

MAGYAR MŰVÉSZET

LINGARISCHE KUNST • ART HONGROIS • HUNGARIAN ART

MEGJELENIK HAVONTA.

Ezfelől az egy évre 40 pengő, félre 22 pengő, egy hóra (azoknak, akik éven előlételt költségmentesen vállaltak) 4 pengő. Egyen szén és 5 pengő. Kétféle részre az előlételtől öt évi és 40 pengő. A Szinyei-Ményházi Birtokának Kőre legelőnek (3 évi költségmentessel) évi 30 pengő; kétféle 42 pengő.

Tagnagj, illetve előlételtől öt évi a folyóirat kiadhatóságát kifizendők.

Szerkesztőség és kiadóhivatal: BUDAPEST, VII. ERZSÉBET-KÖRÜT 7. Telefon: József 402-99.

TARTALOM:

<i>Felvincz Takács Zoltán</i> : Dürer Albrecht művészeté	341
<i>Dr. Gombosi György</i> : Palma Vecchio	348
<i>Dömötör István</i> : Zsolnay-centennárium 1828-1928	367
<i>Felvincz Takács Zoltán</i> : Keleti és magyar formák a Zsolnay-keramikában	375
<i>Dömötör István</i> : Mattyasovsky-Zsolnay László Művészeti élete és irodalom	397

INHALTSVERZEICHNIS:

<i>Zoltán Takács von Felvincz</i> : Die Kunst Albrecht Dürers	341
<i>Dr. Georg Gombosi</i> : Palma Vecchio	348
<i>Stefan Dömötör</i> : Wilhelm v. Zsolnay 1828-1928	367
<i>Zoltán Takács von Felvincz</i> : Orientalische und ungarische Formen in der Zsolnay-Keramik	375
<i>Stefan Dömötör</i> : Ladislaus von Mattyasovsky-Zsolnay	387
Kunstleben und Literatur	397

KÉPEK JEJÖZÉKE:

Albrecht Dürer: Dürer Andrea Magdala, Szepárdiőrök Mázson, Szűz mellekelt.	
Albrecht Dürer: László király, Toltsai, 1503	343
Albrecht Dürer: A költészet hangok, 1515 körül, Toltsai	344
Albrecht Dürer: Tanninnyal, 1506 körül, Toltsai	344
Albrecht Dürer: Szent Anna heremébenél, 1508-1508, Toltsai	345
Albrecht Dürer: Mária Magdolna, 1523, Erzsébetvár	345
Palma Vecchio: Velencei portriák jezsuita arcképei	349
Palma Vecchio: A "Hírös öbér"	351
Palma Vecchio: Női arckép	352
Palma Vecchio: Női arckép	352
Pseudo-Palma (P): Sacra Conversatio	353
Palma Vecchio: Sacra Conversatio	353
Palma Vecchio: Sacra Conversatio	353
Palma Vecchio: Sacra Conversatio	354
Palma Vecchio: Mária és Erzsébet találkozás	356
Palma Vecchio: Jók és Bácsai találkozás	357
Palma Vecchio: Ádám és Eva	358
Palma Vecchio: Két nőfia	363
Palma Vecchio: Szent Borbála	364
Palma Vecchio: Madonna-öbér	365
Székely Bertalan festésége Zsolnay Vilmos arcképe 1904, Zsolnay-Pécs, 1874-1876-ből arcképe legutóbbi formájában	370
Rippel-Rósz József által gróf Andrássy Öryia szobor festett szervice, 1897, Zsolnay-Pécs	370
Zsolnay-Pécs, Ártist és ártisták rendezési beavat porcellán-figyelm, 1880	370
Zsolnay-Pécs, Ezüst-érmék 1887 körül	372
Zsolnay-Pécs, Ezüst 1900 körül	372
Zsolnay Vilmos szívdagcsel-éltetése az 1880-as években, 374	
Zsolnay-Pécs, Díszelemek 1900 körül, Zsolnay-Pécs	374
Apfeli-Ált Sándor: Díszelemek 1900 körül, Zsolnay-Pécs	374
Zsolnay-Pécs, Modern porcellánérmék, 1927-1928	376
Sikorsky, Zsolnay János: Modern ezüst, 1927, Zsolnay-Pécs	376
Herquet René: Kályha, 1927, Zsolnay-Pécs	377
Herquet René: Zsolnay-kályha	377
Zsolnay-Pécs, Cristallin váza 1905 körül	378
Zsolnay-Pécs, Más által színezett porcellánok, 1928	378
Mattyasovsky-Zsolnay László: Lágyporcelán más által színezett, 1912	379
Markap Béla: Ornamentok. Más által színezett porcellánok, 1922, Zsolnay-Pécs	380
Markap Béla: János névjegy, Porcellán, 1927, Zsolnay-Pécs	381
Lax Elek: Más által színezett porcellánok, 1928, Zsolnay-Pécs	381
Mattyasovsky-Zsolnay László: Óvarkép	382
Mattyasovsky-Zsolnay László: Anyán, 1919	382
Mattyasovsky-Zsolnay László: Kétfős arckép	382
Mattyasovsky-Zsolnay László: Gyermek	389
Mattyasovsky-Zsolnay László: Virágokhoz madarakkal	390
Mattyasovsky-Zsolnay László: Hátsónéző	390
Mattyasovsky-Zsolnay László: Felugró	391
Mattyasovsky-Zsolnay László: Látó	391
Mattyasovsky-Zsolnay László: Virágokhoz	394
Mattyasovsky-Zsolnay László: Ida nőfi	394
Mattyasovsky-Zsolnay László: F. László Margit	396
Mattyasovsky-Zsolnay László: Kék és sárga	396
Mattyasovsky-Zsolnay László: F. László nőfi	396

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN:

Albrecht Dürer: Andrea Dürer, Bruder des Künstlers, Museum d. Schönen Künste Budapest, Farbige Zeichnung.	
Albrecht Dürer: Der Lammsticker, Museum d. Schönen Künste Budapest	343
Albrecht Dürer: Versuch eines Stimmes, Museum d. Schönen Künste Budapest	344
Albrecht Dürer: Studienblatt, Museum d. Schönen Künste Budapest	344
Albrecht Dürer: Die nat. Anna verhöllt, Museum d. Schönen Künste Budapest	345
Albrecht Dürer: Maria Magdalena, Silberstift, Museum d. Schönen Künste Budapest	345
Palma Vecchio: Bildnis eines jungen Brautpaares, Museum d. Schönen Künste Budapest	349
Palma Vecchio: Die drei Schwärze mit dem Kinde	351
Palma Vecchio: Häßlicher eine jungen Frau	351
Palma Vecchio: Bildnis eines Mannes (Arbeitsst.)	352
Palma Vecchio: Häßlicher eine jungen Frau	352
Pseudo-Palma (P): Sacra Conversatio	353
Palma Vecchio: Sacra Conversatio	353
Palma Vecchio: Sacra Conversatio	353
Palma Vecchio: Sacra Conversatio	354
Palma Vecchio: Sacra Conversatio	356
Palma Vecchio: Hermschlag Maria	357
Palma Vecchio: Begegnung Jákó mit Barbel	358
Palma Vecchio: Der Ständestoff	358
Palma Vecchio: Zwei Nympfen	363
Palma Vecchio: Die h. Barbara	364
Palma Vecchio: Madonna-öbér	365
Bertalan Székely: Bildnis des Wilhelms v. Zsolnay, An Privatgut gemalt.	370
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Älteste Gefässe mit Zsolnay aus d. Jahren 1874-1876	370
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Tafelbilder I. des Grafen Julius Andrássy von Joseph Rippel-Rósz entworfen 1897	370
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Porzellan Figuren 1880	372
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Ezüst-Vasen um 1887	372
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Ezüst um 1900	372
Wilhelm v. Zsolnay: Eisenarbeiten, um 1880	374
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Prunkgegenstände entworfen von Alexander Apfeli-Alt	374
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Moderne Porzellan 1927-1928	376
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Moderne Ezüst-Vase entworfen von Julie Sikorsky-Zsolnay	376
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Kachelöfen, Entworfen von Rudolf Herquet, 1927	377
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Kachelöfen, Entworfen von Rudolf Herquet, 1927	377
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Vase (Cristallin) um 1905	378
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Porzellan-vasen unter Glasgemalt, 1929	378
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Tü. János-Vase entworfen von L. v. Markap, 1922	379
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Linsen, Porzellan unter Glasgemalt, Entworfen von Béla Markap, 1927	380
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Spielzeug-Bären, Entworfen von Béla Markap, 1928	381
Zsolnay-Pécs-Ungarn: Porzellanfiguren unter Glasgemalt, Entworfen von Alexius Lax, 1929	382
Ladislav Mattyasovsky-Zsolnay: Selbstbildnis	382
Ladislav Mattyasovsky-Zsolnay: Marie Mutter, 1919	382
Ladislav Mattyasovsky-Zsolnay: Doppelbildnis	389
Ladislav Mattyasovsky-Zsolnay: Kinder	390
Ladislav Mattyasovsky-Zsolnay: Blumensträuße mit Vögeln	390
Ladislav Mattyasovsky-Zsolnay: Fischbilder	390
Ladislav Mattyasovsky-Zsolnay: Meine Frau	391
Ladislav Mattyasovsky-Zsolnay: Lila	394
Ladislav Mattyasovsky-Zsolnay: Tante Ida	394
Ladislav Mattyasovsky-Zsolnay: Frau Margarete F. László	396
Ladislav Mattyasovsky-Zsolnay: Abla im Frühling	396
Ladislav Mattyasovsky-Zsolnay: Badende	396

TABLE DES MATIÈRES:

Zoltán Tótkes de Fehérvár; Albrecht Dürer - 341
 Georges Gombosi; Palma Vecchio - 345
 Étienne Dilmott; Outilleuse de Zsolnay 1828-1928 - 367
 Zoltán Tótkes de Fehérvár; Formes architecturales et hongroises dans la Céramique-Zsolnay - 375
 Étienne Dilmott; Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay - 387
 Les arts d'art et la vie artistique - 397

ILLUSTRATIONS:

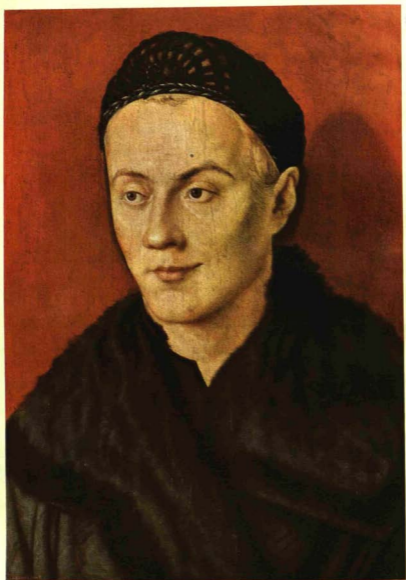
Albrecht Dürer; Andrea Dürer, frère du maître, Musée d. Beaux-Arts, Budapest - 341
 Albrecht Dürer; Pucieron. Dessin à la plume, Musée d. Beaux-Arts, Budapest - 341
 Albrecht Dürer; Des deux sœurs, Dessin à la plume, Musée d. Beaux-Arts, Budapest - 344
 Albrecht Dürer; Croyant d'Andas, Dessin à la plume, Musée d. Beaux-Arts, Budapest - 344
 Albrecht Dürer; St-Anne, la Vierge et l'Enfant, Musée d. Beaux-Arts, Budapest - 345
 Albrecht Dürer; Marie Madeleine, Copie d'après, Musée d. Beaux-Arts, Budapest - 349
 Palma Vecchio; Deux portraits des sœurs, Musée d. Beaux-Arts, Budapest - 350
 Palma Vecchio; Trois sœurs - 351
 Palma Vecchio; Portrait d'un jeune homme - 351
 Palma Vecchio; Portrait d'Antonio, Colonna - 352
 Palma Vecchio; Portrait d'un jeune homme - 352
 Pamela Palma; Sœur (particulière) - 353
 Palma Vecchio; Sœur Cosmétique - 354
 Palma Vecchio; Sœur Cosmétique - 354
 Palma Vecchio; La Vierge - 355
 Palma Vecchio; Sœur de Joseph et Rachel - 356
 Palma Vecchio; Adam and Eve - 356
 Palma Vecchio; Deux sœurs - 357
 Palma Vecchio; Sœur Cosmétique - 358
 Palma Vecchio; Adam and Eve - 358
 Palma Vecchio; Two sœurs - 358
 Palma Vecchio; S. Barbara - 358
 Bartolomeo Schetty; Portrait de Guillaume de Zsolnay, Peinture sur porcelaine - 367
 Les Manufactures de Céramique Zsolnay à Pecs-Hongrie: Peinture de 1874-75 - 370
 Service de table de 1917, (Coffret pour le comte János Andrássy) Composition par M. Joseph Rippl-Rónai «Palais-porcelaine» de 1886 - 370
 Peinture à relief architectonique, (Gombosi, Vers 1887) - 371
 Peinture à relief architectonique, Vers 1888 - 371
 Outilleuse de Zsolnay; Nécessaire sur bois, Vers 1889 - 374
 La Manufacture de Céramique Zsolnay à Pecs-Hongrie: Peinture - 374
 Peinture, Vers 1888. Copie fine et gravure sur bois Appliquée - 376
 Vers 1927-1928. Exposition sur porcelaine ou porcelaine par Outilleuse Hongroise - 376
 Peinture à relief architectonique, 1927. Composition par M. József Sikszárdy - 376
 Peinture, 1927. Musée de Budapest-Hongrie - 377
 Peinture, Musée de Budapest-Hongrie - 377
 Vers à décorer architectonique, Vers 1928 - 378
 Vers, Exposition de crochets sous le maître de grand feu, 1929 - 379
 Vers, Exposition en crochets sous le maître de grand feu, Composition par Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay - 379
 Lina, Musée de M. Albert Mackay, 1927 - 381
 Ornement, Musée de M. Albert Mackay, 1927 - 381
 Fleur-de-lys, Musée de M. Alexander Lea, 1928 - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Portrait peint sur porcelaine - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Musée - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Portrait Académ. - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Enfants - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Nature morte - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Nature morte - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Ma femme - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; L'été - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Nature morte - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Ma tante Ida - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Madame Marguerite F. Léonty - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; To the open air - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Suppression - 382

CONTENTS:

Zoltán Tótkes de Fehérvár; Art of Albrecht Dürer - 341
 Georges Gombosi; Palma Vecchio - 345
 Étienne Dilmott; Centenary of William de Zsolnay (1828-1928) - 367
 Zoltán Tótkes de Fehérvár; Oriental and Hungarian Forms in the Zsolnay Pottery - 375
 Étienne Dilmott; Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay - 387
 Artistic Life and Literature - 397

LIST OF ILLUSTRATIONS:

Albrecht Dürer; Portrait of Andrea Dürer, Museum Budapest, Colored Print - 341
 Albrecht Dürer; Lament, Pen-and-ink drawing, Museum Budapest, 1928 - 341
 Albrecht Dürer; Values drawn, About 1515, Museum Budapest - 344
 Albrecht Dürer; Studies, About 1508, Museum Budapest - 344
 Albrecht Dürer; St. Anne, the Virgin and the Child - 1508-1509, Museum Budapest - 345
 Albrecht Dürer; Mary Magdalene (1533, Liberated, Museum Budapest) - 349
 Palma Vecchio; Portraits of an betrothed couple, Museum Budapest - 350
 Palma Vecchio; The three sisters - 351
 Palma Vecchio; Portrait of a young lady - 351
 Palma Vecchio; Portrait of a man, (Antonio), London, National Gallery - 352
 Palma Vecchio; Portrait of a young lady - 353
 Pamela Palma; Sœur Cosmétique, Formerly in the collection of George Rich, Budapest - 353
 Palma Vecchio; Sœur Cosmétique - 354
 Palma Vecchio; Sœur Cosmétique - 354
 Palma Vecchio; The Virgin - 355
 Palma Vecchio; Sœur de Joseph et Rachel - 356
 Palma Vecchio; Adam and Eve - 356
 Palma Vecchio; Studies - 357
 Palma Vecchio; S. Barbara - 358
 Palma Vecchio; Altar of the Virgin of Zeman - 358
 Bartolomeo Schetty; Portrait of William de Zsolnay, Peinture sur porcelaine - 367
 Zsolnay Pottery from Pecs - Hungary, Early (1874-75) products of the factory - 370
 Zsolnay-Pecs; Pattern of the service from 1887, made for the Count János Andrássy, Designed by Joseph Rippl-Rónai - 370
 Zsolnay-Pecs; «Palais-porcelaine» 1886 - 370
 Zsolnay-Pecs; Vase, Metallic lustre, 1887 - 371
 Zsolnay-Pecs; Vase, Metallic lustre, 1887 - 371
 William de Zsolnay; Flower-plate, About 1888 - 374
 Zsolnay-Pecs; Vessels - 374
 Zsolnay-Pecs; Vessels about 1888, Designed by Alexander Appa-Árkai - 376
 Zsolnay-Pecs; Vessels, 1927-28, By William Máttyassovsky - 376
 Zsolnay-Pecs; Vases, Metallic lustre, By József Sikszárdy, 1927 - 376
 Zsolnay-Pecs; Vase, 1927 - 376
 Zsolnay-Pecs; Vase, 1927, By Erika Horvath - 376
 Zsolnay-Pecs; Vase, In the Museum at the Factory Pecs-Hungary, By Ralph Horvath - 377
 Zsolnay-Pecs; Vase, Crystalline Glass, About 1888 - 378
 Zsolnay-Pecs; Vase, 1928 - 378
 Zsolnay-Pecs; Vase, 1917, By Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay - 379
 Zsolnay-Pecs; Figures of Stone, By M. Mackay - 381
 Zsolnay-Pecs; Figures of Stone, 1927, By M. Mackay - 381
 Zsolnay-Pecs; Figures of Wood, 1928, By M. Mackay - 381
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Self-Portrait - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; My mother - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Childhood - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Still-life - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Still-life - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; My wife - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; L'été - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Flower-plate - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Aunt Ida - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Margaret F. Léonty - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; In the open air - 382
 Ladislav Máttyassovsky-Zsolnay; Suppression - 382



ALBRECHT DÜRER: DÜRER ANDRÁS KÉPMÁSA

Szépművészeti Múzeum

DÜRER ALBRECHT MŰVÉSZETE¹

Törvényszerűség, jóllehet egyelőre csak empirikusan megállapítható törvényszerűség van abban, hogy vannak korszakok, melyek bőven termik a nagy szellemeket, míg mások annál mostohábbban gondoskodnak az emberiség színvonalának emeléséről. Európában a renaissance volt a szellemiek terén a legbőségesebb korszak. Csillagözön volt ez, melynek fényét azóta se halványította el semmi sem. Jóllesik arra gondolnunk, hogy ez a nagy korszak a magyar királyság fénykorát is jelentette, nemcsak a tudományban s különösen a művészetben, hanem az erkölcsökben is. A magyar példabeszéd Mátyás királyunk nevével hozza kapcsolatba az igazságot ma is.

A renaissance művészetének legnagyobb óriásai kortársak voltak a legszűkebb értelemben. Leonardo, Michelangelo és Raffaello egyszerű műkődiek. Egyidőben működött azonban velük a német Dürer is. Benne nyilatkozott meg a kor szelleme; benne teljessédt be a törvény az Alpeken túl.

A német Dürer neve azonban fölkeltheti teljes joggal a magyar büszkeséget is. Nem akarjuk ezzel azt mondani, hogy Dürer Albrecht magyar művészettel ajándékozta meg a világot. El kell ismernie mindenkinek azt, amit a németek állítanak, hogy éppen Dürer volt az, kinek művészetében legteljesebben jutott kifejezésre a német lélek. Ismétlem azonban: a világ sorsát eldőntő törvény teljessédt be az ő személyében és e beteljesedésnek egyik eszköze éppen a mi hazánk, a világ minden részénél mostohább sorsú Magyarország volt. Ha tehát le is kell mondanunk nemzeti szempontból Dürer Albrecht művészetéről, semmi körülmények közt sem szabad lemondanunk az egyetemes nagy renaissance termelésben való részeségünkről. Nem szabad elvitatni hagyunk azt, hogy Dürer voltaképpen nekünk köszönheti a világ.

Abban sem kételkedhetünk, hogy a nagy művész gyermekkorában még élt a Dürer-

családban a Magyarországgal való kapcsolatnak bizonyos tudata. A jóvendőbeli nagy mester, mint kislú, atyjától tanulta az ötvös-művészetet, ki viszont a magyarországi szülőfalujához közel fekvő Gyula városában lett mesterré. Az ifjú Dürert azután nem elégitette ki az ötvösség. Nürnberg legnagyobb festőiskolájába, a Wohlgemut-műhelybe ment tanulni. Itt éppen az ő inaskodása idejében készültek a Hartmann-Schedel-féle Weltchronik illusztrációi. E munka kiadója, Anton Koburger, az ifjú Dürer keresztapja volt. Ilyen körülmények közti bajosan minősíthető pusztá véletlennek az, hogy a Mátyás-korabeli Budának leghitelesebb egykorú képe éppen a Schedel-féle világtörténelemben jelent meg. Az aya művészetének valamelyes maradványa talán még felismerhető lesz egykor a flüében is. Dürer úgy ábrázolta atyját egy rajzon, amint kezében magasztvözte szobrocskát tart, mely Landsknechtet ábrázol. Egy ilyen Landsknecht alakot a Schedel-féle krónikából másolt ki a fiatal Dürer, abból a Schedel-krónikából, mely Budavárának hítele képét tartalmazza. A Landsknecht azonban a legtitesebb német típusok közé tartozik. Amit tehát az idősebbik Dürerrel véletlenül ismerünk, már félreismertetlen német motívum. Az öreg ötvösmestert nem is képzelhetjük el máséket, mint a legnémetebb művészetnek, a késői gothikának igazi képviselőjét.

Megjegyezhetjük itt természetesen, hogy ez a késői gothika otthonos volt Magyarországon is. Buda is gothikus város volt. Mátyás királyunk, az olasz iskolázottságú nagy renaissance fejedelem olyan palotában lakott, melyet Zsigmond király gothikus stílusban építtetett fel s amelyhez ő csak aránylag kis részeket csatolhatott tiszta olasz renaissance stílusban. A budavári koronázási templom egykorú szárnyasoltára az 1485-ik évből, valamint a legrégebbi Corvinnak és más egykorú könyvdiszkek egyaránt tanuszkodnak arról, hogy a késői gothika festészetünkben is uralkodott akkor, mikor Dürer atya művészetét itthon kitanulta és szülőföldjét elhagyta.

¹ Felolvasta a szerző az országos Dürer-emléknapon 1928. június 29-án.

Az ifjú Dürer művészete tehát gothikus talajban gyökerezett és a gothikus jellemvonás sohasem vesztett ki belőle végleg. Szem előtt kell tartanunk ezt állandóan, ha művészetének lényegébe be akarunk hatolni. Szám-talan példa van arra az északi művészetben, különösen a kisebbjelentőségű embereknél, hogy műveikben késő-gothikus és renaissance formák keverednek. Ahhoz azonban, hogy ennek a gothikának és a renaissance-nak lényege egy személyben teljesüljön meg, egyedülálló nagy géniuszra volt szükség. Ez a géniusz pedig Dürer volt.

Hogy milyen beláthatatlan területet átfogó és feldolgozó fámélme volt Dürer, azt bizonyíthatják nemcsak gyermekkori rajzai, nemcsak a 13 éves korából való önarckép, melyen fölsmerhetők a kisfiú édesanyjának családi vonásai, a Haller-vonások, hanem életének sorsdöntő eseményei is. Környezete és kora művészetében következetesen vonzódták a legnagyobb értékek. Nürnbergben, az öreg Wohlgemut iskolájában, rátalált már a legnagyobbra, kit szülővárosának festőművészete ő előtte felmutathatott, Wilhelm Pleydenwurffra, a Peringsdörfer-oltár festőjére és a Schedel-féle krónika egyik illusztrátorára. Legjobban azonban már ez időben az őt megelőző legnagyobb német képző és rézmetsző, Martin Schongauer lelkesítette. A Wohlgemut-iskola befejezése után el is vándorolt Colmarba, hogy a közben elhalálozott mesternek legalább a művészi hagyatékát ismerhesse meg, már amennyiben még nem ismerte. Schongauer sokáig táplálta Dürer művészetét még a négy vándorév után is, jóllehet ez idő alatt Velencébe is eljutott az ifjú német művész, hol elemt erővel ébredt fel benne a fogékonyság Mantegna, Pollajuolo és Jacopo del Barbari iránt. Az antikizáló renaissance, melyet e három mester képvisel, Schongauer-formák közé vegyülve tűnik elő az ifjú Dürer művészetében, ki a nélkül használt fel sok antik olasz formát, különösen rajzban, fametszeteiben és rézmetszeteiben, hogy rajtuk bármit is változtatna. Így vegyíti őket a késő-gothika formakincsébe, mintegy szervesen s ha azt kérdezzük, hogy ez együttesben melyik az uralkodó tényező, feltétlenül azt kell felelnünk, hogy a gothikus. Dürer Albrecht ifjúkorának legnagyobb alkotását, a 15 fametszetű ábrázolásból álló, 1498-ban cladott Apocalypsis

és a Nagy Passiónak ezzel körülbelül egykorú régebbi lapjai még a gothikus művészet remekel.

