

BERNÁTH AURÉL ÚJABB MUNKÁI

Szerte a világon nagyon kis tételekben folyik most a verseny a piktúrában. Az utolsó húsz-huszonöt év csodálatra méltó megfeszülései után bizony nagyon megszűkültek a keretek és lehiggadtak a lendületek. Az expresszionizmusra és kubizmusra támadt visszahatás még az apák impresszionizmusát is túlságosan szabad szelleműnek és megbízhatatlannak tartja. Az általános takaródó meg sem állt, amíg a nagyapák nyugalmas révébe nem ért.

Akik ezt a reakciót védik, azok a partatlan és túlszigazott érzelmi hevülésekben rángó expresszionizmus kimerültére hivatkoznak. A megazilárdult és letisztult tárgyszerűség az egyetlen út, mondják, melyen a piktúra újból elindulhat. És csakugyan úgy látszott egy darabig, hogy nincs más hátra: be kell érünk a zugkedélyek uralmával, mert az expresszionizmus és a vele vagy nyomában támadt, természettől elvonatkozott festői irányokon valóban súlyos belső válság jelei mutatkoztak. Újabb nyilvánulásai egyre többet vesztek elven erőben. Ez a művészféléktani pillanat bizonyos kedvező konjunktúrát jelentett az olyan képek számára, melyek a válságba került absztrakcióval szemben az ellenkező végletbe csaptak és a természetes tárgyszerűség legszolgáibb, legkicsinyesebb respektálásában keresték üdvöket. A hosszas szellemi vívódásokban megernyed ember érhetően langyos bele nyugvással vett tudomást az e fajta képekről, melyek egyszerű, világos szerkezete, szilárd egyensúlya és régtől ismert, természetes ábrázata nem rejtett magában semmi nyugtalanító mámorit, vagy kérdést.

Bebizonyult azonban, hogy a piktúrának a természetes tárgyszerűség jelében való, szükséges megújódása másképp is történhetik. Bebizonyult, hogy lehet a művésznek a természetet odaadón szeretnie, lehet megbékülten és boldogan beleilleszkednie a tárgyak objektív, közös rendjébe a nélkül, hogy kénytelen lenne lemondani látomásainak szabad, hatalmas térségéről és formáinak szuverén önállóságáról. Egész

sora van Európában azoknak a művészeknek, akiknek munkái bizonyosságot tesznek erről a lehetőségéről.

Így vagyunk *Bernáth Aurél* újabb munkáival is, aki kétségtelven igazán európai jelentőségű magyar képviselője az expresszionizmusnak. *Bernáth Aurél* munkáiban ma is ott nyílnak az expresszionista vízió távlatok. A jelenségek ma is fitokzatos egységben futnak össze és a dolgok mélyén mindenütt áthatlan árnyak lappanganak. De ahogyan *Bernáth Aurél* újabb képeinek expresszionista víziója teszi őt, abban a szó legszorosabb értelmében való *tárgyszerűség* nyilvánul. A természetnek és emberi szellemnek egysége tökéletes összhanggá, tehát kiegyensúlyozott, megállapodott tárgyszerűséggé kristályosodott bennük a nélkül, hogy a tárgyakhoz kötött ábrázolás a motívum és az anyag szolgálat követését jelentené.

Ez a mélyesleges lelki hátterekből kibontakozó, szabad nagy távlatokra nyíló tárgyszerűség két tekintetben juttatja döntő fölényre *Bernáth Aurél* újabb munkáit. A tárgyi formák festői felhasználását mellőző absztrakciókból átmeneti a képfeletlennek önmagában teljesező, eleven szerkezetét. A formák szorosan egymásba öltött síklapok módjára terülnek szét a képen, akár háztetön a cseréptéglák. Ez a váz a látszat legtávolabbi pontjait is oldhatatlanul, szilárdan beleágyazza a homloktérbe. Ahol a vízió határtalan távolságok látszatát kelti, ott is érezzük a képsíkkal való szerkezetes kapcsolatot és ez az összefüggés izmos feszültséget, támasztó, egybefoglaló rendet teremt a képből, akárcsak az expresszionizmus idejéből való alkotásokon. De *Bernáth* a képfeletlenek ez az önálló éltű, szerkezetes foglatatát kimentette az absztrakciók elerőtlenedett általánosításáiból. Megtöltötte határozott tartalommal, a természet ezer arcú jelenségeivel. *Bernáth Aurél* festővilága megtelt a való dolgok és lények sokadalmával; *tárgyszerű* lett. Képei ma is zárkóztan élnek a maguk külön világát, de ez a világ megtermékenyült a természet



BERNÁTH AURÉL : „RIVIERA“. Olajfestmény, 1926–1927



BERNÁTH AURÉL: FÖLDSZAKADÉK. Pasztell. 1928
Szépművészeti Múzeum



BERNÁTH AURÉL: ARCKÉP KAGYLÓVAL. Pasztell. 1929



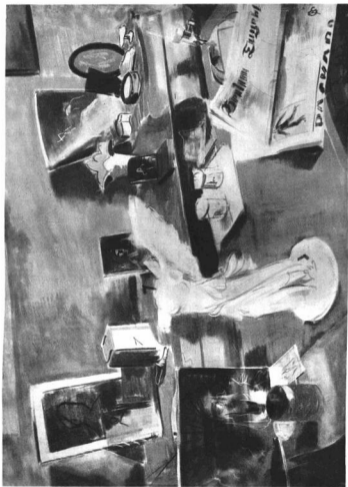
BEINÁTH AURÉLI: „MEDITATIO“. Olajfestmény, 1927



BERNÁTH AURÉL: WALCHENSEE. Olajfestmény, 1927
Szegő István Gyula ár szelvénya



BERNÁTH AURÉL: KIKÖTŐ. Olajfestmény, 1927



BERNÁTH AURÉL : CSENDELET KIRÉVEL, PASZIEL, 1928

Prof. W. Sittler Freiburg Institute



BERNÁTH AURÉL: WALCHENSEE TÉLEN. Pasztell. 1925
Ugron Gábor ör. tulajdona



BERNÁTH AURÉL: ORSZÁGÚT. Pasztell. 1925
Artinger Imre ör. tulajdona

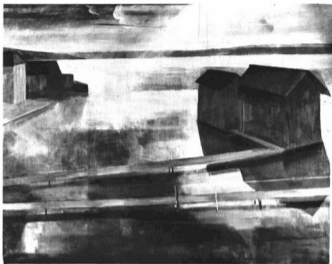
mélysegesen kutató szemléletével. Gondoljunk a ma is impresszionista nyomokon járó epigonok elnyűt hangulataira és rögtön szemünkbe ötlék, hogy Bernáth újabb képein az expresszionisztikus szerkezeti mélységekből, mint televény talajból kibontakozó tárgyszerűség milyen jellegzetes arculatú, mennyire feszültséggel és erővel teljes. Bernáth képei mintha újá alakították volna a természetet. Pedig tárgyi vonatkozások korántsem olyan hangsúlyosak, hogy naturalizmusnak lennének nevezhetők. Bernáth nem engedi, hogy a tárgy, a motívum a legkevésbé is korlátozza a festői szemléletnek minden anyaghoz való kötöttségen túlszárnyaló idealizmusát. Bernáth Aurél legsajátosabb és legkülönb alkotásai filozófikus elmélyülésekre hajló lélekről tesznek tanuvallomást. Egyik legszebb kompozíciójának címe „Meditáció”. Ez a cím egész festői munkásságának velejére tapint. Bernáth nem éri be a dolgok érzéki külszínével. Értelmüket nem elszigetelt tárgyi mivoltukban látja, hanem létük egyetemes összefüggéseiben. Festői életre is úgy váltja őket tehát, hogy formába való zárkózásukat alárendeli egy átfogóbb, általánosabb egységnek: a tér hatalmának. „Eleven tér”-nek nevezte volt Bernáth egyik legszebb expresszionista képét és tárgyszerűvé vált, újabb festményein is mindig az öblösen széttérülő, tágas, boltozatos tér uralkodik a dolgok fölött. Akár úgy, mint hogyha a mozdulatlan csöndd é meredt, pusztá tájakra egy-egy távoli formának néma árnyéka hullana csupán („Starnbergi tó”), akár olyképpen, hogy a formák erővel teljesebbek ugyan, de plasztikájukat minduntalan átörlik a térképződés sokrétű, gazdag rejtelmei („Génuai kikötő”, „Riviéra”, „Meditáció”). A formák ilyenkor elsősorban arra valók, hogy a térszerkezetnek egy-egy lappangó köze válják általuk láthatóvá. A tér nem holmi bura, melyben szépen, rendezen, önmagukban elkülönítve állanak a tárgyak, hanem energitáknak, feszültségeknek bonyolult fonata, melynek mélyében gyökereznek a formák. És hogy a dolgok vérbeli ölelkezése még oldhatatlanabb legyen, a festői látomás minden pórását sűrű, fénykődősen borongó atmoszféra telíti.

Ez a vízió néhány évvel ezelőt még chaotikus zsúfoltságokban vonaglott. Érzéki

ereje, határialan távlatokat és sötétlő mélységeket fölérző, romantikus fantáziája azonban akkor is lenyűgöződen hatott. Bernáth újabb munkáinak nagy jelentősége abban áll, hogy festői szemléletük diadalmasan kibontakozott. Filozófikusan elmélkedő ösztönei ma már nem járják a „szent örület” útjait, amelyek viharzó szenvedéllyel áradnak a földről az égre és minden poklok fenekére. Ma is tudatában vannak ugyan létünk titkainak, de az örvények, amelyekbe zuhantak volt, elültek és helyükben a szellem és anyag harmonilája épül renddé.

