékét.”

Ezen módszer eredménye például a Poseidon-templom, mely „... megvalósult Eszme, mint ilyen minden elképzelhető ellentét végső egysége, és mint végső egység, önmagában elégséges mint épülettést és zene, — önmagában, nemcsak mint rezonáló test a zene számára — és ezért Szépség és nem Jelkép.”

Ez a dialektikus = abszolút szellem, — ezzel a szóval: abszolút, a görög szellem egy cél után törő, tudatos realitását akarjuk hangsúlyozni, — számunkra igen nagyjelentőségű. Csak ezen az úton juthatunk el egy selejtező általános szintézishez, egy abszolút és praktikus eszméhez. A formák eddigi, akadémikus majmolása helyett (lásd klasszicizáló stílus) most a Le Corbusier által leszögezett alternatíva sürget:

„Építeni vagy forradalom!” Ezt a mondatot tán inkább így fogalmazhatnók: Építeni és forradalom (hiszen e két szó egyszerű tautológia) — vagy pusztulás, „Untergang des Abendlandes”. Vagy megvalósul egy újjáalakulás a genie vezetésével, a tömeg tetteivel, vagy alásüllyedünk egy apatikus tehetlenségben, idegen érdekek szolgátságában, melyből aligha van már feltámadás.

Mindnyájunk feladata: ez ellen a lehetőség ellen küzdeni. Mindnyájunk feladata: leküzdölni előítéleteinket. És feladatunk lenne a negatívum: nem megmérgezni a jövő generációt hazugságainkkal, — nem rombolni tovább.

Az új mítosz megteremtői: Picasso, Valéry, Stravinszki, Le Corbusier — alkotó genie-i a szépnak és a gazdaságpolitikailag praktikusnak, kijelölnek egy utat. És mi követhetjük, mi meg is érthetjük őket. Max Raphael könyve segítőnk, útmutatónk lehet, iskola ehhez a megismeréshez.

Ifj. Bujánovics Gyula.

CIMLAPUNKON Székely Kovács Olga-nak kisicánya arcképet mutatjuk be. A képet Fruchter Lajos úr az Orsz. M. Szépművészeti Múzeumnak ajándékozta s a múzeum Új Magyar Képtárában látható.

Felelős szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

Főmunkatárs: Dr. László Béla

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet. 1931. 9—10. szám

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



RIPPL-RONAI JÓZSEF: VIRÁGCSENDELET
Olv. Révai Ödönnek úrnő tulajdonában