Dürer első antik-olasz tanulmányai nem voltak még olyan természetűek, mint a későbbiek. Mikor u. i. az 1505. év végétől 1507 elejéig másodsor tartózkodott Velencében, már az ottani festőművészet atyamesterének, Giovanni Bellininek Madonna-képei iránt volt inkább fogékony. „Und das Ding, das mir vor 11 Jahren so wohl hat gefallen, gefällt mir jetzt nicht mehr“, írja ekkor Pirckheimernek. Nem is csodálkozhatunk e kijelentésén. Ha összehasonlítjuk a Mária életét ábrázoló fámetszét-sorozatot, mely 1503 körül készült, a már említett sorozatokkal, úgy találjuk, hogy e lapokon az új olaszos formák már háttérbe szorították az északiakat.

Dürer nem tartozott sem a középkori, sem a mai művésztípusozat. Ő fejlődése folyamán renaissance emberré vált, mégpedig az északi s nem a déli renaissance képviselőjévé. Ezt úgy kell értelmeznünk, hogy míg a déli renaissance nagy szellemet, kik művészetükkel együtt a tudományt is művelték, fölényes művészi formába illették át akaratlanul is mindent, mert teljesen szabad művészi lélekkel nőttek fel, addig az északi renaissance nagy úttörőinek a művészi nevelés és mindenekelőtt az önértzet fogyatékosságával kellett küzdeni. Az ő formaérzékük nem fejlődhetett annyira szabadon, mint déli kortársaiké s azokívvül semmi tekintetben sem szabadulhattak ki teljesen az ipar korlátai közül.

„O, wie wird mich noch der Sunnen frieren; hie bin ich ein Herr, dohelm ein Schmarotzer“, írja Dürer ugyancsak 1506-ban Velencéből nagy tudós barátjának, Pirckheimernek. A panasz lelke mélyéből jött, mert érezte, hogy egész világ választja el olasz pályatársaitól. Azok abban az érzésben éltek, hogy a művészet az élet legnagyobb magaslatára emelte őket. Dürernek éreznie kellett, hogy amit csinál, sohasem szakította meg végérvényesen a közösséget az iparos munkájával. Megnyilatkozik benne ez az érzés öntudatlanul is a legtöbb esetben, mikor valamely művészi alkotásról dicsőretnel enalékszik meg és azt rendesen nem zép, hanem szorgalmas munkának nevezi.



ALBRECHT DÜRER: LÁNDZÁS LOVAS. Tollrajz. 1602
O. M. Szépművészeti Múzeum

Mikor Dürer először járt olasz földön s meglepték az antikos olasz művekből kiáradó benyomások, úgy jegyezte fel az olasz formákat, úgy tűzdelte őket a késő-gothikus stílusformák közé, mint ahogy a rendkívüliségeket használták fel a középkori Dróleriek festői, vagy sokkal később, a XVIII. században, a chinoiseriek francia mesterel. A forma-érzékét, a képzelőerejét növelték ezek az addig nem látott elemek. Úgy rajzolta le őket, mint ahogy élete utolsó szakában, 1520–21-ben, németalföldi útja alatt rajzolta le az addig még sohasem látott oroszánt, egyszarvút, rozsmárt és más különös állatot.

A „Mária életé”-ben, az Adámost és Évát ábrázoló rézmetszetben, a Rózsafüzérképben, a Heller-oltárban, a Mindenszentek képében és a négy apostolban érvényesülő renaissance más természetű volt. Ez már abból a sorsdöntő küzdelemből született, melyet Dürer az ú. n. „szép formákért” folytatott. Mit jelentettek neki e „szép formák”? Görög formákat, mint később Winckelmannnak, a művészettudósnak, melyek azonban

nem éltek lelkében érzését irányító belső kényszer gyanánt, hanem mint sohasem látott dolgokról szóló mesék. Tudós barátjától, Pirkhelmer-től tudta meg, hogy voltak a görögöknek mindenkit felülmúló nagy művészek s ezeknek tekintélye kényszerítette őt hódolatra. Az olaszokban utódaikat látta s nagyságuk titkát formáik arányában kereste. Jellemző, hogy ez arányokat okoskodás útján igyekezett megtalálni. Könyvet írt az emberi test arányairól, a „szép formák” megszerkesztésének tudományáról, mely sohasem jelentett az ő művészetében ösztönösen megnyilatkozó hajőerőt, hanem mindvégig csak kísérletezés és eklekticizmus maradt. Az általában „Proportionslehre” cím alatt emlegetett munka csak a művész halála után jelenhetett meg. Legértékesebb része egy elmefuttatás, mely abban hangzik ki, hogy „die Schönheit was das ist, das weiss ich nicht”.

Különböző alapon igyekezett hát megfejteti a szépség kérdését, ami az ő szemében mindig csak az arányosság kérdése



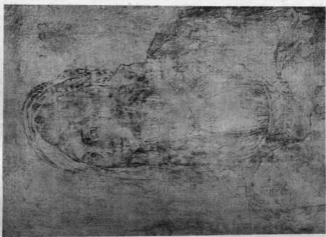
ALBRECHT DÜRER: A KÜLÖNFÉLE HANGOK. 1515 körül. Tollrajz

Az Esterházy-gyűjteményből. O. M. Szépművészeti Múzeum



ALBRECHT DÜRER: TANULMÁNYLAP. 1506 körül. Tollrajz

Az egyik vázlat „A rózsafüzér szeme” című, 1506 körül Velencében festett kép anyagiához készült. O. M. Szépművészeti Múzeum



ALBRECHT DÜRER: MÁRIA MAGDOLNA. 1535. Ezüstvessző
O. M. Szépművészeti Múzeum



ALBRECHT DÜRER: SZENT ANNA HARMADMAGYAL.
1500-1505. Tollrajz
O. M. Szépművészeti Múzeum

volt. Megnyugtató eredményt nem ért el, kénytelen volt végül is különböző arányokat ajánlani, hogy olvasói azokból az egyéniségeknek megfelelőül válasszathassák. Amiről tehát azt hitte, hogy kora felfogásának tökéletesen megfelel, nem találta meg. Okoskodásának eredménye azonban minket, késő utódokat, tökéletesen kielégít. Mikor ugyanis azt mondja, hogy „wahrhaftig steckt die grösste Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie“ s a mellett azt állítja, hogy a nagy mesternek bármint igénytelen kis rajza vagy karcolata többet érhet, mint egy kevésbé hívatottnak legnagyobb gondolat és erőfeszítéssel készült nagy műve, akkor megelőzi korát és az egyéniség fentartás nélkül való elismerésének alapjára helyezkedik.

Ezt az elvet meg is valósítja. A művészet nála teljesen szubjektív valami. Minden rajztudását, festői készségét és megfigyelőerejét összpontosítja olykor-olykor arra, hogy néhány szál lilyot, egy talpalatnyi gyeprészeletet, egy füret, egy szarvasbogarat vagy egyéb kicsiséget, melyet egy Michelangelo meg se nézett talán soha életében, a magateljes igénytelenségében, minden tudatos hozzáadás nélkül lerajzoljon vagy lefessen. A természetnek ezek a csöndes részletei megtalálhatók a legnagyobb kompozíción is a legteljesebb elmerüléssel festve, rajzolva vagy rézbevésvé, a nélkül, hogy túl-harsognák a művészi ábrázolás alapmotívumát. Ezekkel csak saját kedvtelésére, a saját kielégülésére foglalkozott a művész, azzal az áldozattal, amelynek el sem képzelhető más jutalma, mint a munkában talált öröm. Valóban ez a művészet nem volt arisztokratikus művészet, vagy ha úgy tetszik, több volt annál. Az erkölcsi alapra fektetett művészi ipar nemesedeit művészetét Dürerben. Ecsetvonásai, melyekkel önarcképét és az acélos Holzschuher-képmást festette, voltaképpen a rézmetsző vésőjének eredeti műveltkön túlfejtett vonásai. A szorgalmas és lelkiismeretes német iparostársadalom erkölcsében gyökeredezett a Dürer életfelfogása és ebből fejlődött ki a legnagyobb német képről művészi erkölcsé. Ez az erkölcsi tényező írható legnagyobb érdemként Dürer javára. Az ő alkotásai nem elragadók, hanem mélységesen meggyőzők. A kedvező vakító látszatra való törekvés

ismeretlen volt Dürer előtt. Nem az érzékekre kellemesen ható benyomásra dolgozott ő, hanem az igazságot kereste. Ezért lett belőle tulajdonképpen rajzoló és nem festő. Egy levélváltásból, melyet Heller Józseffel, egyik legnagyobb megrendelőjével folytatott, tudjuk, hogy ha festői feladatot vállalt, minden erejével arra törekedett, hogy képeinek színhatása ragyogó legyen. A legnagyobb gondnal festett. Színeit azonban ékítményes értékűek, formáinak meggyőző értékéi nem növelik; nem tartoznak hozzájuk szervesen. Amit Dürer fontosnak érzett, tökéletesen juttatja kifejezésre fametszeteiben, rézmetszeteiben és rajzaiban. A Jelenések, a Nagy és a Kis Passió és a Mária élete fametszetei, a rézmetszet Passió, a Keresztyn lovag, Szent Jeromos a cellában és a Melancholia a lehető legtartalmasabb rajzművészet remekel. Olyan rajzművészet jut bennük kifejezésre, amely megfigyelésekben, formákban végtelenül gazdag és a mellett mégis kivonatoló. A Dürer-féle rajz olyan, melyben a vonal megtartja egyéni értékét és ezáltal a forma kifejezőerejét növeli, a formába egyéni érzést, szellemet, művészi életet, mozgást önt.

Dürer Albrecht rajzművésze a vonal művésze, a vonalstílus pedig, melyet e nagy mester kifejlesztett, a középkori művészetnek, a gotikának szerves folyamánya. Olyan szellemességnek hangzik, de valószínűleg a legnagyobb igazság, hogy Dürerben, jóllehet nem tartozott a középkorhoz, a középkori formaérzés érelődött tökéletes vonalművészeté. Viszont egész élete abban a sokszor keserves küzdelemben telt el, hogy a kereteket, melybe művészetét és személyét a középkori hagyományok szorították, átörje. Megindult a küzdelem már Ifjú korában, mikor még a régi Totentanzok és Biblia pauperumok szellemében alkotta nagy fametszeteit a Jelenések könyvéhez. A Dürer-féle Apocalypsis, a fametszetek és a klasszikus alkotása, lett éppen a legnépszerűbb grafikai alkotások koronája, alkotója pedig ezzel a demokratikus művel lett a fametszet művészetének klasszikusává. Dürer felfogása alapvonásailban egyáltalában nem különbözik a régi népies fametszőkétől. Közvetlenül, sőt naivul fejezi ki képekben ő is a misztikus szövegnek minden szavát. A régi középkori jelképes beszé-

det használja a legteljesebb nyomatékka-
s ez vezeti őt éppen arra, hogy egy minden
addiginál súlyosabb, nem tetszetős, de érett
és meggyőző vonalstílust fejlesszen ki, mely
a szemlélőt nem annyira optikai élvezetre,
mint inkább a formák gondolati tartalma-
nak leolvasására ösztönzi. Későbbi munkáin
látjuk, hogyan fejlődtek tovább e formák
a renaissance plasztikus követelményeinek
megfelelő módon. Az elbeszélő, a gondolato-
kat közlő Dürer azonban mégsem változ-
tatott eredeti álláspontján. A felülmúlhatatlan
technikával készült három nagy rézmetszet-
ben: a Lovagban, a Szt. Jeromosban és
a Melancholiában a gondolat túlszárnyalja
a formát. A szemlélőnek fölfedező utakat kell
tenni ez ábrázolások minden legkisebb rész-
letén át, hogy formai tartalmukat kimerítse.
E fölfedező út a gyönyörűségek végtelen
sorozatán vezet át. A véso minden vonása a
művészi munka egy-egy remeke. A mellett
azonban minden egyes vonalban megvan az
a pathos, az az ösztönös lendület, mely
a vonal által kifejezett formát beszélő for-
mává teszi.

Dürer Albrecht művészete, ez a grafikára
épített művészet, a gondolkozó, a szemlélődő
emberek művészete. Az övénél nagyobb
önfeláldozó elmélyedésre nem is található
példa a művészetek történetében. Dürer
Albrecht éppen ezért a mai korszellem ellen-
tétét testesíti meg. Joggal kérdezhetjük ezért
ez évfordulón, hogy meg tudjuk-e ünnepelni
ma Dürer Albrecht emlékezetét úgy, hogy

ez az ünnep ne csak formáság, hanem a
művészi érzést és akarást megtermékenyítő,
megnemesítő valóságos ünnep legyen?
Meg tudjuk-e ülni ezt az ünnepet ma azzal,
hogy érzésben, elmélyedésben azzá legyünk,
mi Dürer volt, azzá a művésszé, ki a termé-
szet minden legkisebb darabkjában teljes
közvetlenséggel fogta fel a végtelen gazdag-
ságot, a végtelen nagyságot és e megérzései
ezért lelkét betöltő élményekké váltak.
Tudunk-e a mai évforduló örömeire olyan
bensőségesek lenni, amilyen Dürer volt?
Mindezekre a kérdésekre, bármennyire is fáj,
tagadó választ kell adnunk. Minket gyors
életre ítélt a sorsunk és ezzel megfosztott
attól, hogy zavartalan élményekké fejlesz-
sziik benyomásainkat és zavartalan művészi
elmélyedéssel közelítsük meg a művészet
formakincsének kiapadhatatlan tápláló for-
rásait, a természetet. A mai iram az érzések
felületére sodor bennünket. Nem engedni,
hogy megmaradjunk azokban a nyugodt
mélységekben, amelyekben Dürer időzött.
Ha őrá irányítjuk ma tekintetünket, fokozott
mértékben érezzük a mi sorsunk tragikumát.
Szolgáljon ez évforduló arra, hogy állíson
meg bennünket, kényszerítsen gondolkod-
ásra az élet és a művészet értelme fölött
és juttassa eszünkbe, hogy ha értékesebbé
akarjuk tenni életünket a művészet által,
meg kell kísérelnünk azt, hogy megállítsuk
az időt, úgy ahogy azt meg tudta állítani
művészetével az élet és a természet leg-
mélyére hatoló Dürer Albrecht.

FELVINCZI TAKÁCS ZOLTÁN

PALMA VECCHIO

(1480 k.—1528)

Palma Vecchio művészetének nem az ad újabb aktualitást, hogy neki is centennáriuma van az 1928-as esztendőben. Palma, ami a művészettörténeti frók és a műbarátok körében való kedveltséget illeti, sohasem mondhatta magát sorsüldözöttnek, s ha népszerűségéből vészett is valamit napjainkban, úgy nincs oka e miatt panaszkodni: hiszen e sorsban Raffaellal osztozik.

De ősi közkedveltségének dacára: Palma még ma is probléma. Az a kőd, amely az egész Giorgione-körre ráborul, Palmát sem engedi tisztán megjelenni szemünk előtt.

Kishitőség volna azonban azt várnunk, hogy újabb adatok napfényrekerülése fogja hozzánk közelebb hozni akár Giorgione, akár Palma alakjait. Magát a képanyagot, a művészetnek egyedül hiteles és egyedül lényeges kikristályosodását tartva szem előtt, el kell jutnunk ahhoz az eredményhez, amit a művészettörténettől várunk és remélünk, akkor is, ha nem jönnek segítségünkre frott kútforrások egész tárháza.

Palma művészete olyan egyéni jellegű, ízlése oly egyértelműen meghatározott és minden válságos kétféleségtől mentes, hogy a giorgioneszk művészet közösségén belül is mindig világosan felismerhető és megjelölhető. Köszönheti ezt Palma Vecchio elsősorban provinciális — bergamói — származásának, amely egész életére megkülönböztette velencei társaitól. Mert a velencei művészet már Giovanni Bellini érett idejében olyan belső kultúrára emelkedett, amitől földekre hegemoniát biztosított neki, annyira, hogy a vidéki iskolák egész sora kapcsolódott többé-kevésbé szorosan hozzá; másfelől azonban éppen ennek a kultúrának kifinomodottsága, szenzuális és végső kvalitásértékeket kereső kényessége valami olyasmí, ami egy fejlett és gazdag város nagyvilági életéhez van kötve s amelyei a provincia a maga csendjében és szerénységében nem foghatott fel s még kevésbé utánozható.

Természetesen következik ebből, hogy a velencei kultúra káprázatos kisugárzása ellenállhatatlan vonzerőt gyakorolt a vidék-

re. Jacopo Palma is követte ezt a felszívó erőt: de fent a bergamói alpokban van az a forrás, amelyből az ő művészete lepatakzott a lagunás partokig.

Serina, Dossena, Peghera a neve annak a három alpesi helységnek, amelyekben még ma is állanak Jacopo Palma, vagy hogy ősi nevén nevezzük, Jacopo Nigretti oltárképei. Három triptychon és két továbbiának a töredékei ezek, amelyeket azonban bajos lenne, amint Frimmel akarta, mind Palma első periódusa számára igénybe venni, csupán azért, mert Serinában, Palma szülővárosában, vagy annak környékén állanak. Mindenesetre összekötői azonban ezeket a munkákat már az az egy közösségük, hogy mindnyája triptychon (háromrésztű szárnyasoltár), vagyis egy elavultnak nevezhető, gothikus műfaj terméke. Bár festett triptychont még Bellini (1488), sőt jóval később Tizian is (1528), de már inkább valami játékosan archaizáló felfogásban, kissé paradox módon festői téregységbe foglalva össze az oltárszárnyakat. A régi virvaros típus, amely minden szárnyba egy-egy izolált, szoborszerűen felfogott (sokszor egyenesen szobortalapzatra állított) alakot festett, Velencében már nem talált meggyőződéses művelőre.

Síme, a bergamói festő legalább öt triptychont készített szülőföldje számára, nem beszélve azokról, amelyek ma a milánói, a bécsi stb. múzeumban állanak, s nem beszélve Palma Vecchio világűrű főművéről, a velencei S. Maria Formosa-templom S. Barbara-oltáráról. S ezek a triptychonok mind a régi statuáris jellegű típus megőrzésével, izolált, szoborszerű alakokból vannak megkomponálva, legföljebb a középíriszen jut hely egy többalakos kompozíciónak. S ebben máris jellegzetes „terra ferma”-vonást ismerhetünk fel: azt a becsülletes vidéki maradiságot, amely még Velencében is a tiszteliremélő régi műfajhoz láncolja Palmát, vagy pozitívebben amaz egyszerű, minden festői térhatást kerülő, kimondottan figurális stílust, amely a „terra ferma”-t min-



PALMA VECCHIO : VELENCEI PATRICIUS JEJVESDÁR ARCÉPEI
Budapest, O. M. Szépművészeti Múzeum

denkor megkülönböztette a vérbeli velencei művészetétől.

A bergamovideki triptychonok közül egyedül a dossenai tartozik Palma korai művei közé: viszoni ez azután az egyetlen, amely stílusában még határozottan quattrocentisztikus. Cima és a Santacrocé művészetéből levezetett típusokat látunk benne, amelyekből hiányzik ugyan Cima gracilitása és miniatúrfinomsága s inkább arra törekszenek, hogy Cima szoborszerű kontraszt-típusait a statuáris funkciók kidomborítása útján monumentalizálják. Különösen impozáns Szt. Pál hatalmas alakja, amellyel úgy látszik a fiatal Palma sem volt elégedetlen, mert megisméltette azt abban a kis oltárképben, amely a trevisovideki Oderzóból került az Accademia raktárába. Oly megegyező a két alak lineamentuma, mint egy lemez két lenyomata s csupán a kívül nagyobb légysága árulja el, hogy az oderzói kép előtt Palma valami új nagy benyomást kapott: Velencében volt. Palma legkorábbi művelnek harmadikját is ilyen módon lehetjük fel: az oderzói oltár János-alakja tér vissza a fiatal Palma egy másik trevisovideki oltárképén, Zermanban. S ennek a típusvándorlásnak a követe útján jutunk el Palma negyedik korai oltárképéhez, most már magában Velencében, a Madonna dell'Orto templomában, ahol Szt. Heléna alakja tulajdonképpen nem más, mint a Zerman-oltár Heléndjának hű megisméltése.

Ha ilyen motívummegisméltődések először külsőségeknél látszanak is, amelyek másnál is szabadon előfordulhatnak, úgy itt mégis komolyabb jelentőséget kell nekik tulajdonítanunk. A mód, ahogy itt Palma négy-öt változatlan sémával operál, nem vall valami rugalmas fantáziaműködésre, sem valami differenciált érzelmvilágra. A Sacra Conversatiók későbbi nagy mesterének genije még lappang. Lappang nemcsak a fiatalok iskolás tanulmány-rétege alatt, hanem lappang ama provincializmus minden termékeny impulzust nélkülöző rejtekében. A stílris megoldás primitívnek mondható. Az, hogy Palma ezeket a kissé egy kaptafára készült alakokat sémán cserélgethette kompozícióiban, mutatja, hogy festői gondolkodásának eleme, felbonthatatlan atomja a figura, amely szoborszerű kiponderáltságából nyeri belső egységét és oszthatatlan-

ságát. Négy-öt ilyen elemből vannak a kompozíciók összetéve: a lehető legegyszerűbb lapidáris trónus sűrű, tömör falkészítésben veszik körül az álló szentek a trevisovideki két oltárképén; a térdiszpozíció éppúgy, mint a síkdíszpozíció a szigorúan, egy aranyműves pontosságával van kiszámítva. Akinek kedve telik geometrizáló kompozícióanalízisekben, az megvonhatja a tájkép által is hangsúlyozott izokéfallás vonalat az Oderzo-képen; s megcsodálhatja az ily módon keletkező négyzetek és átlók, párhuzamosságok és keresztződéslek geraffináltabbnak látszó rendszerét, amely pedig nem raffineria, hanem primitívség, s csak távoli jele a Palmára később is oly jellemző egyszerű, de telt hangzású harmóniák keresésének. Ez a harmónia itt még nem az érettség, leszűrődöttség belillő fakadó harmóniója; ez a harmónia a geometria csálhatatlanságába vetett hiből fakad, amelyben a fiatal Palma a minden bajtól megóvó, minden problémán átsegítő bölcsék követé láta.

Palma első képe, amelyről biztosan feltelezhető, hogy már Velencében keletkezett, a S. Maria dell'Orto oltárképe, még teljesen ennek a kiforratlan sematizmusnak jegyében áll; csak lassanként nyílik ki a szeme a pompázó életű világáros szépségeinek meg-látására, csak lassan kapcsolódott a Giorgione körül csoportosuló művészi kör életébe. De ekkor sem lépett le arról a bázisról, amit fiatalkorában alkotott magának: egy bizonyos „terra ferma”-jelleg később is mindig megkülönböztette őt a tengeri város giorgionizmusától. Ennek a „terra ferma”-jellegnek legényegesebb kritériuma éppen a figurális gondolkodás volt. Ha Palma bármelyik korábbi vagy későbbi Sacra Conversatióját összevetjük Tiziannak bármelyik korábbi vagy későbbi Sacra Conversatiójával, akkor ez a különbség oly kézzelfoghatóan fog megnyilatkozni, hogy akár tétel-szerűen is leszegezhetjük: Palmánál a figurális csoport egy határozottan éreztetett vízszintes bázison épül fel, eleinte szabályszerűen, szimmetrikusan, később szélesen, piramidálisan. Ezzel szemben Tiziánnál a szabad tájképi hatások között csaknem teljesen feloldódik az alakok csoportosítása.

Ilyen diszpozíciók mellett nem csoda, ha az első nagy impulzus, amit Palma Velencé-



PALMA VECCHIO: A „HÁROM NŐVÉR”
Drezda



PALMA VECCHIO: NŐI ARCKÉP
Berlin, Kaiser Friedrich Múzeum



PALMA VECCHIO: NŐI ARCKÉP
Berlin, Kaiser Friedrichs Múzeum



PALMA VECCHIO: FÉRFI ARCKÉP („ARIOSTO“)
National Gallery, London



PSEUDO-PALMA (7): SACRA CONVERSATIO
Budapest, azelőtt Béth-gyűlömdényben



PALMA VECCHIO: SACRA CONVERSATIO
Venezia, Querini-téplő



PALMA VECCHIO: SACRA CONVERSATIO
Chlensec, herceg Lechtenberg-gyűlése



PALMA VECCHIO: SACRA CONVERSATIO
Bécs, herceg Liechtenstein-héptár

ben kapott, nem annyira festői mint szobrászti volt: az antik művészet impulzusa. Ez az impulzus is csak lassan hathatta át Palmát és csak pár évvel később, Palma egyik legjelentékenyebb kompozíciójában, a braunschweigi „Ádám és Éva”-ban érkezett teljes lezúródáshoz.