Ez a tisztulás hozta magával, hogy Bernáth újabb képein a dolgok tárgyszerűbbé váltan kerülnek vászonra és hogy a festő térfantáziája ma biztosabb határokat öli, mint azelőtt. Ám elég egy pillantást vetnünk az újabb képekre, hogy megállapíthassuk: ez a fantázia ma is mély és gazdag. Bernáth Aurél el-elkapja néha a látható világ mozgalmas, hangos intenzitása vagy csöndes pihenése. Szeme fennakad egy-egy tájéknak, interieurnek vagy csendéletnek lokális jellegű szépségén és ilyenkor a festő elmélkedések nélkül él a pillanatnak. Ez a pillanat sem futó ismerkedés vagy hangulat ugyan. Példa rá a „Génuai kikötő”, a „Starnbergi tó”, a „Walchensee”, a „Csendélet hegedűvel” stb. De a kép vagy paszttel ilyenkor egyszerűen kitárl a természetnek. Mélyen, nagyvonalúan, szerkezetesen, de mégsem úgy, hogy az érzékek és a lélek spontán megszólalása *gondolatlanság: kompozícióvá* magasodnék a szónak abban a végső, átfogó értelmében, amely a „Riviérát” és a „Meditációt”, Bernáth eddigi munkásságának legfőbb eredményeit jellemzi.

Ezek a kompozíciók is földön járnak, de a festői látomás, mely testet ölt bennük, tiszta eszmei szférákba emelkedik. Nem tűsok az a magyar kép, mely olyan gyönyörű, méltósággteljes nyugalommal épülne monumentális, harmonikus egésszé, mint a „Riviéra”. Tele van ez a kép a tüzelő égszínkékek, ragyogó ezüstök szépségével, a szírkülö, barnuló és fekete tónusok bizalmas lírájával. Részleteiben egyik festői finomság a másikat éri. Technikájában nagy kultúrájú, tudatos készség mutatkozik. Ahány differenciálódás formában és színben, mindmegannyi újszerű, eleven festői invenció. De a szebbnél szebb részletek



BERNÁTH AURÉL: A STARNBERGI TÓ. Olajfestmény. 1926
Prebóch Gusztáv ár-tulajdonosa



BERNÁTH AURÉL: ŐSZ. Pasziell
Dr. Bella Adolfné úrnő tulajdonosa. Pécs



BERNÁTH AURÉL : A MŰVÉSZ ÖNARCKÉPE. 1929



BERNÁTH AURÉL: TÉL. Pasztell. 1929



BERNÁTH AURÉL: FEKVŐ NŐ. Pasztell. 1928

csak építőkövel egy sokkal nagyobb értéknek, a szigorú következetességgel, nagyvonalúan véghez vitt képarművészetének. Ez az architektúra olyan vonulatokban, a szélesen terpeszkedő nehézkedés, a tömör egymáshozrakodás és borongó magasbátörés olyan nemes páthoszával teljeseedik, akár *Berzenyi* ódaköltészeté.

A szabad síkhatár, az égboltozat és a tömör sziklafal mesteri szembeloyezésén épül a „Riviera” kompozíciója, melynek szívébe a homloktérből a közpérvonul és ott éles fordulattal mintegy önmagába visszatérő sétány nyit utat. Mint széles sorompó monumentális architektúra elé, úgy kanyarodik ez a sétány a képművészet középpontjába, ahol az ég, a föld és a tenger hatalmasai találkoznak és ahonnan minden irányban nagyszerű festői kinyilatkoztatások kelnek.

A „Riviera” téralkatában mérhetetlen távol-ságok igézete rejlik. Égboltozat, tenger és sétány mégis olyan szorosan illeszkednek a térnek egy azonos mélységű zónájába, mintha a képfelület síkja szilip módjára duzzasztotta volna össze őket. Téryszerűség és síkszerűség rendkívül érdekes egységet alkotnak a képen. A síknek nem laposra hengerelt, szikkadt freskó-módjára, hanem a puhább vaskosabb, lazább, puhább felületéhez hasonlóan.

A „Meditáció” sík-téralkatán és fakturáján még jobban kilátozik ez a sajátosság. A „Meditáció” ugyanakkora erővel és következetességgel törekszik egy *Cézanne* értelmében való szerkezetre, mint amennyire megolvasztja és elmosza ezt a vázat, a színpoltoknak *Kokoschkára* emlékeztető, buja, expresszív virágzása kedvéért. Mivel pedig Bernáth a sűrű lokálszűnek és súlyos tónusok festője, a képfelület síkhatása csak úgy duzzad a teltett, plasztikus erőből.

Szín- és fakturabőség dolgában eddig kétségkívül a „Meditáció” Bernáth Aurél legpompásabb alkotása. Szerkezete nem olyan monumentális, mint a „Rivieraé”; nem épül olyan szigorúan vízszintes-függőleges tagozódású, sztatikus rendé. Már maga az a tény is jóval fesztelelenebb magatartást nyújt ennek a kompozíciónak, hogy a folyó át-lósan vonul végig rajta és hogy a tér nem fokról-fokra, a képfelülettel párhuzamos rétegekbe mélyül, hanem egész tágasságában egyszerre nyit utat szemnek. A „Riviera”

képművészet architektónikusabb, a „Meditáció”-é természetesebb. A „Riviera” idealisztikus páthosza ódai hangulatos kel; a „Meditáció” közvetlenebb, bizalmasabb hangulatú. Benne is eszméjé elmélyült és föl-fokozott képe van a természetnek, de az érzéki szemléletbe avatkozó gondolat itt nem támaszt pathetikus hangsúlyokat. A „Riviera” kompozíciója klasszikus-romantikus hagyományokra üt; a „Meditáció”-ban természetből áthatott, szerkezetes expresszionizmus nyilvánul. A tájkép monumentális architektúrája amott szerény kis figurák gyanánt szerepelteti az embereket; a „Meditáció”-ban ember és természet egyenrangú osztályosok. A „Riviera” alakjai mindig hanyatló szilhouetnekél; a másik kép fölalkja méretre is, plasztikus erőre is mint a tájjal egyenrangú tényező illeszkedik a képbe. Amott a határtalanság, a rejtélyes csúcsok és szakadékok nosztalgia kisért; a „Meditáció” érzései is túljárnak a látható és kézzel fogható valóság határán, de ez a határ szűkebbre szorult és a dolgoknak napvilágos tudattól elfordult, sejtelmek burkolta túloidala úgyszólván köznapi jelenvalóságú lett. A „Riviera” eszméje az a dolgok ünnepléses fölsozakoztatásában nyilvánul. A természetbeli motívum, természetfelelőli jelentőséggé fokozva, mintha egész világrendet lenne hivatva példázni. A „Meditáció” nem él ilyen rendkívüli színtérrel és pathetikus eszközökkel. Borongó, bölcselkedő lírája beéri a szűkebb hazai természettel. Am az a motívumbeli igénytelenség nem jelenti a szemlélet igénytelenségét. Bernáth nem azzal az érzéssel lép egészen közel a természethez, mint az impresszionista, aki mindennek fajsúlyát, mélységét veszti. A „Meditáció” sűrű véru anyag, virágzó természet és szenvedélyes, mélytűző gondolat. Szilárd valóság, melyet rejtelmes fantázia tükröz. A földdel, súlyokkal terhelt, melankóliával mélyen körüláryalt magyar elmélkedés férfi-erejét, gerinces magatartását csodálom és szerettem benne.

Pompázó és mégis fegyelmeztett, nyugodt bőségu művészet az Bernáth Aurél pikatúrája. Olyan egyszerűen és magától értődően, olyan gyönyörűen összhangzatos, amilyen harmóniára csak mély emberi érettség és az eszközök mesteri uralása képesít.

KÁLLAI ERNŐ (Dessau, Bauhaus)

A BAROKK TÁRGYVÁLASZTÁS ÉS FORMANYELV

Az ikonográfia, mint a művészettörténelemnek fontos szellemi-történeti összefüggéseket feltáró segéd tudománya, meglehetősen egyenleltel művelterület. A görög-római és a középkori keresztény művészet ábrázolásainak óriási körét, bonyolult rendszerét beható kutatások általában kellő világossággal rekonstruálták. A francia romanika által megindított tanulmányok kivált a középkori keresztény ikonográfiának csaknem minden homályos pontját tisztázták s egy valóban teljes rendszert állítottak eléánk. Ezzel szemben elenyészően kevés az a munka, melyet a kutatás eddig az újkori művészetek ikonográfiájára fordított. Itt még nemcsak a tartalmi eszmevilág egységes képének összeállítását nélkülözzük, hanem hiányzik számtalan részletproblémának, ma még rejtélyes ábrázolások egész tömegének megfejtése is. A tisztán művészi sajátságok és a formai összefüggések vizsgálata, a wölflinizmus — hogy így nevezzem —, ezidőszent is annyira az előtérben áll, hogy a tárgyválasztások és a tematikus motívumok fejlődéstörténetének csak kevés művészettörténeti író szentel figyelmet, bár e belső motívumokból természetszerűleg éppoly fontos és bevilágító erővel bíró következtetések vonhatók valamely kor és nép művészi akaráására nézve, mint a műalkotások formai tényezőiből. Egészen különös jelenség, hogy míg a középkorra nézve a kutatás már régen fellelmerie azt, hogy ez a korsohasem vallotta a „l'art pour l'art” elvét, hanem formanyelve mindig egy mélyen az egész kor lelkeségébe lehorgonyozott eszmetartalom függvényevolt, addig az újkori képzőművészetekkel szemben még csak elvétve írték kísérletek a tartalmi motívumok és a kifejezési eszközök nagy harmóniájának feltárására.