Az antik mintaképeken kívül az „Ádám és Éva”-nak egy más mintaképhez való kapcsolódása is konstatació: *Dürer* hasonló tárgyú rézmetszetéhez. Ezt már Thausing megfigyelte; Winter volt az első, aki határozottan utalt rá, hogy Palma itten közvetlenül az antikból merít. Világos is ez, főképp Ádám alakján, ahol a torzó tagolása a csipők alatt, a mellkason, a hón alatt a klasszikus görög szobrászat kánonát követi. Ennek a kánonnak a tradíció szerint megszövegezője és első letéteményese Polykleitos volt s talán így jut el Winter ahhoz a thesishez, hogy Palma a Doryphoroszt tartotta szem előtt az Ádám megalkotásánál. Azt hiszem azonban, ez a megjelölés nem elég pontos, mert Ádámnak nemcsak modelltárája, hanem egész statuáris felépítése egy későbbi mester mintaképeire vall: Praxiteles volt az, aki az álló emberi alak ponderációjában a súlypont elmozdítása útján azt a látószókat és nagyobb gazdagságot érte el, amit Palma is keresett a maga Ádámjában. Azáltal, hogy a felsőtest oldalt támaszkodik, a megfelelő láb tehermentesül s pihenő állásba helyezkedik. Nem tudom, kimutatható-e valami közveteti út az Ádám-típus magánál Praxitelesnél, de tény az, hogy a Kr. e. IV. századtól fogva számtalanszor fordul elő, először attikai síremlékeken mint relief (Leyden, London), majd mint Hermes, szoboralakban is, támaszkodó kezében jogarjával, a másikkban erszénnyel, lábainál kakassal vagy ökörrel, mint attribútummal. Érdekes, hogy ugyanennek a Hermes-típusnak egy késői, provinciális példánya volt az, amit Dürer a maga Ádám-alakjának megfogalmazásánál felhasznált.

Teljesen hasonló az Éva genézise. Szintén negyedik századbéli görög típus, amely Praxitelesre emlékeztet; s ugyanez a nőalak szerepel Dürernél is először a „Dokortraum” rézmetszetén, azután az Évát előkészítő rajzokban, míg azok végre is átalakultak azzá a jellegzetesen düreri típusá, amit a rézmetszetről ismerünk.

Hogy mármint ezek az összefüggések mennyiben alapulnak véletlenségen, mennyiben esetleges ismeretesen, megbeszélésen, egymás másolásán, Barbari közvetítésén; nem tudhatjuk: hiszen a szóbanforgó antik típusok másutt is szerepelnek, a Hermes-Ádám Cranachnál, a Vénusz-Éva Albertinellinél.

E helyütt azonban ne az Éva-típus variációinak kronológiájára fektessük a főszólyt, hanem igyekezzünk megukhoz a képekhez közelebb jutni; ne az legyen a fontos, hogy honnan jöttek ezek a típusok, hanem hogy mivé lettek?

Dürer számára a görög alakok elsősorban tanulságot jelentettek, anyagot arányossági konstrukcióhoz, amely a végleges megfogalmazásban azonban a felismerhetetlenségig abszorbeálódott; Palma viszont, ha lágyította, festőibbé tette is a modellt, minden deformáció nélkül tükrözi azt vissza. Mint egy tisztán összehangolt húr, úgy rezonál a rokon hangra s a görög szépségben való teljes elmerülés jegyében, minden látható elméleti munka és megerősítés nélkül alkotja azt újjá. Dürernél a vonalrendszer nyílt, szakadozott; Palmánál a kontúrok befelé vezetnek, kereknek sűrűnek össze. Dürernél minden anatómiai részleten külön hangsúly fekszik, Palma nagy formákban, egységesen lát. Dürernél minden in feszül, minden izom mozgásban van; a cselekmény tranzitív pillanatban van ábrázolva és ennek illusztrálására, kézzelfogható kifejezésére szolgál minden gesztus, minden arcvonás. Palmánál mindebből a sok mozgásból semmi, mindenképp nyugodtan áll és mégis meg van ragadva a szituáció, mint valami örökérvényűen legjobb megoldásban. *Az illusztrációnak, az epikai elem akart kifejezésének teljes hiánya, az interpretálás feladata fölött való művészi felülemelkedettség:* ez az olasz cinquecentista nagy kultúrfőlénye még a nagyobb személyes valeurú német művésszel szemben is, — ez maga a giorgionizmus.

A giorgionizmusnak ezt a kiváltságos stílusnemességét azzal kellett megfizetnie, hogy tematikus képei az utókor nem értette meg. Ismeretesek azok a meddő viták, amelyek Giorgione és a fiatal Titian képeinek tárgyi interpretálás körül folynak. Palma Vecchio híres kompozíciójáról is, amely



PALMA VECCHIO: MÁRIA ÉS ERZSÉBET TALÁLKOZÁSA
Bécs, Művészettörténeti Múzeum



PALMA VECCHIO: JÁKOB ÉS BACHEL TALÁLKOZÁSA

Drezda



PALMA VECCHIO: ÁDÁM ÉS ÉVA
Braunschweig, a volt hercegi múzeumban

Jákob és Ráchel találkozására címen ismeretes, be akarja újabban bizonyítani Schubring, hogy tárgya tulajdonképpen Páris búcsúja Olíone nimfától. A firenzei cassonek kiünnö ismerője azonban nem tud érveivel meggyőzni éppen, mert a giorgioneszk-kép annyira más, mint egy firenzei cassone, annyira távol állnak tőle azok az eszközök, amelyekkel egy Pesellino vagy egy Sellajo ostromolja az illusztrálandó szöveget, hogy minél több illusztrálható részletet tudjon belőle extrahálni.

Palma Jákob és Ráchelének van egy érdekes elődje: a bécsi „Mária látogatása”. Hogy korábbi, azt formai kritériumok is rögtön elárulják: a figurális rész izokéfálsan sorakozik az előtérbe, a cezurák pedig úgy oszlanak meg közöttük, hogy szinte közbükk lehetne illeszteni egy triptychon kereteit. A tájképet még részekre szaggatják az előtér alakjai, akiknek kemény rajzában, világos színezésében még teljesen a dossena oljár mesteri érezzük. A quattrocentisztikus emlékeken nevelt Palma itt még *illusztrál*: az öreg Zakariás fáradtan, görnyedten érkezik, lábál még most is olyan helyzetben vannak, hogy kifejezzék: ő az, aki jött. ő a vendég. József pedig szélesen kintázza karjait, amint vendégszerető házigazdához illik. Itt mindenki leolvashatja a szituációt; zavarba kell jönni ellenben annak, aki részletleolvasás útján akarja eldönteni, hogy Jákob és Ráchel találkozását vagy Páris és Olíone búcsúját látjuk-e a drézdai képen?

A primitívebb művész álláspont az, amely részletalakítás útján akar szöveget interpretálni; érettebb fokon a művész a szimultán festésű feltételei közt igyekszik a jelenséget megragadni, még akkor is, ha ez az előadási mód kevésbé kézzelfoghatóan fejezi ki a témát, kevesebbet nyújt a szemlélőnek a képmegfejtés, a cselekményleolvasás örömeiből. Mert a primitív szemlélő az, aki a kép számára mindennek előtti nevet, címet keres. A tárgyitalan szemlélődés már egy bizonyos absztraháló képességhez van kötve, amely csak a differenciált intellektus sajátja. Ezen a fokon az illusztráció helyét ad a szenzuális kifejezésnek, a praktikus vonatkozás az esztétikumnak. Azok a messzemenő filológiai spekulációk, amelyekkel ezeket a mitológiai-történelmi képeket kommentálni szokták, az

érzéketlenség és megértetlenség talajából fakadnak. Azt a gyönyörű két nimfát Palma frankfurti képén egész méltatlanul illették a Diana alakjába öltözött Jupitert és az elcsábított Callistó nevével. Kizárva nincs, hogy a kép tényleg ezt a témát ábrázolja, de ha a művésznek szándékában lett volna témáját ilyen módon szabatosítani, módjában lett volna szereplőit a szokásos és előtte is jól ismert attribútumokkal látni el. Képe még így sem lett volna nagyobb mértékben illusztratív jellegű, mint a braunschweigi Ádám és Éva.

A giorgioneszk mitológiai kép mellett még egy új műfajjal ismerkedett meg Velencében a bergamói bevándorló: az arcképpel s különösképpen a női arcképpel, amely művészetének egyik főterületévé lett. Ez annál feltűnőbb, mert a XV. században Velence tulajdonképpen nem is ismerte a női arcképet. Ugyanakkor, amikor Firenzeben a Domenico Venezianók, Filippo Lippi, Botticelliük tucatjával alkotják jellegzetes női profilképeiket, Velencében csak történelmi arckép (dogék és újabkori szentek) és a németalföldi típusú férfiarckép honosodott meg. Antonello, a fél-németalföldi, is csak egyetlenegy női arcképet festett, talán azt sem Velencében; azontúl a *mi múzeumunk Cornaro Katalinja, Gentile Bellini kései műve, az első ismert női arckép*, inkább közéleti, mint magánjelentőségű, s immár a *XVI. század első éveiből*. Mi ennek az oka? Először az, hogy Velencében a XV. században a nő még orientális szellemű, visszavonult életet élt, másodsor a festészet témaköre még egészen a hieratika területén mozgott s sokkal inkább közéleti, mint magánéleti szerepet töltött be. A XVI. században lép be Velence a nagyvilági „europäer-ség” körébe, ekkor söpri el a firenzei hatás a németalföldi arcképtípust s indítja meg az új arcképkultúrát.

Tizien, Sebastiano, Palma női arcképeinek kifejezésük édes melanchóliája, mozgásritmusuk kellemes ringása, öltözékük ornamentális dezolátsága valami elragadóan naiv érzéki kifejezést kölcsönöz. Élődségi átköltésnek számára a legkedvesebb csemege lett ez a típus: egy kifűzött ingmell, vagy egy csupasz váll már ok volt arra, hogy Palmát Velence nagy cortigianának udvari festőjévé tegyék meg. Pedig van olyan arcképünk is, amelyről tudjuk, kit ábrázol, s ez

egy előkelő patriciuscsalád leánya. A mi múzeumunknak is van két bájos apró arcképe, amelyek a maguk megkoszorított fejcskékkel minden bizonnyal nemesi jegyespárt ábrázolnak: s íme, a női arcképen itt is szabadon van hagyva a mell, csupán egy könnyű odavetett drapéria borítja az egyik vállat. Ez a meztelenség a legártatlanabb arisztikum csupán: nem más, mint az az úgynevezett „heroikus meztelenség” egy fája, amelyen a festő modelljét az antik világnak, a mitológiának magasabb szférájába akarja emelni („ritratti di Dame con ornamenti e vesti all'antica”, mondja Ridolfi). A mi női arcképeinket is nevezhetnők Vénusz-nak. Ilyen metaforákat a festő sokszor magals kifejezésre juttat, amennyiben modelljét történelmi vagy mitológiai maszkokba öltözteti, úgy hogy azok hol mint Lukrécia és Juditok, hol pedig mint Flórák és Szibillák jelennek meg előttünk.

A művész képnék az aktualitási értéken: a hasonlóság értékén felül még valami állandó, mindenki számára értéket képviselő jelentőséget akar adni, amit Morelli „Bildhaftigkeit”-nek nevez. Ez természetesen rováására megy az arcképfestészet praktikus céljának, a hasonlóság megőrkítésének s kizár minden olyan esztétikai törekvést, ami ebből vezetődik le: a karakter, a lélekrajz keresés, vagy individuális fejaljakatok plasztikai érdekességének kihasználását. Az idealizáló vonás nyilvánvalóvá lesz, ha meggondoljuk, hogy a velencei nők akkor is, mint most, feketék voltak, Palma arcképein mégis kivétel nélkül aranyhajú, mesebeli szépségekkel találkozunk. Közkedvelt típus ez, amelyet Palma alkotott meg s amelynek kedvéért a velencei donnák Palma műhelyét felkeresték. Divat volt szökének és molettnek lenni.

Ez az idealizáló eljárás végeredményben is valami egyformaságra kellett hogy vezessen s ezzel magyarázható az a legenda, amelyek szerint mindezek az aranyhajú női arcképek egy és ugyanazon személyt ábrázolnak: Violantét, aki leánya volt Palmának és kedvese Tiziannak. Ma már bizonyos, hogy ez a leány sohasem élt, s a képek, amiket ővele hoznak összefüggésbe, mind mást és mást ábrázolnak.

De hol van akkor a személyes hasonlóság, hogy fogadhatták el ezeket az egymás-

közt annyira egyforma képeket arcképek gyanánt? Mert ez a hasonlóság mégis benne lappang a képbén. A művész számára az állandó típusnak egy-egy ellenérzhetetlen, rezdüléssnyl variálása elég ahhoz, hogy a modell ráismerjen önmagára a szöke Flórák és Juditok képeiben. Csak mi nem látjuk már meg ezt a személyes hasonlóságot: nemcsak azért nem, mert előttünk maga a modell ismeretlen, hanem főképp azért nem, mert a *mi látásunk arra van nevelve, úgy van beállítva, hogy ne a modellt, ne az ábrázolás konkrét objektumát keresse és lássa meg a képbén, hanem a művészt, a szubjektív és absztrakt stíluselmelet.*

Palma arcképfelfogása a fejlődés folyamán mindinkább távolodott azotól a követelményektől, amiket a purista esztetika az arcképpel szemben támaszthat. Az arcképszerűség mindjobban háttérbe szorult az ornamentális fantázia mögött s a legutolsó darabok már szinte szcenikus stílusban vannak elgondolva. E tekintetben Palma gyökeresen szakított a quattrocentóval, amely — realizisztikus hasonlóságkeresésnek megfelelően — az „arc”-képet a szó legszorosabb értelmében fogta fel s csakis a fel ábrázolására szorítkozott.

A mi múzeumunk kis arcképpárja e tekintetben még a quattrocentóban gyökerez s ez is bizonyítja annak a felfogásnak helyességét, amely Palma első arcképeit véli benne látni.

Hiba lenne persze minden arcképnék a keletkezését, csak azért, mert egyedül az arcot veszi be a képbe, korai időpontra helyezni, mégis kézenfekvő, hogy a velencei arcképfelődéstörténetében ezidőtájt, mintegy a kibontakozás egészséges irányának bizonyosságaképpen, a legprimaerebb fejlődéstörvény: a növekedés tendenciája tisztán jut érvényre. A quattrocento németalföldies arcfarmatiumát először az egykezes, majd a kétkézes mellkép, a huszas évek folyamán a félalak foglalja el, hogy a század derekán mind nagyobb szerepet engedjen a monumentális egészalaknak. E mögött a változás mögött persze egyfelől a *formátumnövekedés* gondolata is ott áll, az amateur-típusú apró kabinetképtől, mint a mi arcképpárunk, az udvari szellemű, egész falat beborító reprezentatív arcképig, amint az főképp Tiziannál gyakori a harmincas évektől fogva. De ott áll mögötte, mint

a művész szempontjából lényegesebb motívum, a *plasztikai érzék*, a *test szerves mozgásával bányai tudás mind fejlettebb és fejlettebb formája*. A mi kis férfiarcképünkön a fej, mint anatómiai egység, minden mozdulathatást kizár; a női arcképen hozzájárul már az egyik kéz is, de teljesen szervesen, a kar nélkül. Ezek a kéiségkvül már Velencében felveti típusok azután, Giorgione további hatása alatt módosulnak. Giorgione és Sebastiano sokkal erősebb plasztikai érzéke hozta létre azt a kibontakozást, amelynek első, előttem ismert terméke Sebastiano női arcképe a Ráth György-múzeumban. Az egyik kar kabdált leborítva, még nem játszik szerepet, de a másik széles gesztussal fekszik keresztbe a mellen, míg a fej kontrasztikusan az ellenkező irányba fordul. Ebbe a típusba tartozik Giorgione Broccardója, a Pitti „Koncert”-je, Sebastiano Magdolnája a National Galleryben és Fornariája az Uffiziben, vagy Lotto férfiarcképe a mi múzeumunkban.

A következő lépés a másik kar szabaddítása. Ezt a típust képviseli Palma három összetartozó női arcképe Bécsben. A szerveség iránt való érzék azonban még itt se fejlődött ki Palmában: a legyezős dáma arcképeben például a kéz (amely régi tanúság szerint hibás restaurálása előtt fátylat tartott ma nem egészen megokoltnak látszó, precíz mozdulatú ujjalval) egészen gyenge formaérzékre valló ügytelenséggel van behelyezve a képhe. Csak a Rothschild-gyűjtemény leányarcképeben érkezett el Palma egy zártabb félalakú formához. Ezen a fokon azonban nem állt meg: a test mozgása érdekelte, azok a légy, ponderációs játékok, amelyekben fiatalágának statudrás stílusát feloldotta s íme, először megindul az a légy vonalhullázmás, amit a drezdai „Három nővér”-ből ismerünk, majd a Mond-gyűjteményből a National Gallerybe került „Plórú”-ban fellép az oldaltámaszkodásnak az a jellegzetes palmeszk mozdulata, amit az Ádám alakjából vezett le s amire Tizian nem gondolt, mikor hasonló Uffizi-beli képét tervezte.

A mitológiai maszk fólvételével együtt a kép mind többet s többet veszít arcképszerűségéből, mind több súly helyeződik a kontrasztok ringó ritmusára, a karok szabad mozgására, az egész silhouett

ornamentális diszpozíciójára. S így keletkezik két olyan remekmű, mint a barnás tónusú berlini arckép és édes testvére, a londoni „Ariosto”. Az érzelmvilágnak ebben a passzív elengedtségében a giorionizmusnak sajátos túlhatását érezzük, amelyben Palma egyénisége a legtisztaban tudott érvényre jutni. Ezen a fokon áll típusfejlődése teljes virágzásában, de egyben legkifinomultabb és legkényesebb stádiumában is, ahol Palma minden tudását és minden nem-tudását alegszerencsésbben tudta felhasználni. A diszpozíció gazdagsága, a tónus mélysége mellett a kép lényegéhez tartoznak azok a rendkívül mélyen érzett, szórakoztató és finom elrojlások is, amelyek az akadémikus-tudás nagy hégzagaival szemben páratlan érzéki gazdagságot s egy impresszionistához hasonló személeti kultúrát tudnak védelmükre felhozni.

A növekedési, kibontakozási folyamat azonban tovább tart. A test mozgása mind zsofoltabb lesz, szabad drapériák barokkos ziláltságban gazdagítják a felületet. A milánói képen a felhúzott térd szinte felrobbanással kezd fenyegetni a rámat s ugyanez a motívum ismétlődik meg a második berlini képen, ahol először látjuk fellépni azt, amely s velencei festészetnek s rajta keresztül a bolognai és a flamand barokknak hosszú időre öröksége maradt. A passzív elengedtség, a lefelé hajló fej, a lankadt mozgás és csüngő drapériák helyét most a mélyről fakadó pathos fölfelé törő, dobott, vetődő mozgása foglalja el, kibobbanással fenyeget az érzéki és erőbeli gazdagság. Palma utolsó női arcképe már nem is öltözködnek az ártatlanság jelmezébe, hanem mint herónák, a kard hősnői jelennek meg előttünk: mint Juditok és Lukréciaék (Firenze, Bécs.) A kar energikus lefelétűrésével szemben a fej hátravetődik: a mozgás nyílt és centripetális lesz a régi összeeső, lefelécsüngő helyett s a kifejezés gazdagon ki-sugárzó, bőven áramló, mint a barokk.

Ha nincs is egyetlen datált arcképe sem Palma Vecchióának, a fejlődésnek ez a kontinuitása mégis egész kézzelfoghatóan nyilatkozik meg. Persze párol járna az, aki ezeket a szempontokat fentartás nélkül okarná „datálás” céljaira felhasználni;

hasznosságuk nem is abban rejlik, hogy általuk a kronológia helyreállítható, hanem inkább abban, hogy értelmet adnak a kronológiának s rávilágítanak a fejlődés lényeges momentumaira, az alatta rejlő szellemi mozgásokra.

Nem is kizárólag az arcképre alkalmazhatók azok a fejlődéstörténeti szempontok, amiket itt bemutatunk, hanem ezek kifejezői egy olyan szellemi mozgalomnak, amelynek hatása az egész vonalon megnyilvánul s úgyszólván az élethangulat megváltozásának nevezhető.

Megnyilvánul elsősorban a vallásos művészetben. A renaissance, ha Velencében később is, mint Firenzében, már rég kiemelte a vallásos művészetet hieratikus szerepből s az egyéni élet tényezőjévé tette. A giorgionizmus méla hangulata a vallásos témákra éppen úgy rányomta bélyegét, mint a világiakra. Az ilyen módon szubjektív alapokra fektetett vallási élet azonban az évek folyamán szélesebb, messzibbható dinamikát vett fel, s túlnöve ezeknek az idillikus hangulatoknak a szféráján, egy hatalmas vallásos megújuláshoz vezetett el, amely a művészi kifejezésben is új formákat hozott létre. Tizian hatalmas oltárképei, amelyek a huszas évek folyamán gyors egymásutánban keletkeztek, a legnagyszerűbb kifejezői az új vallásos életnek; bennük művészi kisugárzásával ezek és ezek előtt nyilatkoztak meg új látomásokat valaki, aki a megváltás tényét mélyebben, drámaiban élte át és jelentette meg lelki zemei előtt, mint bárki más. Az Assunia, a Pesaro-Madonna, a Péter-mártír a megdicsőülés első nagy víziói, első testetöltései a nagy tömegekhez szóló szuggesztív művészetének, az új barokknak.

S Tizian nem jár egyedül az új utakon, vele jár hatalmas velétársra, Pordenone, egyik leggigászbib herosza a festői fantáziának, első és egyetlen igazi nagy elődje Tintoretónak, Grecónak, akit ma még oly kevesen ismernek el, mert hiszen oly kevesen ismerték meg meg. Az ő szelleme, ha nincs is áthatva egy Tizian artisztikus kultúrájától, szuggesztív erejével egész korára rányomta bélyegét; s talán lehetne itt éppoly jogosultan „pordenonizmus”-ról beszélni, mint ahogy fizesót évvel előbb „giorgionizmus”-ról beszélünk.

Ez az új szellem ragadta magával Palmát is élete utolsó szakában. „Ragadia”: nem jó kifejezés, mert hiszen a huszas évek nagy stílusa nála sem külső oktroj alakjában jelentkezik, hanem, amint az arcképeken látuk, egészséges, fokozatos fejlődés eredményeképp.

Palma vallásos művészetének igazi terület a Sacra Conversatio. A műfaj Bellini és Cima idejében félalakos formátumban volt gyakori, ahogy még a fiatal Palmánál is előfordul; Palma azonban lassanként teljesen áttért az egészalakú formátumra, amiben Tizian és mások is követték. Az első ilyen kompozíció, amit ismerünk, a velencei Queriniana képe, még teljesen a korai oltárok (Zerman, sib.) modorában, szigorú szimmetriában, amelyben az egyes alakok izoláltan térdelnek vagy ülnek, kezeiket szertartásos áhítattal téve össze imádságra. Amit a giorgionizmus ebből nem vehetett át, az részletekben: a szertartásos és kicsinyes mozgás, egészében: az izolált elemekből összetevődő szimmetria. Leuchtenberg herceg képén már felbomlik ez a sematikus rend, a vonalak hullámzó festőiségben olvadnak össze, az egyes plasztikai formák jobban kibontakoznak (hat alaknak mind a fizesenként keze látható), a nőtípusok lágyak, hajlékonyabak lesznek. A párisi kép — mind között a leggiorgionizmusosabb — azután teljesen feloldja a geometriai hálózatot egy lebegő-finom felépítésben, amelyben a keresetlen ható alaprajz-diszpozíció teljesen háttérbe szorul a sík ornamentális ritmizálás mögött; az alakok mind légy, elomló kontrasztoknak engedik át magukat s a szertartásos kifejezéstelenség az imádó pásztor szenzitíven kifejező mozdulatának ad helyet. A hieratika így oldódik fel az idillizmus érzelmvilágában. A drezdai és Liechtenstein-féle képeken azután az ülés motívumából mind szélesebb elfekvés lesz, a csoportosítás mind összefoglaltabb, egységesebb s előállnak azok a kettős piramisok, amelyek a kisebb csoportnak a főcsoporthoz való viszonyában mindig roppant disztíngvált, rendkívül finoman ritmizáló arányérzék tanujelei lesznek. Ez a giorgionizmusból levezetett élethangulat azután ama nagy vallásos megújulás jegyében fejlődik tovább s Palma utolsó éveiben még alkot



PALMA VECCHIO: KÉT NYMFA

Frankfurt

egy Sacra Conversatiót, amely a Pesaro-Madonna aetheri magasságát érezteti. Arra a pompás velencei képre gondolok, amelynek fölfedezése, 1900-ban, lázba hozta a régi művészet minden kedvelőjét.

Édes testvére ennek a képnek felfogás, stílus, kivétel dolgában egyaránt a S. Maria Formosa-templom triptychonja, középszarvánban Szt. Borbáldával: az a remekmű, aminek Palma leginkább köszönheti hírnevét. Utolsó periódusából származik ez a mű, összefoglalója mintegy egy művészi élet eredményeinek. Pedig a műfaj még mindig a régi, statuáris triptychon, amelyben minden alak önálló zárt egész. Melyik másik Giorgione-követőnél képzelhető el ilyen pompásan ritmizált nőalak? Ez a „terra ferma” flainak specialitása, a Morettóé, a Paolo Veroneseé. Palma teljesen egyedül fejlesztette ki magából ezt a csodálatraméltó elgondolást; a nagy velencei mesterek ebben éppoly kevésbé segíthettek, mint provinciális, jelentéktelen honfitársai. Végso eredményei ezek mindazoknak a lehetőségeknek, amiket Palma a statuáris stílus számára Velencében nyithatott: egy alak, amely a maga mozgásából, belső

plasztikai összefüggéséből nyeri egységét és oszthatatlanságát, mint a görög szobrászat, amelyben azonban az Ádám-Éva-kép görög típusai már felszívódtak a átalakultak a maga mozdulatritmusában utolérhetetlenül szép, virágzó és üde melegséget sugárzó embertípussá.

*

A Budapesten Palmának tulajdonított képek közül csak a Szépművészeti Múzeum arcképpárjáról emlékeztünk meg, amelyek Palma legfontosabb, legszebb darabjaival egyenrangúak. Aligha Palma műve ellenben az a Violanténak nevezett fehérruhás nőalak, amelynek két megismérlése is ismeretes külföldi gyűjteményekben: éles, szögletes ráncal valószínűleg teszik még azt is, hogy Palma után való másolatot lássunk benne, aminthogy az egész koncepció nélkülözi Palma artisztikus finomságát, temperamentumának szenzuális hajlékonyságát. Lederer Carianit ajánlotta, mint szerzőt, de azt sem tartom kizártnak, hogy egy másik, nem kevésbé provinciális bergamói festő, Licinio művét bírjuk benne. Úgyisintén nem Palma, hanem egy bergamói kismester, valószínűleg Alessandro Oliverio műve



PALMA VECCHIO : SZENT BORBÁLA

Venecia, a S. Maria Formosa Irttychóniának kőzoprász



PALMA VECCHIO: MADONNA-OLTÁR
Zeman, Treviso mellett

Fracastore orvos arcképe, Fellner Henrik igazgató úr birtokában. Palma egyik tanítványának (talán Alvise di Serafinónak?) tulajdonítható a Szépművészeti Múzeum egy fekete ruhás nőalakja, amely éppen a kosztüm szabása után ítéelve, nem lehet korábbi, mint 1840 körülül időből való. A gróf Keglevich-gyűjtemény egy női arcképét nem ismerem eredetiben, csak Térey publikációjából (*Burlington Magazine* 1927); tudommal azóta a külföldi műkereskedelem útjára került. Mindezek fölött az arcképek fölött messze magasabb a Ráth György-Múzeum pompás női arcképe, amelyről máshelyütt fejtettem ki, hogy az csak Sebastiano del Piombo kora műve lehet. (Dedalo, 1928 június.)

A *Sacra Conversazioni* közül gróf Andrássy Gyula bír egyet azokból a félalakos, még tér- és testritmus híján szűkölködő kora képekből, amelyek Palma első velencei éveibe tartoznak, tehát egykorúak a Múzeum kis arcképpárjával. Ezt a képet már volt alkalmam ismertetni a *Magyar Művészet* hasábjain. Ugyanítt ismertette és tulajdonította Baldass Palma Vecchióának a

Herzog-gyűjtemény hamis Tizian-szignatúrárt viselő képét; azonban Baldass attribúcióját sem fogadhatom el. A Glück-gyűjtemény egy kis *Sacra Conversatio*-ja, amely kézzelfoghatóan Palma típusait mutatja, egy hű honfitársnak, Francesco Rizzo da Santacroce-nak munkája, akinek neve alatt is szerepel már a gyűjteményben. A Ráth-gyűjteményben is szerepelt azelőtt egy kép, Palma hamis szignatúrájával, amelynek mostani hollétére nézve köszönettel fogadnék minden szíves felvilágosítást, az itt közölt fénykép alapján. Jellegetesen palmeszk formanyelvet mutat a Szépművészeti Múzeum egy nagyobb képe, a nélkül azonban, hogy másnak tekinthető, mint ama műhelymunkák egyikének, amelyek Firenzében, Glasgowban és a volt Benson-gyűjteményben láthatók. Amint tehát látjuk, Palma sokkal ritkább mester, mint gondolnók; Budapesten komolyan mindössze három képet lehet neki tulajdonítanunk, még összes műveinek száma, amelyet Cavalcaselle 54-re, Morelli 64-re becsült, ma körülbelül 90—100-ra tehető.

DR. GOMBOSI GYÖRGY



SZÉKELY BERTALAN FESTMÉNYE. 1894
Székely ezt a képet népszerűsítőleg festette a pyrograffi lemezre

ZSOLNAY-CENTENNÁRIUM

1828—1928

Mostanában sűrűn köszöntenek reánk százéves dátumok, amelyek mellett az egész nemzeteink illik megállni, emlékezni és ünnepleni. Nem véletlen ez a centennárium-sorozat. Önként következik annak az egész lázas és minden téren alkotómunkát kezdő időszaknak százéves fordulójával, amely a postakocsinak határt ízenő első mozdony, a Lánchíd képében elindítja Magyarországot a modern fejlődés országúrián. A múlt század első fele, főleg utolsó három évtizede jelenti ezt a korszakot, amikor egymásután születnek vagy befejezik pályájukat azok a magyarok, akik a modern fejlődés tempóját diktálták, nagy céljait kitűzték s eredményeit elérték. Centennáriumaik más körülmények között, az integer ország esetében is nevezetes dátumszámba mennek. Még inkább azok a mostani, a trianoni atmoszférában. Úgy tűnnek fel, mintha ezek a rég élt és rég

elmúlt magyarok haláluk után is szolgálatot akarnának tenni nemzetüknek, hasonlóan a székely népmonda hercegéhez, Csaba királyfihoz, aki hadainak élén megjelent a tűzpiros égen, valahányszor visszamaradt népet, a székelységet veszedelem szorongatta. Ők ugyanis a földünk és létünk rovására alakult utódállamokkal szemben ma annyiszor hangzatosított kultúrfőlény cölöpepítői. Felidézve alakjukat, a világ emlékezetébe hozva munkájukat, a mai nemzedék tehát kulturális fegyverként használhatja nevüket és érdemeiket, a népek szakadatlanul tartó életküzdelmében.

Legutóbb Zichy Mihály, a grafikai lángelme, Vajda János, a bécsiektől egykor magyar Beethoven-nek nevezett tünnemnyes hegedűs, Bihari János centennáriuma volt soron. Most itt van egy pécsi magyaré, aki a finom formáktól átnemesedő, a művészi

ízlés és képzelet erejétől megtermékenyülő ipar diadalmas hőse. A száz évvel ezelőtt született Zsolnay Vilmos ez a pécsi mester, aki szinte máról holnapra megteremtette azt a kerámiát, amely egyenrangú versenytársa a hosszú fejlődéssel és gazdag tradíciókkal rendelkező német, angol, francia, olasz agyagművészetnek. A návf bájú, ősi, de kezdetleges technikákban megmerevedő népművészet színijéről felemelte kerámiáinkat a legtökéletesebb szintre. Az előtte többkevesebb szerencsével, inkább balsorsral küzködő kis gyártelepek, a tatal, a stomfal, a holicai műhelyek helyett megcsínálta azt a nagyszabású gyárat, amely nemcsak viszonyaink közt volt amerikai méretű vállalkozás. A világpiacnak dolgozott ez a pécsi telep, portékái eljutottak a szélrózsa minden irányába, s ahol megjelentek majolikái és ezinjai, ott a magyar név és a magyar genie számára teremt nemzetközi babér. Szerepét és jelentőségét tekintve el lehet mondani Zsolnay Vilmosról: ő volt a magyar iparművészet Munkácsy Mihálya.

Pécs ódon híressége a dóm, modern híressége a Zsolnay-gyár. A Mecsek alján épült baranyamegyei székváros egyike azoknak a városoknak, ahol erős a lokálpatriotizmus s ezt a patriotizmust semmi sem élesztette jobban, mint Zsolnay Vilmos műve, ma már legendássá vált emléke. Nincs benszülött pécsi gyerek, aki ösztönszerűen ne tudná, hogy égbeszökő kéményeivel ez a gyártelep, melyért messzi földről is eljöttek Pécsre idegenek: valami mást is jelent, többet és különlegesebbet, mint amit rendszeres jelenlét szokott az ipari munkának egy-egy nagy és hibátlanul funkcionáló üzeme.

Széles, öblös kapun lehet bejutni a Zsolnay-domínium területére. Ugyanazon a régi kapun, amelynek boltozata alatt annyiszor álldogált a pécsi mester, elnézve pihenni téro munkáit azzal a pillantással, amely valósággal családi viszonyt teremtett közte és mindenrendű dolgozó embere közt. A kert virággyainak mentén, a gyárépületekhez vivő úton még találkozhattunk azokkal az öreg fákkal is, amelyeket Zsolnay Vilmos ültetett, árnyékukban tervezgetett és álmódosított. Az artizsikus lakóházban állg

van szöglet, ahol ne emlékeztetnének szép holmik, válogatott kerámiák a csillogó és jellegzetes Zsolnay-zománcok felalálójára. Az egyik falmezőről magas homlokú, erős nézésű, jószágot és csupa szemlelet sugárzó arc tekint le: maga a mester, úgy amint emberi mivoltában hatott, életének alkotmány, de munkásságának zenitjén. Mellette a felesége, Bell Teréz. Az előbbi portralt, pyrogránitra festve, Székely Bertalan ecsetjének remeke. Családjának férfitagjaival, akik a gyár mostani vezetői, itt él egy halk léptű, finom profilú és fehérhajú asszony, aki korát megcáfoló frissességgel érdeklődik minden iránt, ami történi s szavaiban úgy rezdül meg a nagy mult kultusza, mint valami szent láng. Zsolnay Vilmos leánya ez a nagyaszonny, özvegy Matyasovszkyné Zsolnay Teréz, aklnek magának is része van egy sereg Zsolnay-kerámia művészi köntöse körül. Nővérehez Silkorsy Tádéné Zsolnay Júlia festőművésznőhöz hasonlóan (annak idején műcsarnoki kiállító volt), egész sor tervet készített egykor díszedénycélokra, a magyar néporna mentikát tanulmányozva, annak szellemében, de egyéni alakítással. Zsolnay Vilmos azzal is honorálta két leányának, valamint Miklós fiának munkatársi minőségét (halála után tudvalevően Zsolnay Miklós vezette a gyárat), hogy a gyár védjegyébe a szülővárosát szimbolizáló öt torony mellé belevette keresztneviük kezdőbetűit.

Végigjárva a hatalmas területet, a rengeteg műhelyt, ahol a sárból, a vizes agyagból érc keménységű porcellánok, majolikák születnek: Zsolnay Vilmos alakja úgy rajzolódik elénk, mintha egy jókal-regény lapjairól lépne le. 1865-ben ugyanis, amikor a városnak ezen a távolesó pontján megvert lábát, csak vad fű nőt a mostani park helyén s egy szegény téglavető húzódoit meg, amelyben szokványos módon készültek fazekak, egyszerű terracották. Bátyjától vette át Zsolnay Vilmos ezt a fazekasműhelyt, aki bár mindenképp igyekezett, nem tudott boldogulni vele. Tíz év sem telik el azonban s a szegény téglavetőre nem lehet ráismerni, produktumait és mesterterület a bécsi kiállításon (1873) kiünterik éremmel, díszoklevéllel, a Ferenc József-rend lovagkeresztijével. De ez csak első foka,

kezdő fejezete az emelkedésnek, a sikernek. Hat év múlva, a párisi bemutatkozással (1878, aranyérem és becsületrend) Zsolnay neve már világmárka, hogy azután végig az maradjon, egyre újabb és még jelentősebb diadalokat könyvelve el, az európai szakkörök és műpiacok mellett a tengerentúl is.

A meglepő, a regényszerű pécsi mester oeuvre-jében nem az, hogy a kis fazekasműhely nagyszabású gyárteleppé növekedik, hogy alig egy tucat munkással indul s a kilencvenes évek végén már ezer munkás dolgozik a pécsi gyárban, csak festő százhetvenet foglalkoztatnak a különböző kerámiák s ezenkívül Budapesten is van egy kizárólag technikai irányú agyagholmiakat előállító Zsolnay-gyár. Tagadhatatlanul ez is rendkívüli energiára vall, a tudásnak és kitartásnak, az organizációs képességnek ritka példája. De föltételezhető, hogy ugyanez a vidéki fazekasműhely más kézben szintén csinálhatott volna hasonló karriert, ha pusztán a méreteket tekintjük, a dimenziókat eltolódását, a kezdetleges berendezési kis műhellyel szemben a modern szintű nagy gyárlétszemet. Viszont amit mindezen felül elért, azt egyedül Zsolnay Vilmos kezében, teljesen az ő személyéhez kötötten csinálhatta meg, lévén az már különleges adomány dolga. Három és fél évtized alatt ugyanis, amelyre Zsolnay keramikus-munkássága esik, a téglavetőből kibubózó Zsolnay-gyár egyszersmind új szépségekkel, egyéni eredményekkel beírta nevét az agyagművészet egyetemes történetébe. Miként volt ez lehetséges olyvalaki részéről, aki harminchétféves koráig mindennel foglalkozik, csak azzal nem, aminek ő a magyar kultúrában Palissy-, Böttger-, Wedgwood-szabású mestere?

Választ keresve, innen mutatkozik Zsolnay Vilmos alakja a romantika, élete munkája az izgató érdekesség színeiben. Csakugyan, kívülről nézve egyenesen úgy fest Zsolnay vállalkozása, mintha a véletlen indítaná el, mintha deus ex machina-ként a váratlan külső körülmény sodorta volna Zsolnayt a kerámiához. Átveszi bátyja fazekasműhelyét, hogy ne vegye át más, nyilván érdeklődésből is a kerámia iránt, de átveszi a nélkül, hogy rendelkezzen a szükséges ismeretekkel és alapos gyakorlattal.

(Mint ifjú, kereskedelmi iskolát végzett, Bécsben technikát.) Amikor ez a családi transzaksió történik, Zsolnay Vilmos atya főtéri üzletében működik, egy bazárban, ahol mindenfélét lehet kapni. Szóval: boltos. Pár hónap múlva azonban már különös láz kapja el, s találoi ösztönrel arra az útra lép, amelyen nagy eredményei később bekövetkeztek: Pécs környékén egyremásra kutat megfelelő agyagok után, mert valami nemesebb fayence-anyagot szeretne előállítani. Fennmaradt egy jegyzőkönyve 1866-ból, amelynek lapjain hetvenhárom különböző agyagcsemmel folytatott kísérleteiről számol be. Az újdonsült keramikusknak egyszerűen nincs szabad ideje, mert minden szabad idejét műhelye foglalja le, ahol nappal lesz az éjszakából. Mindent elsajátít, ami elsajátítható, részben a telepén alkalmazott szakemberektől, könyvekből, de főleg szüntelenül tartó saját kísérleteire támaszkodik. Azzal a kettőzötti hévvel tőri magát előre, mint amikor valaki korábbi éveit, amelyeket elszalasztott esztendőknél fél, a legrövidebb idő alatt akarja behozni. A "boltosból", egyre souverainabb módon így alakul ki Zsolnay Vilmos másik énjé: a művész, aki fiatal korában meglepő festői érzékre valló képeken árulja el hajlamait. A Zsolnay-házban ma is megvannak ezek a már patinás képek, arról beszélve, hogy Zsolnay Vilmos festő akart lenni, de a szülői rábeszélés és a viszonyok nyomása alatt művészi becsúgya visszavonulásra kényszerült. A becsomagolt ecset azonban csak szünetelését és nem megszünését jelenthette ebbeli hajlamainak, a művészi alkotóerőnek: a főtéri üzletben töltött idő csupán álca rakott rá, hamu alatti parázként az továbbra is égett benne, hogy azután kirobbanjon az agyag-poémákban.

Annak, hogy pályája az erkölcsi diadalok és anyagi boldogulás folyvást felfelé felvél útja: kétségkívül kulcsa az is, hogy szerencsés és harmóniáknak egyesültek benne bizonyos ellentétes tulajdonságok. Egyfelől az álmok birodalmában élt, művész volt. De másfelől praktikus érzékkel, az apai üzletben töltött éveket kamatoztatva, szilárd és redlis bázist vetett ezeknek az álmoknak. A főtéri bazártól végleg csak a hetvenes évek végén szabadul, amikor kerámiai tevékenységére már nagyon is ballasztként nehezedik.



ZSOLNAY-PÉCS, 1874-1876-ból származó legrégebbi ónmátrú edények



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF által Gróf Andrássy Gyula részére festett service, 1897, ZSOLNAY-PÉCS



ZSOLNAY-PÉCS, Antör és éneiszó zománccal bevont porcellán-fayence, 1886

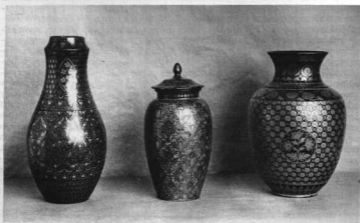
Addig azonban tartja, hogy a jövdelemmel, amit hoz, műhelyeit fejlessze, nagyobbítsa s hasonló célt szolgálnak másfajta, hosszabb-rövidebb ideig tartó mellékvállalatai (cementgyártás, erdőirtás és faéretkesítés Mohács szigetén, spódlumgyár). Küzdelmeknek és nehézségeknek természetesen ő sem volt híjával. A hazai közönség például csak akkor hitte el, hogy a Zsolnay-vázák a leg-nemesebb külföldi termékekkel rivalizálnak, sőt bizonyos ponton (eozin) különbek: amikor a láncolatos külföldi síkerek a fülekbe ezt már valósággal beledobolták. Zsolnaynak azonban az ilyesmi éppúgy nem szeghette kedvét, mint ahogy sohasem jutott eszébe állami szubvencióért kérvényezni a minisztériumban. Az erős hitű és erős akaratú emberek módjára, csak önmagában kereste a támaszt, amit meg is tehetett, mert képességgel, minden iránt való érdeklődése alkalmassá tették, hogy egyszemélyben lehessen gyárának tervező művésze és igazgatója, vegyésze és korongozója, festője és könyvelője.

Az szintén emberi és művészi portrait-jához tartozó vonás, hogy amikor a különböző kitüntetések, érdemek és díszoklevelek már halomra gyűltek fiókjában s egész munkáshadseregnek volt a gazdája, változatlanul így nevezte és írta alá magát: Zsolnay Vilmos fazekasmester. Nem iparművész, nem gyáros, nagyiparos, hanem fazekasmester. Ez nem a túlzott szerénység gesztusa volt tőle, amely póznak is tetszhet. Egyszerűen következetesség volt ahhoz a multhoz, amelyet világhírnévtől környékezte nemhogy tagadni lett volna oka, hanem épp ellenkezőleg, büszkélkedhetett vele. Összefügg puritán jellemével s világot vet arra a gondolkodásra, ahogyan Zsolnay gondolkodott hivatásáról: a legmagasabbrendű kerámiái szépségeikhez is innen visz az út, az ősi fazekaskemence lángja mellől. A régi, nemes értelemben vett mesterember megtestesülése volt Zsolnay, azé a szellemé, amely egyforma szeretettel nyúlt kis és nagy dolgokhoz, amelynél a mesterség iránti respektusból fakad minden remekelő tudás. Vallotta a közösséget a népi sorban élő kézművesekkel, a gőlcáncsérékkel s a legraffináltabb finomságait varázsolta elő az agyagnak. Az archaikus korok célmestereinek erényei

élték benne, s másrészt minden idegszálával korának fia volt, frissen és rugalmasan reagált arra, ami a haladást jelentette. Párhuzamosan a kényes ízlés számára kevés példányban készült arisztikumok mellett, a legkülönbözőbb közszükségletű célok gazdálataba állítja műhelyeit: gyártott porcellán-szigetelőket, műköveket, csöveket, konyhaedényt, burkolólemezeket, kályhafűtőket s ezzel a tömegtermeléssel azt érte el, hogy annál nagyobb becsúvágygal éldezhathott művészi céljainak. Oly szépségek és értékek mellett, amelyek a kéz munkája nyomán születnek, igénybevette a technikai haladás új vívmányait, a gőzgépet, a villanyerőt, a tökéletesített sajtolókat, zúzóműveket, nagykemencék apparátusát. A kerámia teljes billentyűsorán játszva, hogy miként gondolkodott arról a munkáról, amely életét szinte állandó mámoroként töltötte be, erre néhány vallomásszerű sorát idézhetjük. A Zsolnay-névknek már erős csengése volt, amikor bátyjához intézett egyik levelében ezt írja: „Életemet csak a cselekvés és alkotás vágya tölti ki. Éjjel-nappal dolgozom és máris sokat értem el. Ha itt megállhatnék, boldog, gondtalan életet élhetnék, de így még sokat kell küzdenem, amíg elértem a célt.”

Az anyag lélekü fürkészte, az anyag titkait ostromolta a pécsi mester kezdetül fogva. Az egyéni hangot, amelyet a kerámiába hozott, elsősorban ezen az úton érte el: nem a formákon, papíron tervezett díszítő feladatokon keresztül igyekezett újat alkotni, hanem magán az anyagon, annak problémáin és effektusain keresztül. A műhelytisérletek végtelen sorát jelentette ez a kutatómunka, amely azonban nem pusztán spekulációs számításokon alapult, nem laboratóriumi receptszerkesztés indította el, hanem a művészi képzelőerő. Kerámiának csillogó fénye és színjátéka, mélytűző lüszterei előbb a képzeletben jelentek meg s azután következett lépésről-lépésre, makacs és izgalmas experimentumokkal törtenő megvalósításuk.

Zsolnay a porcellán terén is elhelyezte riólti-porcellánjával a maga névkáryját, de állandó és szenvedélyes kísérleteinek célponja a fayence, a majolika volt. A párisi világgidállításon tűnt fel első nagy és döntő eredményével: magas tűzben (1800 C hőfok)



ZSOLNAY-PÉCS. Eosin vázák 1897 körül



ZSOLNAY-PÉCS. Eosin 1900 körül

zománczott s a gyengéd elefáncsantszín sajátos bájával rendelkező díszedényekkel. A szakkörök rejtélyként állottak szemben ezzel az új fayence-nemmel, a finom porcellánmázzal bevont, kissé áttetszőnek tűnő földpátanyag fortélyával, amelynek ólom-máztól való mentességét a mester temperamentumos fia, Zsolnay Miklós a tamáskodó párisi urak előtt azzal bizonyította be, hogy egy remek példányt a szemük láttára földhöz csapott. Miatán azt az eljárást, ahogyan ezek a díszedények készültek, nem lehetett beskatulyázni az eddigi fayence-technikák közé, új szót szerkesztettek a megjelölésére, elnevezték porcellán-fayence-nak. Másik felfedezése az építészeti célokat szolgáló kerámiában hozott sikert és vált felkapottá. Ez az idő behatásainak keménységével rendkívül ellenálló, színezésekre alkalmas kőanyag, a Zsolnay-féle pyrogranit. (Az építők közül, akik a pécsi majolikát és pyrogranitot beiktatták építményeik formanyelvébe, főleg Lechner Ödönt említhetjük, akinél e matériának stílusalkotó szerep jutott. Ezenkívül hosszú volna elsorolni azokat az építményeket Budapesten, a vidéken, Bécsben, Prágában, Karlsbadban, a romániai Jassyban, Constanzában, amelyeknek homlokzatán és belső díszítéseinél Zsolnay gyártmányait alkalmazták.)