Csak a legutóbbi időben írta le Wilhelm Pinder ezeket az elvi jelentőségű szavakat: „Aber die Geschichte der Kunst ist auch eine Geschichte der Themen, der ständigen Auslese des Formwürdigen. Nicht nur wie — auch was man darstellt, das ist schon Bekennnis und menschliche Tat. Und an das

Was pflegt das Wie sich anzuhängen.“ („Münchner Jahrbuch d. Bild. Kunst” 1928. S. 354). Mintegy ellenhatás ez annak a Wölflinnnek működésével szemben, akinek müncheni tanszékét Pinder nemrégén átvette.

A renaissance-on innen minden kor és nép művészetében a formai tényezőket jelentékenyen túlértékelték a tartalmi tényezők rovására. Hogy ez mennyire logikátlan eljárás volt, egyebeken kívül mutatja az a körülmény, hogy a XVI—XVIII. század olasz művészetét fról Vasaritól Ridolfin át Malvasiáig vagy Baldinuccig és De Dominicig a két tényezőnek mindig egyforma figyelmet szentelnek. A tartalmi motívumokról, az invenzioneról, épp olyan mértékben szólnak, mint a művészeti alkotások formai sajátságairól, színészéről vagy fény- és árnyékhatásairól. És lehetett-e másképpen, mikor a kor képzőművészete oly óriási ikonografial rendszerzt hőmpolygetett magával, s mikor a művészekt a régi tartalmi motívumok fáradhatatlan variálása mellett kiapadhatatlanul termelték az új és újabb típusokat? Hogy csak két példát említsünk, Salvator Rosa maga tesz bizonyosságot arról, mily tudatosan kereste az új és szokatlan tárgyakat. 1662 júl. 29-én Giovanni Battista Ricciardihoz ínteztet leveleiben két Pythagoras-képeről, melyek tárgyat Plutarchosból vette, ezeket írja: „Ho concluso i due quadri, che sto lavorando, i soggetti de' quali sono del tutto, e per tutto nuovi, nè tocchi mai da nessuno.“ (G. Bottari: Raccolta di lettere . . . I. 1757. p. 329). Más mesterek, mint Jacob Jordaens, vagy Anton Franz Maulbertsch, azáltal hangsúlyozzák a tárgyi motívumok nagy fontosságát, hogy olyan művekhez, melyek bonyolultabb eszmetartalom hordozói, maguk szerkesztenek magyarázó szöveget.

Az Ó- és Új-Szövetség mellett a görög és latin klasszikusok majd mindegyike, de kivált Ovidius, az olasz költők közül elsősorban Boccaccio, Ariosto, Tasso és Guarini, a spanyolok közül Cervantes, a hollandusok közül Pieter Corneliszoon Hooft, mindezek-



FRANCESCO FURINI: A BETEG KIRÁLYFI

Firenze, megőntulajdon

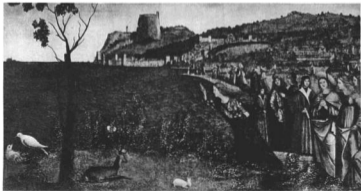


ANDREA CELESTI: A BETEG KIRÁLYFI

Casol, képtár



GIULIO CARPIONI: IRIS AZ ÁLOMISTEN BIRODALMÁBAN
 Budapest, Szépművészeti Múzeum



VITTORE CARPACCIO: KEYX ÉS ALKYONE
 Philadelphia, J. G. Johnson-gyűjtemény



PIETRO TESTA: CIMONE ÉS EFIGENIA
Bécs, Colonna-képtár



P. P. RUBENS: CIMONE ÉS EFIGENIA
Bécs, Művészettörténeti Múzeum



GERBRANDT VAN DEN EECKHOUT: CIMONE ÉS EPIGENIA
Budapest, Glück Frigyes ír gyűjteménye



JACOB BACKER: AMARILLIS ÉS MIRTILLO
Jelenleg ismeretlen helyen

nek az írónak csaknem minden műve ontotta az ábrázolásra kínálkozó témák szerégét. Ehhez járult az allegóriák, szimbolumok és personifikációk végtelen sora, melyeknek valóságos tárháza volt Cesare Ripa Ikonológiája.

Az újkori ikonográfia e roppant terjedelme és mindmáig hiányos ismerete mellett nem csoda, hogy gyakran előforduló képtípusok nem egyszer komoly tudományos munkákban is téves tárgyi megjelöléssel szerepelnek. A következőkben néhány ilyen példát akarunk bemutatni, adva egyszersmind a tárgy helyes megjelölését és röviden rámutatva arra, hogyan illeszkednek e tárgyak sajátosságai a barokk psyche jellemvonásai közé és mily logikus kapcsolat van tartalom és formanyelv között.

1. Francesco Furininek itt reprodukált képe (firenzei magántulajdonból) csupán „Scena classica” meghatározással volt kiállítva az 1922-ben a firenzei Palazzo Pittiben rendezett nagy barokk kiállításon, s ugyane címmel közzölték Ojetti, Damí és Tarchiani a kiállítás nagy képes katalógusában. A festmény valójában A beteg királyfi mondai jelenetét ábrázolja Plutarchos Demetrios-életrajza alapján. Erasistratos, az orvos, felismeri, hogy a fiatal Antiochos Soter azért beteg, mert szerelmes atyjának, Seleukos Nikatornak második feleségébe, a szép Stratonikébe. Annál feltűnőbb, hogy a kép tárgya eddig felismeretlen maradt, minthogy egyike ez a barokk festészet legkedveltebb témáinak. Miért? Mert e történet, a tárgy ismerője számára, hatalmas drámai feszültséget rejt magában s amellett az itt ábrázolt jelenet azt a lessingi értelemben legalkalmasabb pillanatot rögzíti meg, melyben a történetnek minden lényeges szála összefut. A tárgy valamennyi barokk ábrázolója, — körülbelül huszat ismerek, — ugyanezt a momentumot választotta. Feldolgozásai közül mint analógiát csak Andrea Celestinek a casseli képtárban levő nagy festményét mutatjuk be. Éppen ennek laza csoportfűzésével szemben még inkább szembeszökő Furini kompozíciójának zsúfoltsága. Valószínűleg ez volt az oka annak, hogy témája mostanáig megoldatlan maradt.

2. Giulio Carpioni egyik nagyobb méretű képe Szépművészeti Múzeumunkban mint Allegória szerepelt. Pedig mitológiai jele-

nettel állunk szemben: Ovidius talán leg-szebb Metamorfózisának fantaszitikkummal átszőtt mozzanata. Kéyx királyt titokzatos jelek nyugtalanítják, s ezért nejének, Halkyonének balsejtelméi és könyörgése ellenére tengerre száll, hogy Apollo jóshelyén tanácsot kérjen az istenségtől. Am útközben viharba kerül, hajótörést szenved, s Halkyone nevével az ajkán a tengerbe vész. A királyné hiába mutat be könyörgő áldozatokat a családi élet istennőjének, Herának; immár hiába várja vissza szeretett férjét. Hera szíve megesis rajta, s követét, a szárnyas és szívárványruhás Irist, az Álomisten néma házába küldi, hogy Halkyone számára olyan álmat kérjen, melyben az férjétől magától tudja meg a szörnyűsleges hírt. Hypnos Isten tehát Morpheust küldi el a parancs teljesítésére, aki Kéyx alakjában jelenik meg Halkyone előtt s elmondja neki a hajótörés történetét. A rettenetes álom után a kétségbeesett királyné másnap reggel a tengerpartra siet, s íme: a hullámok férje holttestét hozzák feléje. Bekövetkezik a nagy csoda: mindkettő jégmadárrá változnak, hogy soha többé el nem válva, óvják a hajósokat vész-től és vihartól.

Festményünk tárgya: Iris, mögötte a szívárvánnyal, suhanva érkezik Hypnos házába s a szerte ülő, heverő, sokféle álomalkal között maga az Isten is riadtan emelkedik fel a nehéző bódulatból. A bizarr környezet, az ezer ötletheletőség s az egész jelenet pillanatnyi-sága: olyan sajátosságok, melyek ezt a témát szinte parancsolólag írják elő a barokk művész témájúul. Carpioni nem is fáradt el a tárgy variálásában; a budapesti példányon kívül még három képe ismeretes, hol mindig új fogalmazásban ábrázolta ugyanezt a jelenetet (egy van a római Gall. Corsiniban, egy a bécsi Fischel-gyűjteményben, a harmadik pedig a bécsi Dorotheum 1924—25. évi aukción szerepelt).