Télbeborult fejfel, de fiatal szívvel Zsolnay Vilmos már közeljárt a hetvenedik évéhez, amikor kerámiail munkásságának ormára érve valóban osztatlan ámulatra készítette a világot. Ama fémfényű majolika rég keresett ílkának megeléje, visszahozatala és továbbfejlesztése volt ez, amely a XVI. század első felében Pesaróban s még inkább Gubbiónban virult, ahol Georgio Andreoli nevű mester remekelt vele. Zsolnay az ismeretlen bűvös recept rejtélyét Wartha Vincével, a tudós és művészlelkű professzorral egyetemben kutatta. Ez íparművészeti Múzeum egyik gubbíói gyártmányán végeztek vegyelemzéseket, fémoxid-redukciókat s ami másoknak nem sikerült, azt náluk

siker koronázta: egy napon a hazai földből égetett agyagholmin előtűnik az, amit genális szívóssággal kerestek, a híres „gubbíói lüszter”. A görög hajnalpírről nevezve, ezoin nevet kapott az eleinte rubinpiros színben tündöklő, fémfényű zománc. A meglelt titok birtokában, Zsolnay azután egyedül dolgozik tovább, fejlesztí az új agyagművészeti technikát s az eredmény, hogy ezoinjai díszítő skála és tartósság dolgában a gubbíói majolika fölé kerekednek. A színek árnyalat-finomságainak végtelen variációival pazar művész hatásokat ér el, ezeregyéjszakai mesehangulatokat lopva edényeire.

A gyár múzeumában, válogatott példányok gazdag sorozatain kísérhető végig Zsolnay Vilmos agyagművészeti fejlődése. Aki átvizsgálja ezt a nagyszabású mintegyűjteményt, forma és dekoráció szempontjából sokféle változatot, különbséget állapíthat meg. Viszont a sokféleségben könnyű észrevenni azt a tendenciát, amely uralkodó, azokat a vonásokat, amelyek a Zsolnay-kerámiákat úgy fűzik össze, mint egyetlen nagy familia tagjait. Ily vonás a dekorációnak az a pompája, amely Zsolnay vázáit, díszítálat, kulacsait úgy borítja el, mint valami dús folyondár, ilyen a színek felfokozott intenzivitása. Zsolnaynak azonban mindez még nem dönthette volna el különleges agyagművészeti rangját, ha nem jár együtt a matériának azzal a megjelenésével, amire senki mással össze nem téveszthető módon ő kényszerítette az agyagot. Ezen fordul a Zsolnay-kerámiák törőlmetszetisége, egyszersmind magyarsága a modern európai agyagművészetben.

Fenn a domboldalon, ahonnan le lehet látni a műhelyablakokra, a gyár szomszédságában áll a Zsolnay-mauzóleum s benn a városban a szobor. Pécs városa szép példát mutatott, amikor sietve életrehívta ezt a szobrot, érezve a hálát, amellyel tartozik fiának, akinek híre-neve elválaszthatatlan a pécsi domboktól, aki a Mecsek alján megcsinálta a magyar Sèvres-t.

DÖMÖTÖR ISTVÁN



Zsolnay Vilmos virágcsendélet festménye az 1860-as években



ZSOLNAY—PÉCS. A magyaros füles kancsót Zsolnay Teréz tervezte,
a többi perzsa minták után Zsolnay Julia
1890-as évek. A második díjazott az 1878. évi párisi világkiállításon szerepelt

KELETI ÉS MAGYAR FORMÁK A ZSOLNAY-KERAMIKÁBAN

Zsolnay Vilmos egyidőben született a romantizmussal.¹ Elmondható nagy művéről is, hogy a romantika jegyében valószínűleg meg. Mert nemcsak az irodalomban és művészetben, hanem a tudományban is van érvényesülési tere a romantikának. Nem is annyira a történetírással gondolok, mikor ezt mondom, hanem inkább a műszaki és a természettudományok terén végzett kutatásokra és kísérletekre. A laboratórium romantikája legkevésbé sem kicsinyelhető tényező. Különösen nagyra kell értékelnünk ott, hol a művészet szolgálataiban áll. A Zsolnay-műhely fejlődése és virágzása a legszebb példák egyikét szolgáltatja a tudomány és művészet együttműködésére. Ez az együttműködés pedig a romantika jegyében folyt. Az agyagművesség oly terület, hol a tudás és az ösztönös megérzés együttműködése különösen nyilvánvaló. Egyik sem tudja itt feleslegessé tenni a másikat. Annak az agyagművészségnek pedig, mely a Zsolnay-műhelyben fejlődött ki és virágzott fel, különösen nagy szüksége volt a tudás mellett a kutató ösztönre és romantikus művészi érzésre, mert nagy nemzeti célt szolgált. A nemzeti művészet pedig a romantikából született mindenütt.

Nagy nemzeti küldetést valósított meg a Zsolnay-műhely nemcsak azzal, hogy alkotásai Magyarországon az agyagművesség tetőpontját jelentették, ami egyben világszóló művészeti teljesítmény volt, hanem azzal is, hogy határozottan nemzeti irányú díszítőművészetet fejlesztett ki, mely bizonyos tekintetben a keramikánál többet is jelentett. A Zsolnay-féle díszítőművészet teljesen a maga korának, a XIX. századnak terméke volt abban is, hogy sohasem tudott nyugvópontotra jutni, mert sok különböző hatást dolgozott fel. E hatások közül azonban, a fazekek között nagyon is érthető módon, a keletiek érvényesültek a legjob-

ban. Ezeknek köszönhető elsősorban, hogy kísérletek történtek nálunk Magyarországon is a nemzeti díszítőstílus megteremtésére és hogy e kísérletek bizonyos eredménnyel is jártak.

Nem tudom elhallgatni e helyen, hogy mégiscsak nem sikerül a magyarságot teljesen kipusztítani a föld színéről, vagy véglegesen kiforgatni eredeti műveltségéből, addig e nép érzése legmélyén mindig keleti marad. Egyéniségét keresve a Kelet felé fog fordulni mindig. Kétségtelennek tartom, hogy ha műveltsége annyira szilárd és teljes lesz, hogy ennek alapján szellemi önrendelkezési jogát a szó legteljesebb és legmélyebb értelmében fogja követelni, akkor nagyobb fogékonysággal fogja a magáévá tenni újra ösműveltségének keleti elemét a jövőben, mint ahogyan tette ezt a múltban. Bizonyosság erre minden kísérlet, mely a magyar díszítőstílus megteremtésére irányul. E kísérletek már több mint fél évszázad óta azon az alapon indultak meg, hogy a magyar stílusformák a népművészetben keresendők. A magyar népművészet elemei pedig részben keletről, részben nyugatról származnak. A keleti formakincs a török világól ránkmaradt örökség. A nyugatfinak alapformái felismerhetők a barokk, azaz a késő-renaissance művészetében. Jellemző a magyar öntudatra, hogy mikor e két elemből a nemzeti akarta kiemelni, a keletet választotta.

Három ember szerzett magának a magyar stílus alkotása körül különös érdemeket: Zsolnay Vilmos, Huszka József és Lechner Ödön. Időrendben soroltam fel őket s ezért is tettem Zsolnayt az első helyre. A Zsolnay-műhely rendkívül érdekes és gazdag múzeumában Pécsen látható egy kis kék-fehér porcellánváza, mely azt mutatja, hogy a műhely alapítója már tevékenységének kezdetén, 1874-ben kezdte keresni a magyar stílusformák alkotásának lehetőségét. Ugyanebben az időben készített egy vázlatot is egy habán-korsóróról, melyet a Magyar Nemzeti Múzeumban őriztek s me-

¹ Életrajzi adatokra vonatkozólag l. a Zsolnay Vilmos keramikai-gyár (Pécs) kiadásában megjelent füzetét: Zsolnay Vilmos 1858–1908. Dunántúli egyetemi nyomdája Pécsen.



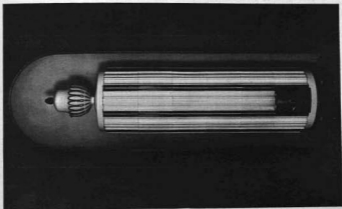
APÁTI-ABT SÁNDOR: Edények 1900 körül. ZSOLNAY-PÉCS



ZSOLNAY-PÉCS. Modern porcellánvázák. 1927-1928.
NIEMAYER VILMOS festette. Alapszín máz alatti, minta máz fölötti festés aranyozással



SIKORSKYNÉ ZSOLNAY JÚLIA: Modern csosin. 1927
ZSOLNAY-PÉCS



HERQUIET REZSŐ : Zsolnay-kályha



HERQUIET REZSŐ : Kályha, 1927. ZSOLNAY-PÉCS
A pécsi Zsolnay-gyári múzeum modern tereme

lyet családjában éppen ezért Museumkrugnak neveztek. E korszak díszre erősen emlékezett a perzsa Raghes-fayence-ok mintáira. Zsolnay a régi magyar eredetet becsülte meg benne. A következő évből már olyan vázát is mutat fel a gyűjtemény, melynek virágdíszre közel rokon a magyar szürszabók kedvelt „rózsdi”-val.

1876-ban készült — többek közt — egy nagyméretű kék-fehér kőcserepáncs, melynek falát a perzsa szövegekről jól ismert virágok egyszerűsített formája együtt díszíti a gyöngyvirággal. Egyáltalában az első kísérletek meglehetősen naturalisztikus irányúak voltak. A gyöngyvirág mellett kalászosok és egyéb növényi formákat is találunk, melyekben semmi kialakult rendszerből származó mintát sem ismerhetünk fel. Viszont láthatók a Zsolnay-múzeumban olyan edények is, melyeknek geometrikus díszre magában is elárulja, hogy Zsolnay Vilmos szeretetteljes megfigyelője volt a legegyszerűbb népművészetnek. A mellett természetesen nem hagyta figyelmen kívül a XVII-XVIII. századi magyar agyagművesség fejlettebb termékeit sem.

Miközben így kereste a magyar stílust, sok távolkeleti anyagot dolgozott fel. A műhely kezdetben porcellán égetett és a közlésnek megfelelően nagy mennyiségben készítette az Arlta- (ú. n. Imari) másolatokat, azaz utánzatokat. Az 1874-es évből azonban ismerünk már Fu Chien- (blanc de Chine) utánzatot is. A következő évből azután kimutatható már sokszínű kínai porcellán utánzás is, mégpedig a két legnépszerűbb fajtáé: a Kang Hsi császár korát különösen jellemző ú. n. „zöld család”-é (famille verte), és a Chien Lung korában divatosá vált rózsaszíné (famille rose). Az akkortájt általános kedveltségnek örvendő színes zománcfestéssel díszített kínai és japán porcellánokon kívül nem hanyagolta el Zsolnay az egyszerű mázzal díszített keletázsiai készítményeket sem. 1876-ból ismerünk tőle zöldmázás edényeket is, melyeknek mintáját természetesen az Európában „Seladon” néven ismert Lung Chüan yao szolgáltatta. A Zsolnay-féle zöld máz ugyan más színérzéknek felel meg, mint a kínai Lung Chüan-zöld számtalan változata. Míg Kínában az almozöld, hagymazöld, borsószöld és olajzöld színek mellett a ki-

mondhatatlanul finom ármeneteket kedvelték, addig Péccsett erőteljes, mélytűzű zöldet állítottak elő.

Egyúttal más újítás is merült fel ez évben. Egy tálcácska látható a múzeumban, két növénydíszrel arany alapon. (Mattyasovszkyné Zsolnay Teréz tervezte). Ez már nem az a közönséges zománcfestés, melyet utólag festenek és égetnek gyengébb hőfokkal a már előzetesen erős tűzben égetett edényre, hanem a nyersanyaggal kemény tűzben egyszerre égetett dísz. Ettől kezdve ez a nagy tűzben égetett festés lesz Zsolnay-különlegesség egészen 1895-ig, az ezoin feltalálásáig. A nagy tűzben égetett zománcdísz tette világghírűvé a Zsolnay-műhelyt. Ennek köszönhető a pécsi agyagipar első fénykorát. Ennek köszönhetőe nagy sikerrel a különböző világkiállításokon, melyeket legjobban jellemez az az 1878-ban megjelent német kritika, melyet Wartha Vince is közöl eredeti német szövegében. „Az agyagipar technológiája” című művében. (Die Keramik auf der Pariser Weltausstellung 1878. Von Prof. Alex. Schmidt, Berlin. Magyar fordítása a Zsolnay Vilmosról szóló előbb idézett füzetben.)

Az emlékezetes 1878-iki párisi világkiállításán már egy törökös dísz nagy váza vonta magára ezt érdemes műbárátnak, Zichy Ödön grófnak és Hirsch bárónénak figyelmét. Ekkor u. i. az Arlta- és a Chien Lung-stílusú porcellánokon kívül már az ú. n. Rhodosz-fayence-ok utánzásával is foglalkozott a műhely. Nem hallgathatom el itt sem, hogy a közkeletű „Rhodosz” név nem illik e keménycserepekre, mert azok, akárcsak az ú. n. damaszkszi fayence-ok, Isznikben (Nicedban) készültek. Ezért is nevezi e várost a török Cshnll-Iszniknek. Az élénken színezett török keménycserepek különös figyelmet érdemelnek tőlünk magyaroktól. A hódoltság idején u. i. elterjedtek nálunk is. Ma is élő népművészetünk növényi ékítményei közt nem egy emlékeztet az Isznik-készítmények virágdíszére. A két díszítőrendszer közt való kapcsolat kérdését senki sem tanulmányozta át eddig a maga egész terjedelmében. Az összefüggés azonban tagadhatatlan. Ezért kell különös fontosságot tulajdonítanunk annak, hogy Zsolnayék felkarolták az ú. n. „Rhodosz”-stílust. Többes számban kell itt beszélnem,



ZSOLNAY—PÉCS. Cristallisé váza 1905 körül



ZSOLNAY—PÉCS.
Máz alatti színezett porcellánváza. 1928



Mattyasovszky-Zsolnay László:
Légy porcellán máz alatti festéssel. 1912

mert Zsolnay Vilmoson kívül nagy része volt a művész termelésben kételeányának, Mattyasovszkyné Zsolnay Teréznek és Sikorskyné Zsolnay Julának. kik az ékítmények nagy részét tervezték. Különösen kifoghatatlan volt Zsolnay Julia éppen a különböző stílusú keleti ékítmények tervezésében. Tőle származik az Isznik, — perzsa és indiai stílusban készült zománcdíszek legnagyobb része. Vannak ezek közt hű másolatok, de vannak még nagyobb számban egyéni átdolgozások is. Ezeket természetesen érvényesül a XIX. századi európai és a régi keleti ember ízlése közt való különbség. Az Isznik-cserepek legsajátosabb díszei az élénk cinóbervörös virágok. Ezek helyett a Zsolnay-készítményeken tompa epervörös színűekkel találkozunk. Az ékítmények kompozícióján is látszik gyakran a renaissance iskola, de látszik egyúttal bizonyos fokú nemzeti törekvés is.

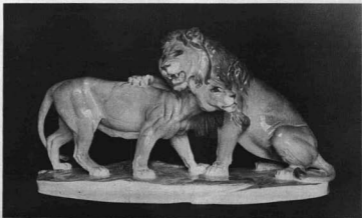
1879-től kezdve egy új és igen hívatott ékítményes munkacsoportnak, Klein Hermannek közreműködése fokozottabban juttatta érvényre a XIX. században felelevenített renaissance stílust. A Klein tervezte népies jellegű magyar ékítményeket is jellemzi ez a renaissance vonás. A perzsa és török virágdísz azonban ugyanekkor ragyogó aranybrokát alappal gazdagodott. Legtöbbet tervezett ilyen stílusban Sikorskyné Zsolnay Julia, kinek férje Sikorsky Tádé viszont sokat dolgozott a műhely céljaira renaissance stílusban. Az eklektikus keleti stílus legnagyobb szabású termékét, a perzsa mintákkal díszített nagy service-t, melyet Cavallere Stella olasz követ vásárolt meg, 1881-ben készítették Sikorskyné terve szerint. A színskála ez időben a sötét melegszerű „vasalap”-pal bővült.

1882-ben az elhalálozott Klein tervezőművész helyébe Kaldevey lépett, ki Klein szemben nem annyira az olasz, mint inkább az élénk és meglehetősen túlterhelt német renaissance-ből merített. A műhely stílusát azonban ezután sem szabta meg sem az olasz rinascimento, sem annak német hajtása. A keramika természeténél fogva a Keletről kellett hogy táplálkozzék. Amint látuk, mindéddig a porcellánművészet kezdete óta kedvelt tarka kínai és japáni mintákon kívül a XIX. századi francia romantika által felkarolt keleti stílusok, főképpen

a perzsa és török virágdísz, voltak a hangadók a világhírűvé lett pécsi fazekasművészetben. 1885-ban azonban, ha megállapításunk helyes, új lendület kezdődött. Ezt a kínai és japáni művészet adta. A Zsolnay-műhely domborműves, élénk színekben pompázó díszedényeket kezdett készíteni a Ming császárok kora (1368–1644) óta művelt stílusban. E díszedények legkedveltebb motívumai a vízinvények közt úszkáló halak, melyek a Zsolnay-féle díszátlakon festve is előfordulnak, rendesen arany rajzolatall. Tekintélyes méretű vázák is készültek ez időben, melyeknek domború díszpávkát ábrázol sziklatömbökön, növények közt, a Kínában számtalanszor mintázott főnixek stílusában. Nagytűben égeletti festés borítja ezeket is. Ugyanegy minta különböző színváltozatokban is készült.

Az 1885-ik év különösen fontos újításokat eredményezett a mázak fejlődése szempontjából is. Ekkor kezdték u. i. előállítani a „lapidolit”, „trahitopál” és „tigris” név alatt ismert változatokat. Mindezek a mázak érdekesnél érdekesebb folthatásokat gyakorolnak. A „lapidolit” máz úgy hat, mint valami folyadék felülete, melyet olajcseppek tarkítanak. A „trahitopál” élénken emlékeztet a kínai yao pien-máz egymásbaolvadó foltsaira.

A „tigris” máz a tigrisbőrhez való hasonlóság alapján kapta nevét. A pécsi műhelyben azonban kiterjesztették e nevet azokra a vastag mázakra is, melyek, mint szabálytalan felhőgomolyok, domború csomókban fedik az edény felületét. Ezeknek előállítására Japán adta az ösztönzést. A műhely kedvence a „trahitopál” lett, mely kínai stílusban mintázott edényeket szokott borítani, a melyedésekben az opálhoz különösen hasonló világos foltokkal. Ma hiányoznak e „trahitopál” mázak a forgalomból, amit ösztönözni sajnálhatunk, mert a legtekintélyesebb kínai színes mázak méltatlóságnak most érkeztél el az ideje a szerencsés külföldön. Angolországban, Amerikában, Franciaországban, Németországban és Svédországban, egyáltalában mindentől, hol tisztában vannak a régi kínai művészet őrösi jelentőségével, a legnagyobb szívesedéllyel gyűlik a távol Kelet agyagművességének legnemesebb termékeit, közük elsősorban a sokszor leírhatatlanul finom és ösztönző



MARKLÍP BÉLA: Oroszlánok. Máz alatt színezett porcellán. 1927. ZSOLNAY-PÉCS



MARKLÍP BÉLA: Játszó medvék. Porcellán. 1927. ZSOLNAY-PÉCS

hatású színes mázakkal befolyatott kőcserépedényeket.

A fejlett ízlésű gyűjtők ma már túl vannak azon, hogy a művészetek tökéletességét egyoldalúan a Nyugaton keressék. Éppen a nálunk unos-untalan mintaszerűnek hirdetett művelt Nyugat az, amely cseppet sem fél a keleti műveltség és művészet nagy eredményeitől. A nagy nyugati népek sorából szenvedélyes gyűjtők és műértők kerülnek ki, akik minden fenntartás nélkül hódolnak a távol Kelet művészetének s eszükbe se jut arra gondolni, hogy ezzel saját művészetüknek ártanak. Csak nálunk lehetséges az, hogy újabb szellemi értékek befogadása ellen tiltakozzanak azért, mert a régiék megrövidítését látják e gyarapodásban. Ebben természetesen a kicsinyességhez és nyomorisághoz szokott társadalom észjárása nyilatkozik meg, azoknak az észjárása, kik abban a tudásban nőttek fel, hogy minden siker csak mások rovására érhető el. A Keletől való félelem szánalmas és nevéstéges formában szokott megnyilatkozni nálunk, rendszeren arra való hivatkozással, hogy ha a Keletől átvesszünk valamit, azzal a Nyugaton megszerzett pozícióinkat ártunk.

Azt hiszem, ha nálunk növekedni fog az érdeklődés a távol Kelet művészetére és különösen a mindent felülmúló agyagművességére iránt, akkor többre fogják értékelni a Zsolnay-műhely régi készítményeit is. Ezekre egyáltalában nem lehet ráfogni, hogy nem szereztek volna polgárjogot a legműveltebb és legfejlettebb Nyugaton a magyar művészetnek. Ha volt valamely magyar készítménynek tekintélye Párisban, Londonban vagy Bécsben, hát akkor a Zsolnay-féle készítményeknek volt elsősorban. És amint látjuk, éppen ezekben visszhangzott leglátványosabban a Kelet művészetére. Ne tegyük hát magunkat nevéstégesek azzal, hogy e kérdésben nyugatibbak akarjunk lenni a nyugatinknál.

Újabb fejlődést jelentett 1886-ban az ú. n. ívegtechnika kifejlesztése a keménycseréppel kapcsolatban. Kína ősztönözte Zsolnayt erre is. Az új készítmények áttörtművi keménycserépek voltak, melyeknek nyílásait áttetsző máz fedte. (A kínaiak porcellánokat készítenek ilyen eljárással, melyeknek áttört díszét Európában „rizsszemek”-nek nevezik.)

Pompázatos díszedények készültek ilyen technikával, melyeknek alapformáit és ékítményeit részben a román, részben az ú. n. mór és természetesen a kínai művészet is szolgáltatta. Az utóbbiból való az ú. n. méhsejt-motívum, a románból és az iszlám művészetből az indák és palmetták különböző fajtái. Leginkább az utóbbinak hatása nyilvánul meg a pazar aranyozásban. A tervek nagy része Sikorsy Tádétól származik.

Ez alkotásokkal kezdődik a dús aranyozás új korszaka is, amit különösen a domború aranydísz alkalmazása jellemez. 1887-ből való a perzsa stílusban díszített, aranytól csillogó edények, melyek a műhelyben a „Vanda-sorozat” nevet kapták. Ezeket egykorúak vagy valamivel fiatalabbak az első domború arannyal díszített készítmények. Az aranydísz volt a szerves előzménye az ezozinnak is. Ennek a túlfellett ízlést is kielégítő nemes fémfényre pedig szintén nem egyből, mint egy régi keleti keramikai vívmány újjászületése. Az ezozin ugyanannak az ízlésnek felel meg, mely Irakban uralkodott, mikor a bagdadi kallifák (már a IX. században) a fémfényű díszsel fedett cserepekben gyönyörködtek.

Zsolnay Vilmos fia Miklós 1887-ben Törökországban, Kis-Ázsiában, Szíriában és Egyiptomban utazott. Ez alkalommal szólította fel őt Abdul Hamid szultán arra, hogy alapítson birodalmában műhelyt. Biztosította legmesszebb menő támogatásáról, többek közt arról is, hogy helyiségül rendelkezésére bocsátja palotái egyikét. A Zsolnayak józanságát különösen jellemzi, hogy e fényes ajánlatot nem fogadták el. Igazuk is volt, mikor nem tartották az akkori török uralmat eléggé komolynak arra, hogy jövvőjüket rábízák. A keleti út azonban rendkívül eredményes volt egyébként, mert ennek következménye volt az a tekintélyes perzsa és török keramikai gyűjtemény, mely ma a pécsi Zsolnay-múzeum egyik díszé és amely különös figyelmet érdemel azért, mert őstönzője és mintája volt a Zsolnay-készítmények nagy részének. A perzsa- és az iszlám-csempek lehető legtökéletesebb utánaíratái láthatók ezek közt. Készültek azonban Pécsen falburkolatok nemcsak perzsa és kisázsiai mintára, hanem mór-stílusban is, sokszögű, csillagos, geometrikus díszsel, színes alapon, melynek fekete máz a hangadója.



LUX ELEK: Máz alatti színezett porcellánok. 1925.
ZSOLNAY-PÉCS

Az előbb vázolt fejlődés jellemző képet ad a XIX. század stílusátörékvéséről. A mai művészeti érzés túlságosan türelmetlen és elfogult ezekkel szemben. Kétségtelen, hogy a XIX. század elsősorban a természettudományok és a technika korszaka volt, ami a művészetben naturalizmusban jutott leginkább kifejezésre. Ne felejtjük azonban, hogy a XIX. század egyúttal a nyugati emberiség legfőbb célját, az egyéniség érvényesülését vallotta eszményképének. A XIX. század a liberalizmus korszaka volt. Ami művészetében nagy érték és nagy tragikum volt, az a liberalizmusból született. E miatt nem tudott a XIX. század egységes, erős, eredeti stílust alkotni. A XIX. század a kutatók százada volt. Művészeti naturalizmusa is a kutatók naturalizmusának nevezhető. Stílusátörékvésében is a kutató szellem nyilvánult meg. Ezért is értékelté többre az egyéni belátásra, az értelemlre felebező renaissance-ot minden más stílusnál. Jellemző pl. az is, hogy a két tökéletesen logikus középkori stílus, a román és a góthikus, a renaissance felidmasztását megelőzőleg, de azután is, mennyire megbecsült volt. Viszont a teljesen ösztönös barokk nem tudott megfelelni a XIX. század szellemének.

A kutató szemével nézte a XIX. századi ember a Keletet is. Romantikus szemmel látta meg először szépségeit és fokozódó tárgyilagossággal igyekezett azután a mélyére hatni. Liberalizmusa arra kényserítette, hogy helyet adjon a művészetben is minden felismerésnek. Romantika és liberalizmustól hajtott kutató szellem irányították a XIX. századi nyugati embert kelet felé. Azok vezették be a művészetébe is a Keletet. A XVIII. századi barokk azért tette magévá Kelet-Ázsia porcellán-, lakk- és kerámiművészetét, mert kongenalitást érzett bennük. A chinoliserle természetesen illeszkedett bele a barokk stílusba és a rokokóba. Nem szabad azonban itt sem felednünk, hogy a rokokóban, sőt már a barokkban is liberalizmus nyilatkozott meg a körtől renaissance-szal szemben. E két művészet azonban ösztönösen keletkezett, ösztönökhöz, érzésekhez, sőt szenvedélyekhez szólt. A XIX. század viszont nem az ösztönember, hanem az értelmiség százada volt. Stílusművészetében is ami legértékesebb, megmeggyőző erejénél fogva értékes.

A XIX. század művészeti iparának java termékei stílusformáik törvényszerűségével és kivételük kifogástalanságával ejtnek meg. Fordulat akkor következett be e téren, mikor az impresszionizmus korában be-köszönött a japorizmus a keleti hatások újabb sorát nyitotta meg. Ebben már az expresszionizmus kezdetét láthatjuk, mely a művészetben a kutató ész helyett lsmét az ösztönöt törekedett jogaiba helyezni. Az agyagművességben ez az újabb változás a folytatott mázakban (coulé) nyilatkozott meg a legjobban. A Zsolnay-műhelyben is készültek szebbnél szebb folytatott mázak. Jelentőségük azonban nem versenyezhetett az eszmével. De az izlésvaltozás kifejezésre jut ebben is. Az ezoin művészeti értéke a fémfényű felület szingardagságában, változatos csillogásában és az egyéni felvevőképesség szerint változó ösztönző hatásában van. Az ezoin-dísz a szubjektívítés elvét érvényesítette a művészetben, azt lehet mondani minden tekintetben, mert hiszen az ezoin színek és fények nagyrészt a tűzől függenek.

Szükségesnek tartok itt néhány szót az ezoin értékelésére vonatkozólag, mert a fémfényű készítményeket rendszerint nem ítéljük meg helyes alapon. A nagyközönség, ha ezoinról hall (már amennyire ismeretes előtte a fogalom), rendszeren a körishogárszínben erősen csillogó, vagy az aranyhoz avagy sárgarézhez meglepően hasonlító mázakra gondol. A Zsolnay-műhelyben sohasem tartották az ilyen készítményeket a legjobbknak. Ezeket nem szánták a finom izlésű műértőknek. A fémfényű keramika régi mintaképeinek, az iraki és perza csempéknek és edényeknek csillogása sohasem nyers, hanem éppen ellenkezőleg, mindig megfoghatatlanul nemes, azt mondhatjuk, hogy egyáltalában nem anyagszerű. Az ilyen fémfényű felületek csak bizonyos szög alatt eső fényben ragyognak, különben tompán hatnak. Ugyanez mondható a legnemesebb Zsolnay-féle ezoinról is.

Kétségtelennek tartom, hogy Zsolnay Vilmost gondolkodóba ejthették már a 90-es évek előtt, legalább is azok a fémfényű csempék, melyeket Miklós fia hozott magával keleti újáról. Készültek azonban a műhelyben már előbb olyan darabok is (töb-bek közt egy nagy kályha), melyeknek felülete fémfényű színjátékot mutat. Ezeket nem

égették tudatosan llyenekre. Lehetetlenek tartom azonban, hogy amikor kikerültek a kemencéből, a Mester éles és gyakorlott szeme ne akadt volna meg az érdekes fény-és színhatáson. A nem várt eredmények bizonyára gondolkozóba ejtették Zsolnayt és ösztönözték is természetesen arra, hogy tudatosan hozzon létre hasonlót. Úgy tudjuk, hogy az ezoin Zsolnay Vilmos és Wartha Vince együttműködésének eredménye. Nevét a görög *io*; szóból csinálták, miután készített a hajnalfényre emlékeztette. Az első ezoinos készítmények kisebbmértű, a kínai Lang yao-hoz, az ú. n. „sang de beui”-höz hasonló vörös vázák voltak. Wartha a gubbiói fayence-ok szemelötti tarsiásával tette meg kísérletet a fémfényű felület előállítására, mert azokat ismerte legjobban és előállításukról fogalmat alkothattott magának egy régi ábra alapján. Gubbio azonban a jónéhány évszázaddal régebbi keleti készítményeket utánozta, amelyek, mint láttuk, ismertek voltak Pécsen már Zsolnay és Wartha együttműködése előtt is, mielőtt Wartha egy nyarat Zsolnayéknál töltött.

Nem szabad hinni azt sem, hogy a különböző ezoinos készítmények korszakokat jelentenek a műhely fejlődésében, mert a fent jellemzett két különböző fajta állandóan készült és készült ma is, a nélkül, hogy egyik kiszorította volna a másikat. A Zsolnay-műhely ma is az, ami a múltban volt. Működik ma is az agyagművességnek mindazon területén, melyen hajdan legnagyobb sikereit érte el. A régi technikai készségeket egyáltalában nem hagyta elveszni. Magától értetődik azonban, hogy működését nagy mértékben szabályozza a kereslet. Zsolnay Vilmosnak a pompázatos díszedények kitűnő üzletet is jelentettek, mert az ő javakorában, mikor Európa művészi ízlésének Makart volt a hangadója, nagyon keresett árucikk volt a díszedény. Ma más időköt élünk. Vigasztalban gazdasági helyzetünkben kevés ember gondolhat fényűzésre. A pécsi műhely ennél fogva különös súlyt kell hogy helyezzen a gyakorlati célt szolgáló tárgyak előállítására. Más azonban ma az ízlés is, mint apáink idejében. A mi műbarátaink ma ismét a porcellán felé hajlanak. És ebben a tekintetben Pécs újra megteszi a magáét. Azok a porcellánalakok, melyeket magyar szobrászaink mintáznak és e művé-

sztevékenységük irányítója Moltvasovszky-Zsolnay László szokott színezn, nyugodtan vehetik fel a versenyt a korszerű követelményeknek megfelelő bármely külföldi műhely készítményével.

A különböző ékítményes stílusok kihasználása az ezoin-korszak beköszöntésével sem szűnt meg. Sőt egyes területeket még tárgyilagossabban aknázott ki a műhely ezután, mint eddig. Ízlésesen alkalmazta a Szasszanida perzsa és az indiai mintákat. Az újperzsa, a török, a kínai és japáni ékítmények felhasználása tovább folyt. Sikorskyné Zsolnay Julia ma is kifoghatatlan a japáni ízlésű figurális, növényi és állati díszítő motívumok tervezésében. Nagy jelentősége van azonban az ezoin-korszaknak a magyar díszítőstílus fejlődése szempontjából is. A 90-es évek elején élénk együttműködés fejlődött ki a Zsolnay-műhely és Lechner Ödön közt. Lechner ekkor dolgozott minden erővel azon, hogy a népies magyar díszítőstílust az emlékszerű művészet szolgálatába állítsa. Az általa tervezett csempék Pécsen készültek. Ezekről természetesen meg kell jegyeznünk, hogy túlsok romantikus képzetet szüleményei. Lechner teljesen kelet felé forduló magyar volt. Benne a turánizmus nyilatkozott meg. Keletlenségé pedig messzire vezette, a történelmi igazság határain túl is. Történelmi értékű magyar stílust könnyű lett volna teremtenie, ha a legnagyobb hűséggel ragaszkodott volna az ismert honfoglalás kori ornamentikához, melyet — akár csak az arabeszket — egyszerűen lehet alkalmazni minden felület díszítésére. Lechner azonban a magyar népművészetet használta fel. Ennek rokonsága az újperzsa körhöz tartozó arabeszkkel természetesen nem maradhatott tiok előtte s éppen úgy nem hagyhatta észrevétlenül, hogy népies díszítőművészetünk sok esetben meglepően egyezik az indiai iszlám díszítőművészet népiesebb formáival.

Helyes ösztön vezette Lechnert, mikor e kapcsolatokat megérezte. A nagy művész csalhatalan úton jár, ha ösztönére bízza magát. (A tudós könnyebben tévedhet.) Azért sem hibáztathatjuk Lechnert, hogy díszítőstílusra kifejlesztésében nem követte a történelmi fejlődés útját. Sok mindenhez van joga a művésznek, amit a tudományos kutatóknak nem szabad megtennie. India

és Magyarország népművészetét csakugyan belső rokonság kapcsolja egymáshoz. Lechner azonban túllépett a határon, mikor — az Iparművészeti Múzeum épületében — a népművészeitől vett elemeket a Sali Dzsahan korát jellemző építészeti formáknak rendelte alá. Az indiai arabesk és a magyar népművészet keleti formái közös eredetűek. Mindkettőnek fejlődési fokozatai visszavezetnek az iráni hellénizmusig és azon túl is Mezopotámiáig. Még azonban honfoglaláskori Indáink és palmettáink az arabesk közvetlen előmenyei, addig az újperzsából eredő török ékítmény és az ugyanabból eredő mogul díszítőrendszer már két ellentétes világtól felé hajló ágal egy közös törzsnek. A nyugati, vagyis a török ág idegennel beoltott hatása a magyar. Az új magyar népművészetet tehát már — a legnagyobb általánosságban beszélve is — évszázadokat jelentő két fejlődési fokozat választja el a honfoglaláskori művésztől és ha nem is ugyanannyi évszázad, de ugyanannyi lépcsőfok választja el a mogul stílustól.

Lechner stílusa ma már a múlté. Egyszerűen azért, mert két különböző természetű művészet egybeolvasztása akart lenni. Megtermékenyítő hatása bizonyára nagyobb lett volna, ha nem a cifraszűrök hímzeti virágdíszét, hanem a honfoglalók protoarabeszkjeit vitte volna az épületek falaira, mint ahogy az az orosz művészetben meg is történt. Ezekben az ékítményekben még megvan a közöség a Szasszanida-korszak nagy formákban alkotó emlékszerű művészetével. Ezek alkalmasak arra, hogy az építészeti céljaira szolgáló szerkezeti formák szerves kihangzásai legyenek. Egyik legjellemzőbb tulajdonságuk éppen az, hogy egyetemesebb értékű művészeti formák, mint újabb népművészeitől szövetődésük.

A Zsolnay-keramikában, a Lechner-kor fizlésének megfelelő módon, az új népművészet érvényesül. Itt megálta helyét a legteljesebb mértékben és mint természetes fejlemény kapcsolódott az ezoin-korszakot megelőző keleti és népies díszítőművészet formakincséhez. A török ékítményekkel való hosszabb foglalkozás Zsolnay Teréz tervében a népies díszítőformák rendkívül szellemes kifejlesztéséhez vezetett. A tervező valósággal visszavezette őket alapformájukhoz és biztos stílusérzékével szigorú rendszerbe foglalta őket. Javára vált a népművészeti változatok és az arabesk közt való szerves kapcsolat fentartásának az is, hogy az ezoin-korszakban tovább folyt az újperza és az indiai mogul ornamentika kiaknázása is.

Az ezoin-technika korába esik a seceszió hatása is. Ez a mozgalom nem okozott Pécsen olyan forradalmat, mint másutt, természetesen azért, mert ott a történelmi stílusokon fejlett érzék újat állta minden szertelemes veszedelmes térfoglalásának. Amint láttuk, a fejlett történelmi képződmények közt megtalálta a maga helyét a magyar népművészet formakincse is. Megtalálta pedig elsősorban azért, mert a vele belső rokonságban álló keleti művészetekkel kapcsolatban lépett fel. A magyar díszítőstílusnak ilyen összefüggésben való továbbfejlesztése különös érdeme a Zsolnay-műhelynek. Nem mondhatjuk, hogy a pécsi agyagművesség ezzel tett legtöbbet a magyar művészetért, mert hiszen nagy tette kétségkívül a magyar keramikának, mint olyannak, az egész világon elismert továbbfejlesztése volt. Azáltal azonban, hogy a nagy keleti stílusokkal kapcsolatban továbbfejlesztette a magyart is, díszítőművészeitünket nagy lépéssel vitte előre és elősegítette nemzetközi érvényesülését is.

FELVINCZI TAKÁCS ZOLTÁN

MATTYASOVSZKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ

A művészi élet zajlása szüntelenül termel új képeket, új festőneveket vet felszínre a kiállítások porondján. Egyiknek sorsa az, hogy elfelejtjük, mint a tavalyi időjárást, még akkor is, ha az eddig ismeretlen névre a reklám szakszófónja figyelmezteti a kritikusokat. A másik viszont minden erőlködés nélkül készíti arra, hogy foglalkozzunk vele, beleírjuk a megjegyezni való dolgok kiskönyvébe s kíváncsian várjuk, hogy mikor bukkan fel ismét a művészi események sodrában.

Mattyasovszky-Zsolnay László festőnevet és munkáit ebbe a kategóriába sorozhattuk, rögtön az első találkozás alkalmával, tizenkét évvel ezelőtt, a háború démonától megszállt és égő világ idején. Azóta ez a találkozás többször ismétlődött a kiállítások során s egyre jobban megerősítette azt az első benyomást, hogy igazi festőtermészettel állunk szemközt, komoly képzéssel és finom kulturáltsággal. Világsá nem válható, határozott kválitások tették előttünk rokonszenvenessé Mattyasovszky-Zsolnay képeit, amelyek a kibálcakított elemek ködétől nem zavart festészet sínein mozognak. Nem abban merülnek ki, hogy másoktól térlik-szakad módon különbözve, az újnól még újabbak legyenek. Mentések ama nagyhangú akarnokság disszonanciáitól, amely különösen a Berlin körül orientálódó német pliktúra berkeiben csap épületes zajt, a szovjet-oroszrólól nem is szólva.

A háborút megelőző években, 1910 körül annak, aki — mint Mattyasovszky — a fiatalság és tehetség, lázától fűtött festő volt: elkerülhetetlenül ki kellett jutnia Párisba. A „negyvenezér festő” városa, amely egyben persze városa Daumier és Delacroix, a Barbizoniak, Manet és nagyszerű társai, Puvis, Cézanne és Gauguin szellemének: úgy vonzotta, ahogyan Mekka falai hívogatták az igazhittű muzulmánokat. A modern festészeti evolúciónak hamisítatlan értékei és döntő eredményei itt gyűltek össze. Már

igazán nem lehetett tehát, mint azelőtt megállni Münchenben, amely a festőmesterség korábbi ígéretföldje volt, megállni s azután hazatérni. Aki ezzel beírta, az úgy járt, mint amikor valaki egy folyam hajtóerejét a mellékfolyócskák medrében tanulmányozza.

Mattyasovszky-Zsolnay számára is új horizontok nyíltak meg Párisban, amelyeknek fénye egyébként idehaza, magyar mesterek vásznán is tükröződött, a legszembeötlőbbben Rippl-Rónai művészetében. Itt ismerhette meg a kiállításokon, a Luxembourg falai közt, a Durand-Ruel, Vollard, Bernheim, Georges Petit-féle képszalonok bemutatásán immár klasszikussá szűrődött alkotásait annak a naturalista-impresszionista korszaknak, amely némely főprincípiumot tekintve, rokonságot tart a történelmi idők nagy naturalistáival, de mégsem továbbvárólása a régi festészetnek, hanem attól élesen különvállik.

A párisi élmények, gyakorlatok és tanulások formálták ki Mattyasovszky festészetét olyanra, aminőnek ma is ismerjük. Ami különbség van e kéfféle időpont, a távolabbi és mai munkák közt, az nem alapvető, irányváltoztató különbség, csupán tehetségének újabb kibontakozása során ecsetjének érettsége, teltebb színesség és több faktúrábeli finomság. Meg kell azonban adni, hogy bár Mattyasovszkyndál a német festés szisztemájára semmi sem emlékeztet: azok az évek, amelyeket Páris előtt Münchenben töltött Habermann professor mellett, nem múltak el hasznos útravaló szerzése nélkül. Mattyasovszky-Zsolnayndál az erős szinkultúra ugyanis mindig erős rajzbiztonsággal párosul. Könnyű észrevenni ebbel szabatos érzékét akkor is, ha valamely képe szinte messziről elárulja a gyors ecsetjárás tempóját, az „együlteben” való festés izgalmát, a foltblatolás lapidáris stílusát. Ez pedig kétségkívül összefügg azokkal a müncheni esztendőekkel, amikor annyit rajzolt, mintha az egész világ rajzból állana.



MATTYASOVSZKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: ANYÁM, 1919



MATTYASOVSZKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: ŐNARCÍKÉP



MATTYASOVSKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: OYERIMEKEK



MATTYASOVSKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: KETTŐS ARCKÉP



MATTYASOVSKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: VIRÁGCSOKOR MADARAKKAL



MATTYASOVSKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: HALCSENDELET

Béni Kohnér Adólf ír. Isztambul



MATTYASOVSKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: FELESÉGEM



MATTYASOVSKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: LULU

Nemes Marcell írta először.

Akkoriban, amikor Mattyasovszky is Párisban tartózkodott, kezdtek feltűnni — az Independants juryt elvből nem ismerő kiállításain rendszeresen csoportbaverődtek — különböző képek, amelyeket a francia kritika, nyugalmát azért megőrizve, röviden így emlegetett: les fauves, a vadak. A post-impressionista mesterek alkotásainak élvezéséhez még alig jutott el a közönség, amikor montmartre-i műtermében a picador-arcú Picasso már keresztvíz alá tartotta azokat a talányszerű vásznakat, amelyek az „izmusok” főkönyvébe a kubizmust iktatták. Eleinte ezek a képek a néger-primitívítást nagy hűhóval felfedező Picasso festői különvéleményének indultak, de nem telt bele fél év s oly festők, akik egy alkotót nem tudtak jól megrajzolni, a hasonló képeket valósággal parancsszóra szállították. Picasso különvéleményéből sablon lett, kísérletezéséből megfelelő elméleti körítéssel táplált rendszer, egy legalább is svár irányzat, amely az ábrázolás mellőzésével, a természet teljes kikapcsolásával egyszersmind letűrtölte a képről a szennzudás tartalmát, a szemhez szóló érzéki szépséget. Ez azonban enyhe kezdet volt ahhoz képest, ami következett, a dadalizmusban már a pathológiát, az érielmellenesség Istennőjét illette trónra. Csak kezdete volt a kaosznak, a beteg és meddő spekulációk egymást felváltó szezonjának. Annak az egész időszaknak, amelyet lehet ugyan magyarázni korunk politikai, társadalmi és kulturális válságaival, erkölcsi megrendülésével, de ez a magyarázat nem teheti elfogadhatóvá a „forradalmi akarások” lehetetlen képeit és hasonlóan sikerült szobrai.

Mattyasovszkyt ebben a „semmi se szent” levegőben a kubista forgószél nem ragadta el. (Általában az intellektuális anarchiának ez a kintlódva vajudó, lázrózsákat mutató időszaka a magyar művészet szervez életéből valahogyan kidobódott. Csak szórványosan, izolált példákkal van jelen, maga a nemzedék, amely képviselne, mint egység hiányzik. A legújabb évszázatok pikűrűje, amely a háború után jutott szóhoz, egészben véve bátor és fejlődésképes pikűrűje.) Mattyasovszky megmaradt a természet mellett, amellyel koronként más viszonyba jut a naturalista festő-

típus s más viszonyba a szabad képzelet, a kompozíció, a dekoratív célatok embere, de ami nélkül a festészet minden valószínűség szerint a jövőben sem lehet el, ha csak nem akar átváltozni valami egyelőre ismeretlen nevű művészetté. Mattyasovszky képei az impressionizmus lapjára tartoznak. Tudvalevően már a háború előtti voltak elméletek, amelyek ezt „túlhaladott álláspontnak” minősítették, de Mattyasovszky is azt illusztrálja, hogy az ilyfajta elméleti megállapítás csak üres beszéd, mihelyt talantum áll elénk és okoskodás helyett alkot. Éppen a modern korszakban, amely egyidejűleg többféle jelszót és törekvést mutatott és mutat fel, nem lehet pontos határvonalat húzni az egyes irányzatok életideje közt. Valamely új kezdeményezés mellett egy korábbi stílus még sokáig virulhat, ha vannak tehetségek, akik életben tudják tartani. Azt is mondhatnánk, hogy többet ér egy jó kép, amely „rég elveket” követ, mint az a rossz kép, amelyet valami új teoria vallhat magának.

Mattyasovszky munkáit jellemzi: közvetlenség az előadásban, törekvés arra, hogy a festői oldalról kémlelt dolgok a benyomás frissességében, apró részletekre kiterjedő elkalandozás nélkül kerüljenek a képre. A színből indulva ki, önkéntlenül dekoratív elem szívódik képébe az ádítal, hogy bizonyos szint a másik kedvéért hangsúlyoz vagy tompít, egészen elejt, szóval nem színlelést ad, hanem egyénileg kevert színharmoniókat. A szín domináns szölamé mellett az impressionista stílusban azonban odáig nem megy el, ahol a szín és fény a formát már teljesen feloldja, párokönnyűvé teszi s a kép csupa felület-hatásból alakul. Tájképet alig emléksünk, hogy talátnak volna képei közt. A csendélet érdekl s még inkább az élő alak, akár mint akt-feladat, akár mint a festői artizsikumok mellett emberi jellemzésre alkalmas nyújtó portralt. Egy-egy plein-air színekben tartott akt-kompozíciója nyíltan utal arra, amit az előbb már érintettünk, hogy noha Mattyasovszky pikűrűje a valóságban nyugszik, a képzelet, az izlés latogató szerepe azért nála is beledjúsik a képalkotásba. Festészete általában durhangnemeket üt meg. Oly temperamentumot érezni mögötte, amely a finomság és ele-

gancia modulációit szereti megszólaltatni, de ez édesen feminin ellágyulások nélkül történik, a fegyelmet és tartózkodó férfiaság jegyében.

Egy idő óta gyakran lehet találkozni azzal az óhajással, sőt követeléssel, amely a művész, a költő feladatául azt tűzi ki, hogy szegődjön szociális gondolatok, etikai eszmék, különböző tendenciák szolgálatába. Másképpen: „tegye jobba az embereket.” Kétségtelen, hogy ez a kívánság némileg motívált, ha valaki az újságokban nap-nap után olvassa a saffórért, mint férfi-ideálért lelkesedő századunk erkölcsi krónikáját. Bizonyos az is, hogy a történet ismer művészeket, akik ilyfajta (vallási, historiai, szociális) élményeik alapján alkotnak nagyszabású műveket. Szintén bizonyos azonban, hogy remekművé őket nem ez tette, hanem alkotóik remekelő festői

ereje, s hogy legalább annyit, sőt jóval több remekművet ismertünk, amelyeknek semmi közük sincs efféle irányzatosság-hoz, „erkölcsi leckeadások”, társadalmi tendenciák szolgálatához.

Mattyasovszky-Zsolnay munkássága is a festészetnek ezen a széles mezején helyezkedik el. Fiatal nő, ajkán a tavasz mosolya, asztalra dobott marék virág, fák zöldjéből kifehérlő, fénytől simogatott testek: ilyen és hasonló témák alakulnak nála képpé, derült színek akkordjaiban. Szóval „l'art pour l'art”? Nevezzük annak, bár ezt a fogalmat az úgynevezett kollektív művészek jelenleg pergőtűz alatt tartják. L'art pour l'art, — de téved az, aki azt hiszi, hogy ez a művészi alkotás könnyebb oldala, s hogy a képek itt mentesek oly szándékoktól, amelyek valaminek a propagandáját akarják jeleníteni. Az ősi és örök propaganda, amit kifejtene: a szépség.