Igen tanulságos annak megfigyelése, miként állottszemben ugyane témával a renaissance művészet? A most ismertett jelenet a maga drámalságával és tranzitorikus jellegével sohasem ábrázolta. Ellenben van Vittore Carpaccióának a philadelphiai Johnson-gyűjteményben egy kis cassone-képe, mely a kísérőnőtől követve a tengerpartra érkező Halkyonét ábrázolja. A tenger hullámai hozzák a király holttestét, ezt azonban

csak a felesége veszi észre, míg a kísértőnők még minden különösebb indulat nélkül társalognak. Halkyone a holtest felé siet, karjai helyén szárnyak nőnek: megkezdődik a metamorfózis. Baloldalt pedig már végbement a csoda: a két jégmadár alakjában ismét egyesülnek a hűvestársak. (P. Schubring: Cassoni, Taf. CLXII. téves tárgymegetározással közli a képet; v. ö. „Rassegna d'Arte” 1905. p. 151.) Nyilvánvaló tehát a lényeges különbség a renaissance és a barokk művész tárgyválasztása között. A renaissance az elbeszélésben leli örömet; a mozzanatok egymásmellé sorolásával, koordinációjával dolgozik; alaptermészete — természetesen relatív értelemben — epikus! A barokkot képviselő Carpioni a pillanatnyi hatást, az egyszerű érvényt, a nagy ellentéteket kereste: fősajátsága a drámaiság!

8. Pietro Testa szép festménye a római Colonna-képtárban Poussin neve alatt és „Il sonno dei pastori” cím alatt szerepel. Más helyen így közölték: Venus és Adonis Arcadiában. Ezzel szemben a tárgy helyes meghatározása: Cimone és Efígenia, Boccaccio Decameronja nyomán. (5. nap, 1. novella.) A paraszti, bárdolatlan Cimone egy erdei tisztáson megpillantja a kísértőnővel ott hűsölő és alvó Efígeniát, s a leány szépsége és később a vele való beszélgetés olyan hatással van rá, hogy csakhamar leteszi paraszti szokásait és lélekben egészen meg-nemesedik. Minthogy Efígenia atya vonakodik beleegyezését adni házasságukhoz, elrabolja a leányt vőlegényétől s hosszú viszontagságok után egybekelnek. Mikor Térey Gábor 1919-ben e tárgyról, mint a németalföldi festészet témájáról írt, még csak öt előfordulására tudott hivatkozni, („Zeitschrift f. Bild. Kunst” 1919. S. 241 ff. és „Kunstchronik” 1921. 18. III. S. 489 f.) azóta további tizenhat feldolgozásáról van tudomásunk. Valamennyi németalföldi vagy német művészről származik. Tárgybeli variációt csak annyiban mutatnak, hogy hol valamennyi leányt még alva látjuk, hol pedig Efígenia felébredt már és beszédbe elegyedik a pásztorral. Ezáltal mint analógiákat csak Rubensnek a bécsi Művészeti-történeti Múzeumban és Gerbrandt van den Eeckhoutnak Budapesten, Glück Frigyes úr gyűjteményében levő festményét mutatjuk be. A tárgynak németalföldi közkezdveltségével szemben meg-

lepő jelenség, hogy az ósrégi görög-olasz témát az olasz festészet körében — eddigi tudomásunk szerint — csak az egy Pietro Testa dolgozta fel (v. ö. „Gazette des B.-A.” 1925. II. p. 169). Ezek szerint minden valószínűség mellett szól, hogy az olasz művész a tárgynak valamely németalföldi feldolgozását látva, nyúlott a boccacciói témához, ami egyben rendkívül érdekes példája a tartalmi motívumok vándorlásában nem egyszer megfigyelhető körforgásnak. De mi vonzotta e témához a barokk művészetet? Nyilván a tárgynak érzelmi színezete s ugyanaz a szenzualizmus, mely meg a biblikus tárgyak sorában is a legkedveltebb képtípusok közé emelte Lót és leányainak, József és Pótifár feleségének, Zsuzsanna és a két öreg jelenetét, mindenekelőtt pedig a bűnbánó Magdolnát. S a témaválasztás emez irányának analógiáját megint könnyű megtalálni a kifejezési eszközök, a formanyelv sajátosságai között. Az anyaghatások nagy érzelmi valószínűsége, az emberi test meleg felületletének közvetlen éreztetése, az epidermis helyes puhasága, a raffinált fény-árnyékhatásokkal fokozott morbiditása, — mindennek a XVII. és XVIII. századi festészet és szobrászat soha utól nem ért virtuója volt.

4. Két évvel ezelőtt Erdélyből egy ottani magántulajdonban levő festmény fényképét küldték be a Szépművészeti Múzeumba véleményadás végett. A kép tisztán művészi sajátosságai nem voltak kiválóak, azonkívül valószínűleg csak töredéke volt egy nagyobb festménynek, tárgyválasztása mégis bizonyos érdekességet kölcsönözött neki. A kétségtelenül németalföldi eredetű kép két fiatal leányt ábrázol, amint az egyik az előtte térdelő másiknak fejére koszorút helyez. A tárgy megfajlásában segítségünkre jön néhány hasonlóképpen németalföldi kép, melyek az ábrázolást csonkítatlanul őrizték meg. Ezek közül bemutatjuk Jacob Adrianszoon Backernek nemrég a bécsi műkereskedelemben volt képét. Fiatal vadászón térdel egy másik előtt s elrogadtatott tekintettel fogadja annak kezéből a fejére tett virágkoszorút. Társnőik érdekfeszítéssel, mosolyogva nézik a jelenetet. Ugyanezt a tárgyat dolgozta fel Backer egy másik képe a nagyszabeni Báro Brukenthal-Múzeumban, Cornelis van Poelenburgh képe a berlini Kaiser-Friedrich-Museumban, Willem van Mieris képe az amsterdami Rijks-



JACOB VAN LOO: AMARILLIS ÉS MIRTILLO
Jelenleg ismeretlen helyen



JAN VAN NOORT: GRANIDA ÉS DAIFILO
Jelenleg ismeretlen helyen



GIUSEPPE BAZZANI: JEFTE MEGPILLANTJA LEÁNYÁT

Manóva, magánulajdon



GERBRANDT VAN DEN EECKHOUT: GRANIDA ÉS DAIFILO. Rajz

Braunschweig, Múzeum

museumban stb. E teljes példányok hagyományosan viselik a helyes tárgymeghatározást: Amarillis nimfa megkoszorúzza a leánynak öltözött pásztor, Mirfillót. A téma forrása a ferraral Giovanni Battista Guarini-nak 1590-ben megjelent, híres pásztorjátéka, *Il pastor fido*. A második felvonás I. jelenetében maga Mirfillo beszéli el barátjának, Ergastónak, miként öltözött leánynak, hogy a szeretői nimfa, Amarillis közelébe jusson. Mikor így bejutott a nimfák pajkos seregébe, azok éppen játékokat kezdtek: melyikük tudja társnőjét szebben megcsókolni? A díj egy virágkoszorú volt Amarillis kezéből. Hogyan is történhetett volna másként egy pásztorjátékban? — a drága jutalmat persze Mirfillo nyerte el Amarillissnak adott csókjával.

Ugyanezt a témát dolgozta fel egy kiváló kvalitásokat feltüntető képnek egyelőre még ismeretlen mestere. E kép hol mint Jacob van Loo műve, hol mint Jan Bronchorst munkája 1910-ben és 15-ben több ízben szerepelt az amsterdami Frederik Muller-cég aukción, mindannyiszor a tárgy megállapítása nélkül. Jelen szempontunkból meglehetősen mellékes, hogy az attribúció kérdésében inkább Jacob van Loo szerzősége valószínű, főleg a berlini Kaiser-Friedrich-Museumban látható, hasonló tárgyú, Dianát a nimfáival ábrázoló, szignált műve alapján. Kétségtelen annyi, hogy a művész nem kis szabadsággal dolgozta fel a Guarinótól kapott témát, ami annak meghatározását természetesen csak megnehezíthette. A csókadás és a koszorúnyújtás jelenetét egybevonta a nimfákat mint jókedvű holland parasztlányokat ábrázolta. A Guarini megnekelte jelenet utólrhetetlenül bájos kecsességéből, a pásztorjátékok tipikus levegőjéből sok minden elsikkadt e németalföldi mester darabos előadásában, de megmaradt a tartalmi motívum lényege: a tökéletesen fiktív jelleg.

És éppen ennél a pontnál megint lehetetlen fel nem ismerni az összefüggést tárgyválasztás és formai princípiumok között. Ugyanez a barokk szellem, mely itt témakörét a tisztán imaginárius világ felé tájoltotta ki, s a tisztán képzelet szülte pásztorjátékokban gyönyörködött, — a megjelenítés módjában, a hatás-eszközök megválasztásában tisztán optikai élményekre, szeszélyes, nem letapintható formákra törekedett, s az illuzionizmust avatta

egyik legfőbb elvévé. Irrealitás, határtalan idealizmus tartalomában és formában egyaránt!