DÖMÖTÖR ISTVÁN



MATTYASOVSZKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: VIRÁGCSOKOR



MATTYASOVSZKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: IDA NÉNI



MATTYASOVSZKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: F. LÁNCZY MARGIT



MATTYASOVSZKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: AKTOK A SZABADBAN



MATTYASOVSZKY-ZSOLNAY LÁSZLÓ: FÜRDŐ NŐK

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

BARTÓKY JÓZSEF. Meghalt 65 éves korában Bartóky József belső lítkos tanácsos, nyugalmazott államtitkár, a Szinyei Merse Pál Társaság Barátai Körének elnöke, a Szinyei Társaság meghívott tagja. Kiváló tehetségét, nagy munkacserjét közel egy életem át a magyar kenyér gondja, a magyar mezőgazdaság problémái költötték le. A földművelésügyi minisztériumban a nagy jelentőségű Darányi-ára legzadagabb iniciatívájú munkása volt. Töszgyökéres és modern magyar ember. Úgy emlekedett ki hivatalnoktársai seregéből, mint ahogy ő akarta a „*Virágos Budapest*”-tel megszüpíteni a város hétköznapiját. Bár szakember volt, e komoly realitások nem ölték meg benne a feleslegtelet művészi hajlamot, mely érzékkel bírta az élet minden megnyilvánulása iránti és különösképp az önmagáért való szépben lelő gyönyörűségét. Egész élete pályáján ez a művészi véna volt, mely megkülönböztette. Ez adott soha nem ernyőd lelkesedést és bámulatos leleményt a magyar föld fiait érdekében kifejtett munkájához, ez adta a hivatott író tollát a kezébe a nyugalmomba vonulása idején és ez fűzte érdekfűzőségének szálát a szoros, megértő barátságig a haladó, gazdagodó magyar képzőművészet felé. Leikes barátja volt a Szinyei Merse Pál Társaságnak és értekes követe olyan körökben, hol nem sokat törődnek és értenek a művészethez. Folyóiratunk alapításához színtelen erős köze volt és az a lelkeség, mellyel az alapítás első terveit fogadta, a legjobb előjel meleg biztatásával hatott. A Szinyei Társaságban és Barátainak Körében is az igaz kegyelet őrizi az ő nemes emléket. — Aratás idején halt meg; koporsójára érte, magyar kalászkok borulnak és összefonódnak az író babérjával, a szép barátját megillető pálmáéig. (I. s.)

BUDAPEST SZÉKESFŐVÁROS KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁRLÁSAI AZ ELMŰLT KÉT ÉVBEN. A székesfővárosnak a képzőművészetek támogatása terén belőlt szerepe csupán a legutóbbi időben kezd újított ismeretű válni és a közudvarba is átmenni, holott az anyagi eszközöket tekintve a *székesfőváros a magyar művészeti piacon* — a más mértékkel mérendő állami vásárlásokat nem tekintve — a *legelső helyen áll.* Egyszerű ténymegállapításként kell ezt előrebocsátani, mert hiszen ez nem érdemk vindikálását jelent, hanem egyszerűsággal kötelezettségvállalást is, mert úgy vélem, ha az ország fővárosa igazán nagyarányú módon kívánja a részét kivenni a magyar művészetek támogatásában, az erre fordított összeggel értékeket kell teremtenie, értékeket akár a működéséről számotadó és egy kort regisztráló gyűjtemény, akár a művészi munkálkodás előmozdítása, új alkotásokra való segítése révén.

A székesfővárosnak, ha csak futó visszapillantást vetünk is, eredeti intenciója az előbbire, egy székesfővárosi gyűjtemény felállítására nem terjedtek ki. 1880-ban, mikor a főváros a hazai képzőművészetek támogatására először szervezett meg rendezt évi hozzájárulást, fiatal művészeinket való vásárlásokkal az ő további-képzésüket kívánta előmozdítani és csak a vásárlásoknak mindig jelentősebb körben való ki-terjesztésével, a szigorúan székesfővárosi vonatkozású képek helyett az abszolút művészi érték kritériumának felállításával lépett arra az útra, mely ma több mint 1600 darabot kitevő és idestova egy félszázad művészi munkásságát illusztráló gyűjteményig vezetett. Ha szép eredmény ez, olyan eredmény, melynek a bennre-jező erők maguk szabnak maguknak továbbra kötelező utakat és az öntudatos, rendezésszerű gyűjtést követelik meg a lehetőségekből nőtt keretek szabta irányokban.

Nem szabad azonban egyet elfelejtünk. A székesfőváros gyűjteményét ma, sajnos, az elhelyezés nehézségei szűreszűrőlik, ami a részletekig menő céltudatosságot talán megnehezíti és programszerű kiállítások — amit sajnos, művészeti életünknek kiállításaihoz költött volta is megnehezít, — kevésbé válnak lehetővé. A történet vásárlások heterogén volta folyik egy-részt ebből, másrészt pedig az a talán éppen e miatt szigorúbban fellépő következmény, hogy az abszolút művészi érték legyen az egyedüli irányadó szempont.

Ennél az utóbbi elvnel azonban meg kell állanunk. A székesfővárost, véleményem szerint, a műpártolás kötelezettsége más irányban is terhel, sőt talán éppen itt kezdődik az igazi „Műpártolás”. Már az eredeti elhatározásban is jelenkezik ez a szempont, mikor a fiatal művészek továbbképzését tűzi ki annak idején a főváros vásárlásai céljával. Ma, a sokszorosan nehezülő időkben, a művészek igazán sanjargatot helyzetében, a legszigorúbb bíró megközelíthetetlen piederstájára helyezkedni és mindent, ami kétesebb értékű, elhárítani, kényelmes álláspont lenne. Az elszoruló tehetségek klasszikus hazájában nem merem ezt a szigorú álláspontot követelni a székesfővárosnak, mint a legtehetősebb műpártolónak részére. És ha vásárlásaink sorában ilyen, magyarzatra szoruló vásárlások is előfordulnak, szemrehányásra inkább elmaradásuk adhatott volna okot, mert fiatal tehetségek kezdő számrppóbatóságainak szembevevését, öreg, érdemkelet szerzett művészekről való megfeledkezést jelentene.

Amint alább részletezem, a fővárosi gyűjtemény kiépítése igenis szép keretek között halad előre. A fővárosi gyűjteménynek létjogosultsága és ebből folyólag rendeltetése azonban tájékozatlanok szemében kifogásolható lehet. A nélkül, hogy a legesekélyebb mértékben is

felemlerülhetne a Szépművészeti Múzeummal való versengés gondolata, már csak a méretek különbözősége miatt sem, mégis némi joggal vehetné fel valaki, mi szükség van egy második közgyűjteményre, mely ugyanazokon az útakon halad, természetesen szűkebb elmaradva a másiktól, kisebb keretek között. Nem hivatkozom ezzel az ellenvetéssel szemben a székesfőváros műpártolói kötelezettségeire, melyek mindenképpen a gyűjtésre vezetnek és gyűjteményt eredményeznek, de úgy érzem, különösen közönségünk egy jellemző részének a művészetek terén való nagyméretű közömbössége mellett egy második nyilvános gyűjtemény könnyen találhat magának hivatást. A székesfőváros, mely szervezete révén a műpártolásban jóformán a hátramesyén áll a hivatatos múzeális álláspontra és az amatőr műgyűjtők között, egyrésztve magában az előbbi kötelezettségét, rendszerességét, öntudatosságát az utóbbi mozgékonyágával, elhatározásai frissességével, szinte alkalmasabbnak látszik egy olyan változatos művészeti élethebb regisztrálására, minő a mai. Hiszen ennek nyomai már eddigi gyűjteménye is őrzi és ezt a nagy előnyt megtartva, sőt tudatosan kihasználva, könnyen foglalhat el olyan szerepet a társadalom művészi nevelésében, melynek célul való kitűzése igazi hivatást jelenthet egy művész gyűjtemény számára.

Ezeket előre kellett bocsátanom, mielőtt rátértem a részletes ismertetésre, különben talán hamis képzet adtam volna akaratlanul is és olyan kitévéket tettem volna lehetővé, melyek ezeken a célokon túl csak szempontokat kerestek volna. Egy még csak létesítendő gyűjtemény évi mérlege, különösen hosszú idő óta az első, kissé nyers képet ad, hiányokat láttnak, melyek külső okokból folynak és ugyanilyen külső okok miatt nem tud érvényre juttatni célkitűzéseket, hiszen csak a tényekről számolhat be.

Megnyugodva mondhatom azonban, hogy a száraz tények is elég örömdeteselek. A tiszta gyarapodás, természetesen mindenkor egybe foglalta a gyűjtemény céljaira vásárolt műveket a rdmogatás szerinti megszerzett művekkel, igen szépnek mondható. (Ez az elválasztás helytelen lenne már csak azért is, mert a gyűjtemény alsó határvonalát megvonni, hogy csupán eddig tartozhatnának a művek a gyűjteménybe, annak felállításra és kereteinek ismerete előtt nem igen lehet.) 1926-ban 106 műdrgyalt vásárolt meg a székesfőváros, 1927-ben 84-et, két év alatt tehát majdnem kétszázat, ami önmagában véve is, de szembeállítva a gyűjtemény jelenlegi nagyságával, rövid időn belül nagyobb arányú fejlődést enged remélni. Ebből az anyagból természetesen legfőkébb a felére mondható ki határozottan, hogy a jövőben gyűjteményben helyet találhat, azonban még így is figyelemre méltónak mondható ez a gyarapodás.

Am a számok helyett sokkal inkább beszélhetnek az egyes alkotások. Ezek sorában he-

lyet találunk a régi művészet mesterei, hiszen a székesfőváros is teljességre törekszik gyűjtésében, különösen a fővárosban működött művészeket illetőleg, de helyet találunk az élő mesterek, közülük a modernebb irányok képviselői is, mint ezt a há regisztrátor feladata kötelességévé teszi.

Kezdjük az elhalt mestereken.

1926-ban szerezte meg a székesfőváros Jankó János „Népdal” című és reprodukciókban, olajnyomatokban igen elterjedt olajfestményét, mely a művész genre-képei között igen jó helyet foglalhat el és megerősíthet bennünket abban a hitünkben, hogy a magyar életpak fáradszatólan rajzolójában, az élezzsemű és életollú napi krónikásában mely festői értékek szunnyadoznak (és veszték el a magyar művész élet akkori sívárságában). Ez a műve is jellemzésének bensőségénél, színészségének, rajzának erejénél fogva figyelemre érdemes és a régi magyar művek közt előkelő sorba kerül. Körösfői Kriesch Aladár Balló Ede pompás arcképpel szerepel az új szerzemények között, mely közvetlen frissességével kap meg, továbbá egy dekoratív összfoglalt érdekes tájképpel, valamint egy fiatalkori, finom eszekezelésű, Ujpestet ábrázoló vízfestményvel. Ezek a képek érdekes gyűjteményünkben új oldalairól mutatják be a művészt. Ferenczy Károlynak egyszerű eszközeiben is megkapó és lélekábrázolásban erőteljes önarcképe méltóan egészíti ki a főváros Ferenczy képeit. Mészöly Géza kis balaton tájképe pedig a magyar tájképek pártalan mesterének elmélyedő munkájáról ad újabb bizonyítékot.

Rippl-Rónai József, a nemrég elhunyt mester működésének két korszakát is jellemzik újonnan szerzett képei. A Bakonyi Károly gyűjteményéből megszerzett Kalitkás nő stílusát, színeiben harmonikusnak összehangolt nagy vászna mellett, egy fűső természetű benyomást elkárpásztekképe, valamint egy lágy, szeretetteljes női feje újabb idejét hívják az emlékezetbe. Paczka Ferenc nagy „Templombaladás” című vászna a művész legjobb képességéről tesz tanúságot, míg Biharai Sándor Tanulmányfeje a mestert — sajnós — csak egy oldalról, de a megfigyelés és jellemzés sokatmondó erejével képviseli.

Stróbi Alajos elvesztése a fővárost hamarosan arra indította, hogy speciális művészeti néhány érdekes alkotását igyekeztek megszerzeni, melyek közül a múzeális gyűjtés számára nagy nyereség a művész feleségének bensőségével megalkotott, szinte az anyagot átfinomító képmása, mely a mester alkotásai között is a legkiválóbbak közül való és a formák lágyaságát és az árnyékok szinességét ritka kézséggel, szinte magától értetődően adja vissza. Három nagy szobra pedig, a Jókai-szobor mellékalakjaitul eligondolt és a nagy magyar mesemondó köré font csodálatot megtestesítő Olvasó leányok, Liszt Ferenc markán,

egy nyers kötömbből a maga elementáris erejével kipattantó feje, végül Assisi Szent Ferencnek a hit bensőségével és a művészi elgondolás egyszerűségével megalkotott szobra rövid időn belül a főváros közterein fogják hirdetni a mester halhatatlan alkotóerejét.

Holló Barnabás is helyet talált a szobrászok sorában. Nagyrejű Toldija, a magyar néplegenda hőségének gennezerségében is szimbolikus mű az szobra, melyet a mester tudása legjavával műváltotta meg, szintén valamelyik parkunkban fogja a Toldi-trilógia hőségének emlékét hirdetni. A „Megy a juhász számaron”, a réglibb genre-szobrászat sokatmondó kis gyöngyszeme pedig a múzeális keretek között képviseli Holló művészetét.

Pentelei Molnár Jánosot mindeddig véletlenül nem teljesen jellemző, valószínűleg annak idején újszerűségükkel feltűnő művek képviselték. Ezt a hírnységet kívánta most jóvátenni a főváros a nagyméretű „Régi szent dolgok” megvásárlásával, mely a csendeltek mestereinek bravúros készségét és szeretetteljes részletelést legértékesebb oldaláról tárja fel.

Feltűnő említést érdemelnek azonban a Fővárosi Múzeum részére vásárolt és a városörténet szempontjából sokat jelentő, de művészeti értékkel is bíró alkotások, ezek között első helyen egy 1694-ből származó olajfestmény, mely Lotharingiai Károly 1686. évi bevonulását ábrázolja, a visszafoglalt Budavárába. A mű a korabeli barokk festészetre jellemző, ha művészi szempontból nem is legszórangú alkotás, Heinrich Faust, kevéssé ismert festő műve, melynek igazi értékét a budai várnak kiváló és topográfiai szempontból is megbecsülhetetlen ábrázolása adja, mely nagymértékben hánék látszik és ilyen méretekben az egyedüli olajfestmény a vár akkori állapotáról. Városörténeti érdekességéért bír Kalmárfy Kramerlauf híres budai városbíró arcképe 1805-ből, mely érdekes művészi kvalitásokkal bír és lehetséges, hogy ez az a mű, melyet Buda város festetett a ránkmaradt feljegyzések szerint. Ugyancsak a Fővárosi Múzeum szerezte meg Pisztory János és felesége érdekes arcképeit, melyeket Peschky József festett a huszas években. Ebbe a sorba tartoznak Schikédanz Albernek egy a Terézvárosi templomot ábrázoló olajfestménye, Clark Ádámnak az Alagút bejáratát ábrázoló és elsőrangú staffage-zsal dőlékített vízfestménye, nemkülönben egy régi pesti cég-tábla a Vénus illatszertárból, mely nagyméretű, művészi kvalitásokkal bíró olajfestmény és szerzőjének megállapításánál sokáig Lotz Károly és Than Mór neve forogott szóban.

Az élő mesterek műveinek ilyen részletes ismertetése és méltatása helyett többet mond, hiszen a művek a kiállítások közönsége előtt még kétségkívül ismeretesebbek, a fontosabbaknak rövid felsorolása.

Iványi-Grünwald Béla az „Elhagyott malom”, valamint „Cséplés” c. összefoglaló, elfojtott

dramaiságú képei méltó módon kerülnek a gyűjteménybe, Fényes Adolf „Bujkáló nap”-ja a mester lezárt, kifejező alkotása, Vaszary Jánost a „Rózsdák” képviseli színelrakásának, a virág lágyaságát éreztető frissességével. Perlmutter Izák „Falurészlet”-e vektó napfényével, izzó levegőjével finom próbát ad a művész képességéről. Márk Lajos „Törtületes” c. olajfestménye, Nádler Róbert egy nagyobb tájképe, Réti István artisztikus, színes „Szőlőhegy”-e, Burgardt Rezső két levegős, az atmoszféra problémáit bontogató tájképe (az egyik egy érdekes Tabán), Tornyal János nagy, kegyeszerűített pusztai tájképe, Szlányi „Dunapart”-ja mind egy-egy művész elsősorban jellemző oldalairól adnak beszédes tanúságot. Spányik Kornél nagy „Prímadonna”-ja, Deák-Ebeer egy tájképe, Strobentz Frigyes diétképe, Edvi-Ilés Aladár kis tabáni részlete újabb dokumentumokként szolgálnak a művészektől ismert képességeikről. Szille Péter „Zagyva áradása”, Herman Lipót „Balaton”-ja, Déry Béla „Északi tenger”-e kiválóan jellemző alkotások, Knopp Imre nóródi tájképe is említést érdemel, nemkülönben Vidovszky Béla tájképe, Matyasovszky Zsoltján csendelteké, Gachal József két arcképe, Kukán Géza Zala György arcképe, Czencz János nagyméretű női portrai-ja, Gy. Sándor József Szer-viztéri temploma, Gábor Melánchollója, Lúdvary Pál „Apám” c. képe, csakúgy találmorra ragadva ki ezt a névsort.

De a legmodernebbek sem hiányoznak. Márfly Ödön „Gyümölcsosorodó leány”-a, Egri József „Fények a Balatonon” c. pasztelleje, Molnár C. Pál, Wallshausen Zsigmond, Emőd Aurél, Bornemissza Tibor, Mihácz Pál, Korb Erzsébet, Goebel Jenő, Palkó Károly, Deli Antal nevei szerepelnek a vásárlások között. Megemlíthetjük még Kárpáthy Jenőt, Peszty Masát, Lakatos Árhurt, Horváth Bélát, Vesztróczy Manóit, Csuk Jenőt, Barta Ernőt, Heszky Ivánt, Pády Aladárt, Ferenczy Valért, Orbán Dezsőt, Borszékly Frigyes, Kövér Gyulát is annyit közül.

A szobrászat, sajnos, anyagának drágasága miatt mindig kissé hátrébb szorul. Mégis Damkö József Tóth István képmása, Beck O. Filipp Hubay-plakettje, Siklódy Lőrinc „Fütyenő csikós”-a, Csorba Géza „Alletta”-ja, Csillag József „Rákosi Jenő plakett”-je, Istók János „Boxoló”-ja, Martinelli Jenő „Akt”-ja szerepelnek a névsorban, amit azután kiegészít négy nagyméretű szobor: Szentgyörgyi István kútja, Flúredy Richárd Kerfi szobra, Erdely Dezső „Vizhordó”-ja és Horváth Géza „Ifjúság”-a, melyek közül az első három már felállításra is került közterületen, a negyedik pedig folyamatban van.

Meg kell még emlékezni két nagyméretű festményről, a főváros két rendezéséről. Az egyik Bárczy István volt polgármester arcképe, melyet Karlovszky Bertalan festett kifejező erejének ritka művészetével és artisztikus elgondolásának megkapó érdekességével, a másik Bódy

Tivadar volt polgármester arcképe, melyet Belló Edé festett a nála megszkott elmélyedéssel és jellemzéssel. Ugyanebben az évben szerezte meg a főváros arcképsorozatára számára Szemes Fülöp arcképet Vázsonyi Vilmosról is, mely természetességével és életteljességével hat.

Nevek felsorolásává vált végére is ez az ismertetés, aminthogy az élő művészeknél nem is lehetett más a célom. Mégis a maga egészében ez a névsor sok szimpotás, erőteljű dazadó alkotást jelent, kétvéli természetét a főváros műpártoló munkásságának. Sokfelé ágazó és felelősségteljes munkát végez a székesfőváros ezen a téren s a munkája nyomán felhalmozódó értékekkel ezután is a köznek kíván szolgálni. Ma még csak a gyűjtés feladata folyik s nem feladatomban annak eredményét fölött bírálókat mondani. Am az úgynevezett nagy korszakok példája mutatja, hogy ami az utókorra letelevebben száll át, az a művészet gazdag kincsésbába, mely az élet levegőjéből mindmég megőrzi valamit. Aki maradandó emléket akar magának állítani, a művészethez fog folyamodni és ha egy város a maga életéről érthetően szóló tanulmányokat akar megőrizni, nem pénzeket és statisztikai adatokat kell összehordania, mint az a régebbi tettek, mikor egy-egy templom alapkövében vagy zárókövében az utókor számára emlékleket helyeztek el, hanem a művészet dús természetét a maga teljességében és változatosságában.

Dr. Pachter Béla.

A SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM GYARAPODÁSA 1927-BEN. A Szépművészeti Múzeum gyűjteménye közül a régi képtár 1927-ben Jöreg Breu német művészek a Kereszt felállítását ábrázoló, 1524-ből keltezett festményével és Stock Márton, nagyszombati származású, Pozsonyban működött művészek (1746—1800) egy magyarruhás férfi ábrázoló képmásával gyarapodott, mégpedig az előbbivel véli, az utóbbival csere útján. A modern képtár részére szerzett nevezetesebb művek: 1) Elhalt magyar művészekről: Barabás Miklós, Román Jula arcképe (Procopius Béla aj.); Benczúr Gyula, Narciss; Böhm Pál, Hegyes vidék; Humborg Adolf, Egy apáca elhúttatása; Knopp József, Női képmás; Marastoni Jakob, Werther Frigyes és Werther Frigyesné arcképe (Procopius Béla aj.); id. Lieder Frigyes, Öttinger, József nádor lovszestere (Procopius Béla aj.); Rippl-Rónai József, A mi Anellánk; Roskovics Ignác, Heverdlé Ferenc festő arcképe; Szinyei Merse Pál, Csönd (csere ugyane művészek „Nyírfák” c. képe ellenében); id. Vastagh György, Procopius Vilmosné arcképe (Procopius Béla aj.). 2) Élő magyar művészekről: Aba-Novák Vilmos, Bányaváros (Fruchter L. adományából); Csók István, Virágok és gyümölcsök; Csuk Jenő, Somogyi táj; Czencz János, Marcella; h. Hatvány Ferenc, Erdő mélyén (Wolfner Gyula aj.); Heintz Henrik, Cirkusz; Hermann Lipót, Viharfelhő

(Barta Károly adományából), Istokovits Kálmán, Remete-út; Kandó László, Lellei részlet (Wolfner Gyula aj.); Koszta József, Fehér házak (Barta Károly adományából); Medgyes László, Ónárckép és Női arckép (a művész aj.); Molnár C. Pál, Mária Jézussal; Orsós Ferenc, Felhők (a művész aj.); Penlelei Molnár János, A városligeti Gerbeaud; Sárkány Gyula, A milántróp; Szalányi Lajos, Faluvegi házak. — Külföldi művésztől: Eugène Carrière, Maternité. — A modern szoborgyűjtemény magyar anyagát Beck Ö. Fülöp ónárcképe (gipszben), Csizsér Jánosnak Tóth Imrét ábrázoló bronz mellszobra, Hiesz Gézának Fujita Japán festőt ábrázoló kis-bronza, Pátzay Pálnak egy idősebb női ábrázoló terrakotta-feje és Sidió Ferencnek Conrad Veidt-ot ábrázoló bronz képmásbakra, külföldi anyagát pedig Georges Minne belga művészeknek „L'homme à la quaille” és Apáca című bronzal (az utóbbi Wertheimer Adolf aj.), továbbá Victor Rousseau ugyancsak belga művészeknek „Nocturne Étoile” című bronzesoportja gyarapították. A grafikai kabinet magyar anyagának gyarapodásából különösen ki kell emelni Özv. Hiesz Sándorné nagy adományát, aki báró Mednyánszky Lászlónak 188 vázlatkötényét ajándékozta az intézetnek. Egyéb gyarapodásai a magyar anyagnak a) elhalt művészekről: I. D. Boehm szobrásznak 4 vázlatkönyve, Bruck Lajosnak 12 ceruzarajza (Gyűző Andor aj.), Korb Erzsébetnek 4 krétatanulmánya „Kinyilatkoztatás” c. képhez (Korb Flóris aj.), Kovács Mihály 1 vízfestménye és 3 ceruzarajza (vázl. 1855), Ruprecht Adélnak Ruprecht Hedviget ábrázoló vízfestménye, b) Élő művészekről: Fényes Adolf, Fontainebleau-i utcaszélet (tolk., Wolfner Gy. aj.), Komáthy-Wanyerka Gyula, Brogyáni táj (tuss), Simkovic Jenő, Leánytel (tollrajz), Simon György, Velence (tuss), Vass Elemér, Place du Petit Pont (vázl.). Külföldi művészekről: L. L. David, Kompozíció-tanulmány (ceruza), E. Delacroix, Tanulmány a Hamlet-sorozathoz (ceruza), C. Pissarro, Padon ülő alakok (tuss és kréta), és Arald (vázl. és kréta), Puvis de Chavannes, Két Kompozíció-tanulmány (kréta), Draperia-tanulmány (kréta), és Ülő szent (tollrajz). A külföldi művészek most felsorolt műveit (8 db) dr. Meller Simon nyug. osztályigazgató ajándékozta. — A grafikai kabinet anyagához csatlakozik az a mintegy 500 darabból álló miniatúr-gyűjtemény, mely özv. Perlep-Procopius Vilmosnak, sz. Werther Olga gyűjteményéből származik s melyet Procopius Béla követségét tanácsos ajándékozott a múzeumnak. Képviselve vannak benne a magyar művészek közül Barabás, Medvey, Meleg, a külföldiek közül Dumont, Daffinger, Ender, Lieder, Peter, Saar, a Theatrcsalád tagjai stb. — A metszetanyag gyarapodásából Rados Ernőnek 78 darab magyar és külföldi modern grafikai lapot felülről adományát kell kiemelni.