5. Guarini pásztori tragikomédiája természetesen csak láncszem volt e tipikus barokk műfaj fejlődésében. A diadalút Torquato Tasso *Aminta* című költeményével kezdődik, a kulminációt pedig nem egy költemény, nem is egyetlen író munkássága, hanem egy egész kor jelzi, a Louis XIV., a Régence és a Louis XV. kora, midőn az irodalmi műfaj nemcsak a képzőművészetet termékenyíti meg, hanem kiárad a való életbe is, s egész társadalmi osztályokat meghódít a maga formáinak. Ekkor lesz napirenden, hogy a francia királyi család és a délnémet fejedelmi házak tagjai negédes pásztorok és kecses pásztornok alakjában festetik meg képmásaikat. E fejlődési folyamat egy közbeeső tünete, hogy a demokratikus Hollandiában szintén keletkezik egy sokat olvasott pásztori költemény, mely megint a festészetnek is gyakran fölkeresett temaforrása lesz. A már említett Pieter Hooft *Granidájából* kivált egy jelenet ragadta meg a holland festők, elsősorban egyes kismesterek képzületét: Daiflo, a pásztor, térdénállva egy kagylóban vizet nyújt a szép vadászsnőnek, Granidának. Bemutatjuk itt Jan van Noort 1665-ből datált képének reprodukcióját. Az ifjú pásztor, aki mellett egy széleskarmájú kalapot viselő mellékalak ül térdénállva, arcán a rajongó hódolat kifejezésével, már átnyultotta az üdítő italt. Granida fejedelmi alakja, mögötte a vadászszékkel, nyugodtan áll, kezében a kagylóval. E festményen kívül Jacob Backer, Ludolph de Jongh, Leendert de Laeff, Nicolaes Berchem, Willem van Mieris stb. képei is a tárgy nagy népszerűségéről tanuskodnak. Annál jellemzőbb megint a tematikus motívumok mai elhanyagolására, hogy Gerbrandt van den Eeckhoutnak a braunschweigi múzeumban őrzött szép vöröskréta-rajzát e múzeum nagy rajzpublikációja minden közelebbi tárgy meghatározás nélkül közölte, noha kétségtelenül szintén Granida és Daiflo jelenetét ábrázolja.

6. Az antik mondavilágból és az újabb költészetből veit témák után egy bibliai tárgy meghatározásával zárjuk e példák sorát. Az 1922. évi firenzei barokk-kiállításon szerepelt Giuseppe Bazzaninak, a

settecento erős egyéniségű mantovai festőjének jellegzetes képe, melyet Ojetti, Dami és Tarchiani nagy kiadványukban mint „Allegoriá”-t reprodukáltak. A nagyméretű festmény jelenleg mantovai magántulajdonban van. Tartalmát nem az allegóriák hűvös és kímélt köréből kapta, — ezt már maga az ábrázolt jelenet túlságosan konvulzív jellege is valószínűvé teszi — hanem az Ó-Szövegségből, a Bírák könyvének 11. részéből. Jefe, Izrael bírāja, megfogadta, hogy ha leveri az ammonitákat, feldózza az Úrnak azt, aki házanépéből elsőnek jön elébe; most győztesen tér haza s rémülten vesz észre, hogy leánya zenezóval, táncolva siet üdvözlésére. Csak természetes, hogy a tárgyban rejő s a végtelékig felcsigázható drámai elevenség egyébként is fölkelte az olasz barokk művészet figyelmét. A seicento ilyen tárgyú ábrázolásai közül csak egy példára utalunk: Giovanni Francesco Romanellinek a bécsi Művészettörténeli Múzeumban levő képe (közölte H. Voss: Die Malerei des Barock in Rom, S. 268.) melyen azonban mesterének hűvösebb, franciasabb alaptermészeténél fogva a jelenetet távolról sem tölti el olyan végtelen feszültség, mint Bazzani itt bemutatott alkotásán. Bazzani műve állja ellen legkézzelfoghatóbban az alapvető fontosságú barokk elvet, midőn a cselekmény pszichikai rendkívüliségét az optikai élmény rendkívüliségével akarja éreztetni. Jefe vad kétségbeesése és rettentő önvádjá, hogy meg gondolatlan fogadalma következtében, íme, gyermekét kell feláldoznia; ezzel szemben a leány vidámsága és öröme a viszontlátás fölött, de már bizonyos riadtság és balsejtelem, — mily hatásos ellentét és komor drámai mag! Ugyanígy a formarendszerben: gomolygó formák zsúfoltsága, komor árnyékok és ujjongó fények ellentéte s Jefe alakjában a heves kontraszt, mint egy nagy felágaskodás a rettetes sorscsapás ellen.

E kevészámú példa is világosan mutatja az állandó párhuzamot és következetes megfelelést az egyetemes barokk szellem, a barokk művészet themaköre és a barokk művészet formanyelve között. Még egyszer pontokban összefoglalva:

Ismertük eddig a barokk formanyelvnek kolosszalitásra törekvését; ezzel szoros és

logikus kapcsolatban kell most látnunk a tárgykör végtelen kitágításának mohó vágyát.

A drámaiságnak az az ösztönös keresése, melyet a művészettudomány eddig csak a barokk előadásmódban mutatott ki, meghatározó fontosságú volt a barokk festészet és szobrászat tárgyválasztásában is.

Wölfflin rendkívül pregnánsan állapította meg a barokk művészetek formanyelvében a relatív világosság, a csak viszonylagos érthetőség elvét; e princípiummal megint elválaszthatatlanul egybefonódik az a jelenség, hogy a XVII. és XVIII. századi festészet és szobrászat — akárcsak az ókori barokk, a hellenisztikus művészet — ikonográfiájában is a szokatlan, a nehezen érthető, sőt a bizarr tárgyakat kedvelte.

A XVII. és XVIII. századi művészetek egyik sokat emlegetett főelve az illuzionizmus. Ezzel kapcsolatban immár nem téveszthetjük szem elől, hogy ugyanez a művészet, lélekalkatának benső szükségszerűségével, a tárgyválasztásban is az imaginárius szférák felé őrri.

A barokk forma a keletkezésében levő forma; a barokk forma az örök változandóság, az örök mozgás, a tranzitorikus helyzetek formája: ezt gyakran és igen helyesen állapították meg. De fel kell ismerünk azt a logikai szükségszerűséget, hogy a barokk forma ez alapulajdonosságának megint a barokk képzőművészetek tárgykörében is megvan az analógiája: a metamorfózisoknak eladdig sohasem látott kedvelése.

Ismeretes a barokk formanyelv nagy érzéki valóságossága, roppant vitalitása; meg kell látnunk, hogy a barokk ikonográfiában a többé-kevésbé erotikus tárgyak nagy szerepe ugyancsak a barokk szellem feltélen életigenlésének kifejezése.

E röviden vázolt fogalom-párok összességében előttünk áll a tárgyválasztásnak, vagyis az eszmevilágnak, és a megjelenítés módjának, vagyis a látásformának nagy konkordanciája: a barokk abszolút egység.

Magától értetődik, hogy a barokk tárgyválasztásnak nem egy, imént felsorolt sajátossága jellemző lehet más korok képzőművészetének tematikájára nézve is. Így a viszonylag nehezen érthető tárgyak ked-

velése, a metamorfózisok ábrázolása kivált a quattrocento cassonekép-festészetében igen jelentékeny szerepet játszik. Az ellenmondás azonban, mely szerint az olasz renaissance és barokk művészet tárgyválasztásában egyaránt a relatív nehezen érthetőségnek hódolt volna, csak látszólagos. Miként a formanyelvnek a quattrocento folyamán érnie kellett, hogy elérje a cinquecentóban megjelenő abszolút világosságot (unbedingte Klarheit), úgy a témák világosságának szempontjából is a quattrocento a kibontakozás kora: haladás az abszolút világosság felé. Miként a

feltétlen formai világosságot, úgy az abszolút tárgyi érthetőséget is csak a XVI. század eleje, az érett renaissance hozza meg, s ezen a tényen megint nem változtat az a körülmény, hogy az érett renaissance jegyében álló egyes mesterek, mint Giorgione vagy Dosso Dossi, egyéni hajlamaiknál fogva, kivételesen a szokatlan és bizarr tárgyak felé hajlanak.

E megfontolás teszi szükségessé annak ismételt hangsúlyozását, hogy a barokk tárgyválasztás imént kimutatott sejtésainak *összessége* lehet csak a barokk tematika jellemzője.

DIGLER ANDOR

SCHERVITZ MÁTYÁS BUDAI FESTŐ

A XVIII. században működő, magyarországi származású festők közül csak azokról van bővebb tudásunk, akik külföldre jutva bomhathattak ki tehetségük szárnyalás és ott szerzhettek nevüknek hírt. Az idehaza dolgozó honi festők működését annyira elhomályosította számunkra a külföldről, főleg osztrák területeiről, beözönlő festők valóságos festményzuhata, hogy manap alig ismerjük a neveiket, még kevésbé a műveiket. E művészettörténeti hiányosság oka többek közt: egyrészt az a balhiedelem, amely a XVIII. századot nálunk általában a hanyatlás korszakának bélyegezve, a művészettörténeti anyaggyűjtést szinte elmulasztja; másrészt az az elfogultság, amely még a hivatott kutatókat is bizonyos lekicsinylő felfogásra hangolta éppen a XVIII. századi barokk művészet emlékeivel szemben. Pedig a török hódoltság elmúltával éppen a XVIII. században lőn nálunk országsgazerte általánossá a maga egyetemességével mindenben átiűlköző barokk művészet, a maradandó alkotások oly tömegét hozván létre, amely a sok külföldi mester mellett számos hazai mester közreműködését is föltételezi. Ezt bizonyítja az újabb levéltári kutatással karöltött emlékvizsgálat számos esete.

Ilyen behatóbb érdeklődésre méltó, hazai származású festőnk *Schervitz Mátyás* is, akinek a vezetékneve csodálatos módon a következő változatokban fordul elő: Scherviz, Scherwitz, Scherwitz, Scheravit, Scherawitz, Scheravics, Seravits, Scherevits, Scherevitz, Scherovitz, Scherowitz, Schibiz, Szeravics, Xeravich; ő maga pedig egyetlen ismeretes sajátkezűleg írott nyugtáján *Matthias Schervitz* névvel írta alá magát.¹ E sok vezetéknev-változat után valószínűnek látszik, hogy a Budán született és hosszú élet után ugyancsak Budán meghalt *Schervitz Mátyás* vezetékneve elfrással *Tarvitz* változatban került a buda-vízivárosi Szent Anna-plébánia halottak anyakönyvébe.² Hogy ilyen vezetéknevel-

írás a XVIII. században még nevesebb művészek vezetéknevének a leírásánál is megtörtént, közismert tény a kutatók előtt.

Ha a halotti följegyzés csakugyan *Schervitz Mátyás* festő halálát jelenti, akkor ő 1701-ben vagy e körül született és pedig Budán azért, mert budai polgárrá való fölvételénél a budai városi tanács helybeli születésének (ahlier gebürtig) mondja.³ Hogy pedig Budán és valószínűleg a Dunához közel fekvő városrészben, talán a Vízivárosban már a XVIII. század legelején tartózkodott *Schervitz* családja, bizonyítja az 1715. évi márciusi árvíz-károsultak névsora, amelyben *Scherowitz* nevű károsult is előfordul.⁴

Porrásainkban ilyen gazdag változatú vezetéknevel előforduló festőnk élete folyásáról édes-keveset tudunk. Minden jel arra mutat, hogy Bécsben tanulta a festés művészetét. E bécsi tartózkodásnak kód előtte, kód utána. 1741 június 16-án vette fel a budai városi tanács a budai polgárok közé. Tagja volt a budai polgári gyalog gárdának, amelynek az első századában szerepel a brandenburgi Zillichauból való *Schultz János Frigyes* (1711—1761) és a bajor Dorstból származó *Stettner Sebestyén* (1699—1758) budai festőtársával együtt 1751-ben.⁵ Meghalt 1771 március 12-én askorbán, hetven éves korában és eltemetett a buda-vízivárosi Szent Anna-templom mellett elerült sírkertben. *Eptaphuma* a buda-vízivárosi Szent Erzsébet-rendű apácák templomában, a szószék alatt a következő latin szavakkal őrzi emlékét:

Sors honorata
est
post fata
Matthiae Xeravich
quae cum
dum viveret
caeteris excellere pictoribus
fecit
marmori celsè insculpta
ab uno
e coetu artis eiusdem
anno quo obiit MDCCLXXI
die 27 Septembris.

¹ Bp. Szűf. Levéltár, Budai városi (neandertési) jegyzőkönyv 1741. jún. 16.

² Bud. neandertési jegyzőköv. 1713. márc. 13.

³ Megy. Kir. Orsz. Levéltár, Acta Jesuit. Irregest. Fasc. 6. No. 7. * 1771. Mart. 12. Joan. Matthias Tarvitz 70 an. Phtysis. ad Coemeterium penes Annam templum.

⁴ Miller P. J. E.: *Eptitome vicissitudinum ... de ... Urbe Budensi*, 166. old.



SCHERVITZ MÁTYÁS: SZENT ERZSÉBET ALAMIZSNÁT OSZTOGAT. Olajfestmény, 1760
Pótlárkép a budai kapucinus-templomban



DANIEL GRAN: SZENT ERZSÉBET
Mezőköltárkép a bécsi szrt. Károly templomban

Ez a szerény méretű vörös márványtábla fellelőző szavakkal festő kortársai fölött álló művésznek hirdeti Schervitz Mátyást. Hogy művészete mennyire fedt ismeretlen rajongó festőtársának e nálunk szinte példátlanul álló kegyelet sugallta dicsőítő szavalt, eddig ismert egyetlen művéből alig állapítható meg. De bizonyos, hogy gazdag és sikeres tevékenység követhette nyomait, ha kortársa s még hozzá festő kortársa már halálózása évében sietett működésének örök emléket állítani.

Budán való működéséről egyébként hiteles adataink ezek. 1741 tavaszán a trónörökös, a későbbi II. József születésének örömmünepére Buda városa illuminációt rendezett és ez alkalomra a diádalkapu festészetét részelt a schellingeni *Abertschauser János* († 1761 Budán), *Landtrachtinger Gáspár* († 1744 Budán), *Schultz Frigyes* és Schervitz Mátyás festők, plasztikáját pedig a kismartoni születésű *Hörger Antal* († 1768 Budán) szobrász készítette.¹ 1750-ben a buda-újlaki plébánia-templom szentélyében végzett festésért (vor die Malerey in Sanctuario) 40 forintot kapott.² 1751 augusztus 8-án Mária Terézia királynő meglátogatta Buda városát és az ez alkalomra festett diádalkaput a sziléziai Grossglogauból származó s Budán megtelepedett *Gultz Ignác*, *Stettner Sebestyén* és Schervitz Mátyás festők készítették, amely munkáért a városi tanács október elsején 80 forintot fizetett nekik.³ 1755 február 16-án a budakrisztinavárosi vérehulló Mária-kápolna gondnokától 80 forintban megállapított, de meg nem nevezett munkájáért 30 forintnyi részletet vett fel.⁴ 1755 augusztusában az óbudai gróf Zichy-család megrendeléséből dohányszelencére arcképet festett 8 forint 15 krajcárért.⁵ Nagyobb méretű tevékenységéről tanuskodnak a buda-tabáni Szent Katalin-templom számadásai, amelyek szerint: 1740-ben 82 forintért négy templomi zászlót, 1741 decemberében betlehemi jászolt, 1747-ben *Stettner Sebestyén* festővel együtt Szent Katalin főoltárát 570 forintért, 1748-ban a szószék színezett és aranyozott

foglalatát 155 forintért és 1756-ban *Stettner Sebestyén* festővel karöltve a szent sírt 45 forintért készítette.⁶ E templombeli művei az 1810. évi tűzvésznek esvén áldozatul, még az 1756. évi kánoni vizsgálat jegyzőkönyve nyomán is alig rekonstruálhatók, amely futólagosan e szavakkal írja le a főoltárt és a szószéket: „Ara prima major... Catharinae V. M. effigies in medio depicta habetur, a dextris ejus Statua S. Andreae Apostoli, Laurentii, et Ladislai, a sinistris Petri, Stephani Prothomartyris et Stephani Regis ex parte Evangelii a supra S. Clarae et duo Angeli, ex parte Epistolae S. Elisabetha et duo Angeli sculpti, in medio vero Imago Dei Patris depicta visitur. Tabernaculum unacum praedictis statutis pretiose Coloratum et Inauratum repraesentatur, in Circumferentia Tabernaculi 4. itidem Angeli adornantes referuntur, penes quos 6. lignea candelabra Inaurata, et duo ex aurichalco, ex parte Evangelii habetur unus Angelus manibus servans candelabrum cum lucerna, similiter ex parte Epistolae infra cancellos ex eadem parte Epistolae et sub Lista aurata Imago S. Floriani, Urbani, et B. Virginis, et Statua Beatae itidem Virginis in minori quantitate nigra Brunensis, intra Cancellos non minus ex parte Evangelii est Imago S. Vendellini, penes quam graditur ad Chathedram quatuor Evangelistis ab infra, a supra S. Francisco Stigmatizato, et septem figuris Angelorum condecoratum, coloratum, et Inauratum.”⁷ A főoltárért és a szószékért, amelyet *Stettner Sebestyén* festővel együtt festett és aranyozott, kifizetett aránylag nagy összegek és a jegyzőkönyv szövege eléggé világosan bizonyítják, hogy e művek nagyobb-szerű alkotások voltak, amelyek gazdag plasztikai díszsel ékeskedtek egyfelől és hogy a képeken kívűl a plasztika is sok színen pompózott, amelyet a két festő ecsetje tett színessé másfelől. E templom főoltárának és szószékének a szobrait és egyéb plasztikai díszét különben a tiroli Griesből származó s Budán megtelepedett *Weibl Tamás* (1702–1747) szobrász faragta fából.⁸

¹ Bud. tanács. jegyzőköv. 1741. máj. 25. és aug. 25. — Péntári számadások, 8. doboz.

² Bp. Szív. Levéltár, Templomszámadások.

³ Bud. tanács. jegyzőköv. 1751. okt. 1.

⁴ Bud. tanács. jegyzőköv. 1755. febr. 16.

⁵ Gróf Zichy-Levéltár Zedlben, Fasc. 36.

⁶ Bp. Szív. Levéltár, Templomszámadások.

⁷ Balthás: *Conscriptio Visitationis Canonicae 1756*. Kézirat a Nagy. Nemz. Múzeumban. Miller Föl. Lat. 2011.

⁸ Bp. Szív. Levéltár, Templomszámadások.