AZ ORSZ. MAGYAR IPARMŰVÉSZETI MŰZELM 1927. ÉVI GYARAPODÁSA. Gazdag aratásnak örvendett az Iparművészeti Múzeum az elmúlt esztendőben, ami az ajándékok rekord-számaiban meggyőződen jut kifejezésre.

Igazolja a következő adatait: ajándék 1080 darab 90.397 pengő leltári értékben, a vásárolt tárgyak száma 22, ezeknek vételára 380 pengő (!) volt.

Procopius Béla atheni ügyvivőnk ajándéka révén a Múzeum jelentékeny, 680 darabból álló változatos és gazdag iparművészeti gyűjteményhez jutott. Az ajándékozó fiú kegyelettel teljesítette nemrég elhunyt édesanyjának kívánását, amikor a múzeumnak adományozta azokat az iparművészeti tárgyakat, melyeket édesanyja évtizedeken át sok szeretettel összegyűjtött és még életében fiára ruházott, azzal az óhajjal, hogy ezek a tárgyak az ő halála után az Iparművészeti Múzeumba kerüljenek. — Elsősorban a bútorok közt vannak értékes és múzeumnunkban hiányt pótló darabok: Mária Terézia- és II. József-korabeli nagy ruhaszekrények, egy barokk ágy, író- és ebédlőszekrény, a rokokó-bútorok szép sorozata, keretek stb. Az óntárgyaknak körülbelül 200 darabból álló gyűjteményben a XVII.—XVIII. századi ónédek-nyek csaknem valamennyi formáját látjuk képviselve. Figyelemre méltóak a domború díszű császártányérok és egy XVII. századi plakett, melyen a Madonna a gyermek Jézussal van ábrázolva. A porcellánok túlnyomóan a bécsi gyár készítményei. Ezek közt kiválók két korai csésze, ú. n. Hausmaler-festéssel, két rokokódíszű állóóra, a Sorgenthal-korszak gazdag empredíszű csésze-sorozata és különböző gyárakból származó porcellánszoborcák. Az ívegek csoportjában különösen figyelemre méltóak a Louis XIV. ízlés finom ornamentikáját feltüntető kőszőrült dísz darabok. Felemleendő két hátlapfestésű ívegkép, melyek egyiken a Pálutás kezelt mossa, másíkan a hitelen Tamás jelenete látható. Ezek a XVI. század elején, valószínűleg Nürnbergben készültek. A gyűjtemény változatosságát növeli a szelencék, órák és ékszerek, evőeszközök és szenteltvíztartók egy-egy kisebb, de jó darabokban bővelkedő csoportja.

Másik nagyértékű adomány özv. báró Hatvany Józsefné bőkezűsége folytán jutott a Múzeumnak, aki rendkívül értékes csipke- és zsebkendőgyűjteményével, szebbnél-szebb porcellán- és ívegtárgyakkal gazdagította a múzeum tárlóinak látnivalóit. Legjelentékenyebb és a Múzeum anyagának kiegészítése szempontjából is igen becses a csipkegyűjtemény, melyben a régi velencei, belga és brabanti csipkék kitűnő darabokkal vannak képviselve, a zsebkendő gyűjteményben a hímzési technika számos remekműveivel találkozunk. Leggazdagabb a porcellánok csoportja, számszerint 81 darab: csészek, tálcák, kávékészletek és szoborcák. Kínától Frankenthalig és Meissen-

től Herendig ügyszólván minden márkát felölel a füzényolcadik és füzénykencedik százból. A 34 darab íveg közt is igen becses darabok szerepelnek, mint például hat drb. Kothgasser-pohár, amely a régi osztrák poharak közül eddig a Múzeumban hiányzott. — Özv. báró Hatvany Józsefné ezt megelőzőleg igen értékes, régi herendi porcellánszamovárt is ajándékozott a Múzeumnak. Ez a rendkívül mutatós darab a gyár legjobb készítményeinek egyike, értékét nemcsak, hogy csak egytelvény példányban készült.

Egy harmadik nagyobb ajándék Telesi Sándorné grófnőtől származik, aki nagyon szép érem- és plakettgyűjteményét adományozta a Múzeumnak. A gyűjteményben tíz darab francia (Dupuis, P. I. David stb.), először mesterektől való plakét és érem is van, de zömét magyarok munkái alkotják, számszerint 113 darab. köztük Telcs, Murányi, Reményi, Beck Ö. Fülöp stb. legcsébb alkotásai.

Ezekhez a számszerint is igen jelentékeny adományokhoz még több értékes ajándék tárgy is járul. Ilyenek: a bécsi porcellángyárnak a „Pestészet” című igen szép szoborcája 1760 tájáról (özv. Virány Sámuelné ajándéka), a régi herendi porcellánoknak egy kisebb, de igen mutatós darabokat felőlelő gyűjteménye (Örley János ajándéka) és egy szép faragott, XVIII. századi templomi pad (a saló-bányai róm. kath. egyházközség ajándéka).

Kulturális életünknek örvendtes jelensége, hogy hazánk művelti társadalma az államat a művészeti kincsek gyűjtésében is erejéhez mérten támogatja.

Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen von Max Dvořák. Zweiter Band: Das XVI. Jahrhundert. R. Piper & Co. Verlag. — München, 1928.

Max Dvořáknak, a bécsi egyetem korán elhunyt genélis professzorának az olasz művészet díjazásüzetéséről tartott előadásai a szempontok nagy átfogó erejénél, a megkülönböztetések finomságánál és az általános szemlélet-történelmi anyag beható ismereténél fogva oly nagy benyomást gyakoroltak hallgatóira, hogy a mester összegyűjtött munkáinak két utolsó kötetét ezen előadások körzétételének szentelték. *Wilde* János hazánkja és Karl *Svoboda* rendezték lelkiismeretes gondnal sajtó alá Dvořák kidolgozott előadástervezeteiből és hallgatóinak gyorsírással készített jegyzeteiből az előadások szövegét. Az első kötetről, melyben az előzményekről, Giottótól és a quattrocento nagy mestereiről, Leonardo da Vinci-ig bezárólag volt szó, a Magyar Művészet 1927-ik évfolyamában már megemlékezünk, sőt Dvořák összmunckának első kötetét is (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*) behatóan ismertettük. Ebben jutott ugyanis először kifejezésre Dvořák művészet-történelmi fel fogásának újszerűsége,

távlátokat nyitó, összefüggéseket fölfedő koncepciója. Ez a fölfogás és tárgyálási módszer vonul végig az olasz művészet történetét tárgyaló egyetemi előadások szövegén is.

A nemrég megjelent második kötet három részre oszlik. Az első részben, a delelőre jutott renaissanceról szóló fejezetben Dvořák az ide tartozó négy legnagyobb mestert, Michelangelót, Raffaelnak, Correggióknak és Tizianak művészetét tárgyalja, a másodikban a barokk művészet keletkezéséről, főképpen az úgynevezett *manierizmusról* beszél, a harmadikban, mely a professzor hírtelen halála következtében csak néhány oldalra terjed, Bernini stílusának lényegét kezd fejtegetni. A három, jobban mondva két nagy fejezet közül kétségtelenül a barokk művészet keletkezéséről szóló rész a becsesebbik. Ezzel természetesen nem akarjuk a renaissance nagymesterekről szóló tanulmányok értékét sem kisebbiteni. Utóbbiak is tele vannak finom megkülönböztetésekkel, újszerű szempontokkal, értékes párhuzamokkal, de Dvořák itt olyan területen szánt, melyet már előtte is nem egy hívatott és élesen látó elme megmért. A manierizmusról szóló részben ellenben elhanyagolt terület kincseit tárja föl, eddig félreismerett értékeket magyaráz meg és iktat be a művészetek fejlődésében az őket megillető helyre.

A négy nagy renaissance-mesterről szóló fejezet mintha csak arra lenne jó, hogy a barokk, illetőleg az ezt megelőző manierizmus különböző gyökereit följele. Míg a régebbi tudósok főképpen a cinquecento renaissance-ának egyöntetűségét hangsúlyozták, Dvořák e stílusnak eltérő oldalait vizsgálja Michelangelo, Raffael, Correggio és Tizian művészetében. E mellett — igen helyesen — a történet szempontjából nem von éles határvonalat a renaissance és a barokk között, az értékelés tekintetében pedig nem helyezkedik sem az egyik, sem a másik stílus oldalára, hanem a folyamatos átalakulást és a különböző lelki szempontoknak, stílusakardásoknak egyforma megéretté hangosítja. Wölfflin szerint a renaissance fénykora csak keskeny hegygerinc és 1520-után már alig keletkezett teljesen ilyes renaissance alkotás. Ezt a megállapítást Dvořák a kifejezett renaissance-nak a XVI. század stílusfejlődésébe záruként nélkül való beegyzésével és a további szükségesszerű stílusfejlődésnek, valamint az ezt tápláló korszellemváltozásnak analizálásával mélyíti el.

Itt is fölvetnénk azonban azt a kérdést, amely a Kunstgeschichte als Geistesgeschichte című kötetben meg veszedelmesebben állította előlénk a Dvořák-féle fölfogásból levonható következményeket. A műalkotásoknak a kor-szellembe való elmélyedés úján szándékolott teljes megértése ugyanis elmossa a sub specie aeternitatis-szerű értékelést és a legnagyobb-szerű műalkotások sorába emeli az olyan korok munkáit is, amelyeknek szellemi élete

talan magasabbrendű vagy komplikáltabb a mesterműveket létrehozó korok szellemiségénél, de amely korok a művészi teremtés szempontjából sterilebbek. Mert hiszen minden kor, nemzet, faj a maga saját stílusában éli ki magát és az ő szellemzőiből való értékelés elősegítheti ugyan a műtárgy megértését, de veszélyezteti az értékelés biztonságát. Szóval azt a történeti távlátot szünteti meg, amelyet eddig az alkotás értékének megállapításához szükségesnek tekintettünk és amely időtávolságnál fogva leginkább volt lehetséges az alkotást elfogulatlanul, kvalitásait világosan látva, mint önálló, befejezett valamit megítélni.

A szellemtörténeti megértéshez kapcsolódó művészeti kritikát tehát mindig össze kell egyeztetnünk a kvalitás szerint való, örök érvényre törekvő értékeléssel. Hogy ez főképpen nem lehetséges, az kétségtelen és éppen ebben rejlik a művészettörténelmi értékelések exaktság nélkül valótsága és folytonos változása. Szellemtörténeti szempontból különben maga Dvořák is elismeri a különböző korok eltérő művészettörténeti jelentőségét. Megállapítja ugyanis azt, hogy a különböző korok sajátos jellegük, eszmetartalmuk, érzésviláguk szerint az ember szellemi életének más-más mezején fejezték ki magukat legtökéletesebben, illetőleg a különböző koroknak a szellemi élet más-más területére felelt meg legjobban. Így például az ókeresztény művészet szabadán, amelyek szellemileg a legérdekesebb átalakulást jelentették, a festészetben és a szobrászatban nem hozhattak létre a kor szellemiségének megértésétől függetlenül is értékelhető remekműveket. Ha az akkori alkotásokat például a XIII. vagy XVI. század egymástól eltérő stílusú mesterműveivel egy sorba helyeznénk, így bizonyára nem tisztán kvalitásuk szerint tekintenénk az ókeresztény festészeti és szobrászati munkákat, hanem a mögöttük lévő magasztos eszméket értékelnénk. Ez pedig helytelen eredményre vezet. Csakis ennek állandó személtartásával szabad a szellemtörténetileg megmagyarázott alkotásokat, sőt korokat művészetileg fölbecsülnünk.

A barokk művészetnek és legkorábbi jelentkezésének, a manierizmusnak mostani ártékelésénél szintén nem szabad erről a szemponttól megfeledkeznünk. E korok művészetének mai népszerűsége nemcsak annak az eredménye, hogy ítélekésünkben megszabadultunk az egyoldalú klasszikus-renaissance fölfogástól és hogy e kor szellemiségéhez közelebb lérközünk, hanem annak is, hogy a szellemi megértésnél kapcsolatban nem egyszer túlságosan előzékeny ítélekésünk. Nem a műalkotás speciális kvalitásait mérlegeljük, hanem csak a barokk művek szórnyai akarádát, dinamikáját és stílusirányát tekintjük. Dvořák, midőn a barokk keletkezését fejtegeti és a manierista mesterek jelentőségét, egyéni stílus-sajátságait jellemzi, természetesen nem csak

Ilyen túlzásba, bár nála is megvan a hajlam arra, hogy az alkotásokat determináló szellemi értékeket, emelkedettséget, fenséget a munka tényleges művészi kvalitásaival összekeverje. Így például Michelangelo két utolsó Pietáját, a firenzei székesegyházban lévő és még inkább a Pietà Rondaninini fölöttelül túlbecsüli a mester előbbi remekének a rovására. Hiszen éppen Michelangelo öreg korának lelki fejlődése igazolja legjobban az előbb kifejtett felfogásunk igazát. Midőn a mester a kor szellemiségének átalakulása és Vittoria Colonna barátsága folytán, zaklatott lélkének megnyugtatása végett mindinkább a túlvilág felé fordult és megtagadta előbbi stílusát, szinte elfordult a természet utánzó festésztől, szobrászattól és a költészetben kívüli az építészetben keresett vágyai számára művészi kifejezést. Ime, az ökeresztény szellemiséggel rokon lelki magdabeszéd, mely nem kedvez a festészet és szobrászat eddigi formai szépségén alapuló művészi föltételeknek és amelyek még nem volt ideje a szellemi átalakulásnak megfelelő, a valódos regenerálódást és elmélyedést kifejező, új ábrázoló stílust létrehozni. Ez majd csak Michelangelo utódai, különösen Bernini és Rubens művészetében születtek meg, Michelangelonál ellenben még csak a firenzei Pietà szinte gotikus szögletességéhez és a Pietà Rondaninini családost befelietlenességéhez vezetett.

Dvořák csak egyes ilyen érvkérdéseket ellen lehet észrevételeink, viszont a legnagyobb csodálattal kell megemlékeznünk a barokk művészet keletkezéséről szóló fejezeteknek részletismertekben, rendkívüli megfigyelésekben, genialis meglatásokban gazdag szellem- és művészettörténeli rajzáról. A római Gesütempomról szóló tanulmány, melyben Dvořák a XVI. századi nagy szellemi átalakulást festi, az essay-ek remeke. Éppígy a renaissance nagymesterek stílusának különböző továbbfejlődését és Tintoretto művészetének lényegét ismertető fejezetek is Dvořák szellemének legragyogóbb termékei. Érezzük, hogy ezek a kevésbé fődolgozott és korunk felfogásához közelebb álló területek a professzort jobban izgatták, mint a delelőjén levő renaissance tárgyvalása. Az utóbbi művészet különben sem volt oly szoros kapcsolatban az akkori kor általános szellemi tartalmával, mint a barokk művészet már fejlődése elején is. Az utóbbi esetében a lélek új vágyai viszont megszűntették a természet törvényszerűségein főlépülő, objektív, önálló művészi felfogást és e helyett — hogy magukat kifejezhessék — a természet átalakításába, szubjektív stílusába fogtak. A renaissance — eltekintve a téma kimertettebb voltától is — szellemi-történeliig tehát nem nyújthatott Dvořáknak olyan érdekes főladoat, mint a korának általános világszemléletével, érzelletével, vágyaival kapcsolatos korai barokk művészet, illetőleg a manierizmus tárgyvalása.

Természetesen Dvořák finom meghatáro-

zásokban bővelkedő magyarázataiba néha ellenmondások is keverednek. Ezek azonban mit sem vonnak le a fejezetek rendkívüli tudományos jelentőségéből, eszmegazagságból. Így Bernininek Apollo és Daphne csoportjával kapcsolatban (201-202. oldal) egyszer a körvonalak szétszóródásáról, majd 12 sorral lejjebb ezeknek hájszállélességű határoltságáról beszél. Vagy pedig a régi Sz. Péter-templom lebontása tényében olyan pietás nélkülvalóságot lát, mint amilyen a XIX. századot jellemezte, holott ez az építészettel oly kevésbé önálló korszak éppen a műemlékek tiszteletét propagálta és csak az elv helytelen értelmezése következtében távolított el olyan részeket, amelyek a régi épületek eredeti stílusával nem egyeztek. Mindezek az elírások azonban csak napfoltok, amelyek az egész munkának szellemi ragyogását nem homályosíthatják el.

Régi a materiális világszemlélet művészetelméletével leszámoló *művészeti akarás (Kunstwollen)* teóriáját alapította meg. Utána a bécsi egyetem művészettörténeli tanszékén Max Dvořák nyitotta meg a művészettörténelemnek új korszakát a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* probléma fölvetésével. A főladoást hirdető kutatások és előadások a művészettörténet érékkörének határait oly messzire kitolták és szemponjait annyira elhelyítették, hogy Dvořáknak a szellemi tudományok egyik legnevezetesebb mesterének kell tekintünk.

Ybl Ervin.

A MODERN GRAFIKA KÉPES ATLASZA. *Atlante dell'Incisione moderna*. Firenze, 1928. Az 1927-iki firenzei nemzetközi grafikai kiállítás anyagának színe-javát örökölti meg ilyen című hatalmas kötetben az Antonio Maraini szerkesztésében megjelenő „Studi d'Arte” című könyvsorozat. A firenzei kiállítás talán a háború óta legnagyobb felvonulása volt a világ grafikai művészeinek. Olaszország, mely a fametszet és rézmetszet klasszikus korszakaiban az élen járt ezeknek a művészeti törekvéseknek is, a tizenkilencedik században, mikor a grafikai művészeteknek egészen új korszakát indították meg a franciák és az angolok, nagyon lemaradt a vezetők mögött. Azóta, különösen a huszadik század első évei óta, nagy erőfeszítések igyekeztek pótolni a mulasztottat az olaszok. Ma már jeles grafikus művészek is vannak, kik a grafika legkülönbözőbb eljárásaiban jól megállják helyüket. A nagy képes „atlasz” természetesen főként ennek az eredménynek kidomborítására való. De a magaszáraténelem megpérlhető és azért megbocsátható szándéka mellett nagy tér jut a kiállításon résztvevő többi nemzetnek is. Jól jár sorokban a magyar grafika, mely Firenzébe legjobbjával vonult ki s ott értékes sikereket aratott.

Az óriási képanyag (188 tábla) elé a szöveget ketten írták. Vittorio Pico a francia modern grafikát ismerteti és jellemzi terjedelmis-

tanulmányban. A többi ház nemzet grafikai művészeit egy-egy kisebb összefoglaló tanulmányban, mely azonban röviden az egyes művészekre is kitér, *Aniceto del Massa* ismerteti, szemléletesebb gondosan összegyűjtött és megválogatott adatok alapján. Magyarországnak teljes két lapot szentel, még egyszer annyit, mint például a felelt grafikájú Svájcnak, vagy Csehországnak, Spanyolországnak, az amerikai Egyesült-Államoknak.

Bevezetőben rámutat arra, hogy bár a magyar könyvdizájnó grafika eredete visszanyúlik középkorunkba, grafikánk tulajdonképpen újkorú nyilvánulása a magyar nép művészeti értékének. A modern magyar művészi grafika keletkezését attól az időponttól fogva számítja, hogy a Mintarajziskolában megnyílt Olgyai Viktor grafikai osztálya. (Mi tudjuk, hogy annál régebbi keletű. Néhány historiatl jelentőségű név magáért beszél: Doby Jenő, Morelli Gusztáv, Rauscher Lajos.) *Olgyairól* mint művészről is tud jellemzőt mondani Aniceto del Massa. *Rudnay* Gyuláról egyebek közt ezt írja: „Bár főként festéssel foglalkozik, a rézkarban egy sorozatnyi olyan művet alkotott, mely eredeti és mely temperamentumról tesz tanúságot; játékosal, mezel ünneplés és parasztalakjai csodálatra kényszeríték a környezet-ábrázolás megragadó harmóniájával és nagyhatású fényárnyékban játszó tömegeinek egyensúlyával.”

Ezután az Olgyai személye és iskolája körül alakult művészekre tér át s megállapítja róluk, hogyan létek hagyomány nélkül megteremtői egy nemzeti művészetnek, amely azon az úton van, hogy hagyománytlan fejlődik. Mint idősebb nemzedékük tagjai részletezi néhányuk művészetét. *Conrad* Gyuláról megírja, hogy mint fametsző és rézkarcos jelentős művek sorait alkotja, s hogy otthon épp annyira értékeli, mint külföldön, ahol számos kiállításon tette a nevét ismertté. *Léonard* Róbert művészetében kiemeli annak sok olasz vonatkozását, a sok olasz időköt és várost, melyeket a művész rézkarcalin megörökített. *Zádor* Istvánról elmondja, hogy festő is, és hogy kedves eljárása a vernis mou. „Számos híres városi védülés-sorozata van, melyeken az építészeti elemet technikai lökérelességgel és nagy komponáló bizottsággal ragadja meg.” *Gara* Arnoldnak Puskinhoz készített illusztrációit említi dicsérettel.

Külön fejezetet szentel a háború óta fölszerűlt grafikusai gárdáknak. „*Aba-Novák* az új nemzedék legerősebb és legeredeibb tehetségének tekinthető... Képzletének őszinteszerű eluralkodását mély és egységyes valóságérzés kormányozza, s művei nagyerejű drámai kifejezéssel teljések.” *Iszkovits* Kálmán „a képzletnek igen finom változataival tűnik ki.”

„*Simkoviés*-csal, ki az emberi alak különös fényfoltjátékát szereti ábrázolni, *Parkó*-val, ki a ruhátlan emberi testnek ügyes rajzolója, *Varghá*-val, a mértékartó keresővel és álmódzóval, *Komját*-*Wanyerkó*-val, a tálkép fiatal költőjével, a magyar rézkarcoló művésztől művészeti és technikai értékre Európa amaz országai mellé került, melyekben legmélyebb és legzadzagabb volt a hagyomány, s eredetiségével és gazdag leleményével azok között is az első helyek egyikét foglalja el.” Néhány jelző kíséretében említés esik azután *Baranski* Lászlóról („mértékartó tálképábrázoló és jól komponáló művész”), *Divéky* Józsefről, *Végh* Gusztávról, *Derkoviés* Gyuláról („autodidakta, kinek költészettel átjáró egyszerű munkái valami ember-szeretettel teii tragikus érzésből kapják az ihletet”), *Kmetty* Jánosról, *Nagy* Sándorról, *Szényi* Istvánról, *Szobotka* Imréről, *Fonó* Gyuláról, *Príhoda* Istvánról és *Dex* Ferencről.

Az illusztrációk részében, a tulajdonképpen „képes atlasz”-ban, öt illányi területet látott a magyar művészetnek. Kettőt közlünk *Rudnay* Gyulának egy-egy rézkarca („*Parasztasszony*” és „*Játékosok*”) foglal el, a harmadikat *Barcsay* Jenő nagy horizontú finom, vonalas tája (erről a művészről a szövegben azó sem esik í), a hátralevő kettőn pedig *Príhoda*, *Olgyai* Viktor, *Szényi* István és *Conrad* Gyula osztozik meg egy-egy művével. Nem sok, de ennyi is megbecsülés jele, mert a többi nemzet sorában a között illusztrációk tekintetében sem állunk rosszul.

A könyv kiállításra igen díszes, de az illusztrációk kivételé nem egyetlenesen jó. Nem is érvényesülhet egyformán jól a különböző eljárásokkal különböző papírosajtókra készült grafika a cinkografikus sokszorosítás céljára alkalmas simított papírosan. (e. a.)

DR. LÁZÁR BÉLA Zichy Mihályról írt könyvéről lapunk múlt számában megjelent bírálati szomban annak a konstataciókat kéri, hogy művében Zichy művészetének esztétikai méltatásával nem „néha-néha” foglalkozik, hanem annak pontosan műve második felét (a 131—231. oldalakat) szentelte.

A CÍMLAPUNKON között női arcképet *Mattyasovszky-Zsolnay* László festette.

Felelős szerkesztő: Dr. Majovszky Pál.

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla.

Kiadó: Ormos György.

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

Magyar Művészet. 1928. 5. szám.