A buda-vízivárosi Szent Anna-templom számára 1746-ban két ízben is végez forrásaink által meg nem nevezett munkát, ügyszintén 1758-ban; 1761 márciusában két darab zászlóra való képet festett és pedig Krisztus arculiét, Jesu patientissime misereere nobis* felirattal és a bűnbánó Mária Magdolnát „S. Maria Magdalena ora pro nobis” felirattal. E két zászlóra való kép — amelyet özvegy Vollmuthné született Szigethy Teréz számlájára festett, akit a templomban való pofozkodása miatt az érseki helynök büntetésképpen és az égiek kiengeszteléséül e szimbolikus képek költségeinek a kifizetésére ítélt — reánk nem maradt.¹

A buda-vízivárosi kapucinusok számára 1757-ben bellehami jászolt festett két aranyért; ² 1760-ban a kapucinus zárdakert falánál emelt keresztfa kakasát, feliratát, töviskoronáját és kopját renoválta; s ugyancsak 1760-ban özvegy gróf Zichy Miklósné született Berényi Erzsébet grófnő költségén festette a kapucinus templom főoltárának a képét 120 forintért. E főoltár, amelyet 1760 február 23-án *Bebo Károly* (1712—1779) szobrász, Zichy grófnő udvarmestere, a kapucinusok rendi szerelme figyelembevételével a marburgi ezredbe a Budán megtelepedett *Mayrhold Mihály* műasztalossal, a budai születésű *Weber Lénárt* (1702—1778) szobrásszal és Schervitz Mátyás festővel csináltatott, 1760 július 15-ére lett készen.³ E főoltár fölépítésében és beosztásában teljesen a bécsi kapucinusok templomának a főoltárához igazodik és gondos renoválás folytán teljesen jókarban van. A főoltár-építmény evangéliumi szárnyán Szent István király, leckeoldali szárnyán pedig Szent Imre herceg álló képel vannak belleszive az átjárók fölél. Maga a főoltárkép magyarországi Szent Erzsébetet ábrázolja, amint

két udvarhölgye társaságában két alabárdos testőrtől kísérve, kastélya lépcsőzetén apródja pénzrel megrakott tálljából alamizsnát osztogat a nyitott kapu felöl jövő szegényeknek, akik közül egy térdelő leánynak éppen pénzt nyújt, egy koldusférfi fejéle tárja kéroleg kezét, már megajándékozott batyus asszony kis leányával távozóban és a jobb sarokban félg meztelen béna koldus ilve várja esdó szemmel az alamizsnát; a jelenet fölött négy angyal alszállóban. E jelenet tartalmi felfogásában, kompozíciójában, sőt egyes alakjai részletes jellemzésében és színezésében is, olykor kevesebb szereplóvel egyen, egyenes leszármazottja, hogy ne mondjuk, módosított változata a bécsi Szent Károly-templom Szent Erzsébet mellékoltárképének, amelyet *Gran Dániel* (1694—1757) festett.⁴ Hogy a megrendelő követelése volt-e ezen bécsi előképnek ilyen mértékben való szoros figyelembevételé, vagy pedig Schervitz felfogását teljesen lenyugózó képhatásról van-e szó, megfelelő adatok nélkül és Schervitz más művel hiánya miatt meg nem állapítható. Csak az bizonyos, hogy e festménye a bécsi művészet egyik mesterművének a változatát nyújtja s így az epítaphiumóban foglalt dícsőítésnek csak egyetlen mozzanatát látjuk bizonyítva és pedig azt, hogy Schervitz Mátyás kitünő festési technikai készséggel rendelkezett.

Bizonyosan hosszú életében Budán kívül másutt is tevékenykedett Schervitz, azonban ennek nyomait még köd fedl. És szerencsésebb adatgyűjtésre vár annak a megoldása is, hogy Schervitz Mátyás festő családjából való-e az a szintén Budán szereplő *Serovics József* nevű festő, aki 1785 februárjában a doberschani származású *Schöffl József* festővel együtt festette ki a várbeli Fortuna nevű városi kávéházat 130 forintért és aki ugyane hónapban a temető számára festett feszületért 6 forintot kapott a budai városi tanácstól.⁵

* Nagy. Kiv. Orsz. Levéltár, Acta Jesuit. Irrogent. Fasc. 6. No. 7. 317, 319, 326, 321.

² Emlék Némethy Lajos is „Adatok a festés történetéhez Budapesten a XVII. és XVIII. században” című tanulmányában. *Archaeológiai Értesítő* 1933. 106. old.

³ Protocollum seu Historia Dumetica Conventus Budensis PP: Capucinarum. . . Tom. I—II. Kézirat a buda-vízivárosi kapucinus atyák levéltárában.

⁴ Scherlich A.: Wlens Kirchen u. Kapellen. 1925. 186. old. Ez előkép változata képel közel Tietze „Wiesn” című műve (1903) 269. oldalán.

⁵ Bud. tanács. jegyzőköv. 1785. febr. 11. és 19.



A WISMARI SZT. MIKLÓS-TEPLOM

A NYERSTÉGLATEMPLOMOK ÉPÍTŐMŰVÉSZETE

Körülbelül két esztendeje lehet annak, hogy dr. Girkon plébános úr, frásáiban az építőművészet lelkes csodálója, megemlékezve rólam azt mondta, hogy épületeimben, ha azok profán célokra szolgálnak is, mindig kiérzik a rejtett sacralis hangulat és fölvetette ugyanakkor a kérdést: miért nem építtek egyházi épületeket, mikor pedig ilyenfajta munkásságomra sokatváróan lehet nézni?

Szülővárosomtól igaz, nem várhatok ilyen megbízásokat, de egybeült már is szerezcsének lettem részese, hogy csaknem egyidőben bíztak meg három templom tervezésével, melyek kettője temetőkápolna, míg a harmadik egy nagy német város új, nagy temploma lesz.

E tervek és épületek alkotó munkája nagy örömmel töltött el. Erős hitem ugyanis, hogy az Isten házának építésénél a legnagyobb lelkesség, igaz alázatosság és a tudás maximuma szükséges. Jaj annak az építésznek,

kinek lelkét e kívánalmak tudata nem tölti el. Az Isten házának épülete lélekkel teljes legyen, kell hogy a lelkeket magához kösse, innára kényszerítse a hívői és a vallásos érzés kifejlesztésében minden kövével a pap segítségére siessen. Az egyház atyái néptünk életének istenesebb korszakában mindezt tudták és fölöttébb fontosnak tartották. Hiszen még a ma erősen racionalista világában is, minden átlagképzettségű embernek ismerőse steinbachi Erwin és azok az építésszek, akik vele egyidőben vagy a későbbi évtizedekben megalkották a nagy templomcsodákat, a góti stílus dómjaiban.

A hindu és más magas kultúrájú népek templomai éppen úgy, mint a mi sok százéves dómjaink, különösen a téglalapítségű gotika idejéből és helyeiről valók, még ma is bílincsbe verik a szemlélő szívét és végtelen szárnyalásra készítetik a lelkeket.

Alig képzelhető, hogy valaki, és legyen bár a ma materialisztikus beállítottságú



A LÜBECKI MÁRIA-TEMPLOM



A DANZIGI MÁRIA-TEMPLOM

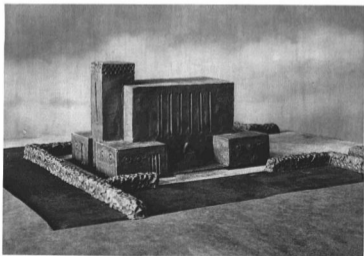
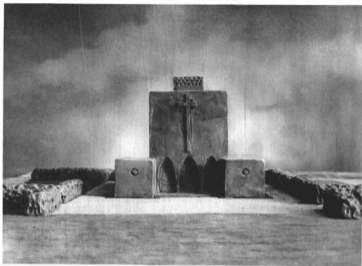
korának legérzékeltenebb embere, áhitat nélkül közeledhessék a régi középkor dómjaihoz vagy sejtett érzések elevenné válása nélkül léphessen be azok kapuján. (Én itt a Lübeck-i, Wismar-i és Danzig-i templomokra gondolok elsősorban.) Magam a templomhajókát soha másképpen nem életem át, még sok ezer hívő társaságában sem, — mint megszentelt mély csöndben, — az orgona játéka nélkül is földöntúli orgonák ezer regisztráló járákát hallottam, sok hegedű és édes muzsikájával övezetten, — szellő sutogását lassan megerősödni az orkán extatikus fortissimójáig, a túlvilág hatalmas, lenyűgöző akaratára emlékeztetően és mindebben a nagy zűgásban egyedül voltam a lelkeimmel, túl a hétköznapokon, gondokon és örömeiken, — a valóságban pedig csend volt körülöttem: a semmi és a minden csendje! És én a mindenség legszentebb akaratának közép-pontjában.

Ez a mesterkézalkotta templom nyelve, így szól hozzám az épület hangjában — pap nélkül, orgona és énekkar nélkül, éneklő és imádkozó hívők gyülekezete nélkül. Az épület egymagában is egészen: ima és fohász. Hogyan alkotják a középkor nagyon sokszor névtelen mesterei ezeket a templomokat, amelyek ilyen nyelven szólnak hozzánk? Azok a mesterek, akik kőművesekből, kőfaragókból lettek mesterekké és ilyen csodálatosan szólaltatták meg a köveket. Erre a kérdésre ők maguk sem tudtak volna nekünk felelni. Csak eszköz voltak ők az örökké való hit kezében, alázattal dolgozók és munkájuk révén a kész mű olyanná lett, amilyenre az örök Akarat azt formálni engedte.

Az emberi psyche mégis mindig a dolgok mélyén keresi a titok megfejtését, magyarázat után jár, megismerni akar és tanítani. Mindez az igyekezet természetesen csak a fizikai világban járhat sikerrel. Az anyag, a belőle formált szerkezet és a velük összefüggő dolgok taníthatók és tanulhatók megtalálni. A probléma legnagyobb és legmélyebb része megmagyarázhatatlan. Ezt csak érzékeny lelkek érezhetik meg és élhetik át. Itt csak az lehet, hogy a szemlélet és az elmélyedés az élvező lelkét a teremlő művész lelkével azonos rezgésbe hozza és a meg nem magyarázható valamit a lelket földöntúli magasságokba ragadja.

Mi most csak arról fogunk beszélni, ami az egész problémából a legjobban megmagyarázható: az anyagról, a szerkezetekről és az anyag nyelvéről az építőművészetben. Arról az anyagról óhajtok beszélni, amely már önmagában is sacralis hangulatot rejtget, az én drágakövevről, a tégláról, a klinkerről; anyagról, amit földadta mivoltából emberkéz formál, keménységét, szadadokra, évezredekre szóló életerejét pedig tüztől kapja. A tűz az, amely a tartósságon túl a hatás értékét is növeli, amely értékek végtelen variációival bírnak és tudással, kitaró kísérletekkel még tovább fokozhatók és így oly értékek teremhetők, amelyekkel semmi más anyag nem bír.

A hatás egyik tényezője a tűz erejétől független, csupán a szűkség szabja meg és ez az egyes kövek alakja: a *méret*, ami az épület *léptékét*, a temploméptítésben oly ropant fontos valamit adja. A szemlélő szemnek legkisebb mérték a téglalagság. Különösen sikokban alakított architektúránál, ahol nincsenek más-más méretű és különféleképpen helyezett klinkerek, ennek a téglalagságnak milliószor ismétlődése adja a templomhomlokzat architektónikus hatását. A hatalmas téglamentomok szemlélésénél a megszámlálhatatlan, a megmérhetetlen, a megfoghatatlan, a végtelen tér és az idő végtelenségének fogalma válik elevenné az érző lelkű ember belsejében. Milyen kicsi és finom ez az elem az egészhez viszonyítva és legyen bár a középkori téglagy, ú. n. kolostormérete, amelynek abszolút nagysága ezt a téglát a mai templomok kicsiségénél és a kevéssé gazdaságos bedolgozásánál fogva a jelenkor épületeinél alkalmatlanabb teszik. A téglalagság adta lépték az épület minden egyes részét finom koordinálja, különösen, ha összehasonlítjuk azt a vakolatarchitektúráknak léptékeltelenségével vagy a kőarchitektúrák adta durva léptékviszonyokkal. Milyen csodákat varázsolhat elevenné a kis téglából rakott homlokzatokkal az építész, amelyek minden kicsiségük mellett a távolból is hatnak; hogyan szöhetik és hőmezhetik homlokzatát az egymás mellé sorozott sok ezer téglával, érzése és művészetével, amelybe belekötődik az emberiség iránt való végtelen szeretet. A struktúra legnagyobb finomságait a keleti szőnyegszövőkhoz hasonlatosan változa-



FRITZ HÖGER: AZ ÉPÜLŐ DELMENHORSTI TEMETŐKÁPOLNA TERVE

Foto: Drazsfeld, Hamburg

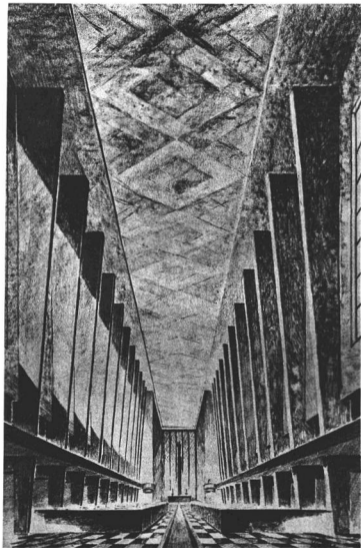


Fritz Höger: az épülő delmenhorsti temetőkápolna
belső terének terve

Foto: Dransfeld, Hamburg

tosan csomózhatja. Nincs anyag, amely annyi finomságot és változatot engedne meg, mint a téglá, igaz hogy a tervezésbe való verejtékes elmélyedésen túl az anyag ismerete, technikai és művészi hatásának tökéletes és biztos ismerete árán. A külsőséges kiképzés szorgalommal és igyekezettel eltanulható ugyan, de az alkotóképesség és a tervezés ideje alatt való teljes kikapcsolódás olyan adottságok, amelyek

el nem tanulhatók. Ezek ama lényeges kelékek, amelyekről az új művészek „új tárgyilagosság”-ot valló táborának nincsen tudomása. A tárgyilagosság mint lényeg ugyan ősrégi, a profán „mi?” kérdésre a választ az ész, az értelem adja és ebben a válaszban a tárgyilagosság kérdésére is megadjuk a választ. A „hogyan?”-ra csak az igazi művész válaszolhat alkotásával és az alkotott mű csupán a lelkes néző szívével tölt-



FRITZ HÖGER BERLINI TEMPLOMÁNAK INTERIEUR TERVE

Foto: Gebr. Drassfeld, Hamburg

heti be egészen. Ezekről a kérdésekről tárgyalni nem lehet, ez a lélek dolga, az esztétikus is csak körülírni tudja azokat.

A téglaplétésről szövegek helyen és különösen a templomok nyerstégla építészetről óhajtok beszélni. Ez az anyag és technika az, amit az utolsó építészgenerációk elapodítottak, profanizáltak, a „módos” (nem „modern”) építészek elavultnak mondanák és kellő pietással helyeznek lomtárba. Vagyunk egynehányan *modern* építészek, akik ezt az építőstílust a posványból, unalomból kiemeltük és kezünkben ez az építőmód újra visszanyerte plattdéutsch zamatját és kifejezésbeli finomságát mellett is igaz, természetes voltát. A burkoló téglával képzett homlokzatok merev halotti leple eltűnt, új élet jött új német építészetiünkbe, — ez a téglaplétészet hivatott arra, hogy népünknek a ma lelkében gyökerező új lelket és életet adjon, ami a hosszú jövő századain át tartsa életben azt.

Azt a lelki elmélyülést, amit a téglaplétés mesterétől megkövetel, remélhetőleg megadja majd a mi egész népünknek is. És ilyen módon jut majd az építészet újra régi becsületéhez. Az építőművészet ismét közkincs és vezetőművészet kell hogy legyen, mint egészséges lelkű korokban mindig is volt, de reformátora is lesz egyben népünk lelkének és felfogásának. A leghatalmasabb vonások találkozás a legfinomabbakkal adja lényegét és ez lesz az emberiség kincses öröksége.

A finom téglanyaag hatásértékeinek egyéb tényezői azok, amelyek a *léptékekkel* egyetemben a művészi egységet determinálják. Ezeknek elsője a *struktúra*. A felületi struktúra függ a nyersanyagtól, készítési módtól és nagyon sokféle lehet. Az egyes darabok felületi szövete csak közelről hat és kevés köze van a távolba is erősen ható egész felületegység struktúrájához. Ez a struktúra az égetésnél előálló több-kevesebb deformáció és téglaelem sikelhajlások következménye. A sok akaratlanul előálló fény- és árnyékhatásban való változatosság adja meg a nyerstéglaépület robusztus természetességét, amely végső hatásában annyira finommá válhatik.

A hatásértékek másika a *színek* problémája. A meglevő ezer és ezer színrnyalaton túl a palettán mindig új színek szület-

nek. A halvány téglavöröstől minden árnyalaton át a mély barnáig, a sárgák, vörössel és késsel keverve egészen a palackzöldig, a barnától a színspektrum ibolyaszínig; színárnyalaton a grafit és öntöttvas szín- és reflexhatásaival egyezők és mindezek mellett a szürke színek megszámlálhatatlan skálája. És ebből, az egy kemenében égetett téglatestvérek különböző színeiből és árnyalatából lesz a faltest, és annak összefolyó lokális árnyalata, amit azután a hézagok hálójára, a levegőperspektíva és más hatások befolyásolnak különbözőképpen. Az égetés mikéntje már egymagában a szín- és formavariációk légióit termeli ki, ami a különböző glazurák alkalmazásával még csak fokozható. Időt és időjárást álló glazurokat minden színben készíthetünk, és mellettük ott van a fémglazurok sora az irizáló pávakélgig, és a ducok aranyfüstök igazi fémfényéig.

A természetes égetésből nyert anyag lehetőségein túltesz a túlégeteti klinker, amelyek üveges túlégetésből gazdag lizáló színek és a belőlök rakott falazatokból pedig változatos mozaikhatások származnak.

A hatásértékek harmadika már pusztán a klinkerek sajátosága, és ez a *reflexhatás*. A téglaplétés legnehezebb feladata ezen reflexhatásnak teljesértékű kihasználása. Sokan vannak, akik e megértésig még nem jutottak el, mások félreértették a problémát és vagy az anyagot használják fel visszásan, vagy rossz anyagot használnak bizonyos hatások eléréséhez. Megfelelő nyersanyag erős túlégetésénél a tűz által erősebben ért oldal természetes zománcot kap, amely több-kevesebb erős lehet és a kész falfelületeken esetlegességekkel teljes, élettől bíró reflexeket ad, amely a tükrözés különbözőségében sokszor győztesen küzd a mesterséges zománcokkal. Egyes klinkerek tükrözése üvegszerű, mások kristályosan szórják a fényt, vagy selymes fényben ragyognak. A kemény, határozott visszaverődéstől egészen a puha, síma, pasztellszerű reflexekig terjed a nagy intervallumot egybezdő skála.

A tükrözés egyéb tulajdonságok mellett a klinkerépületeknek külön egyéni életét jelenti. A világlítás, az idő, a fény sugar vagy a szemlélő szem létősugarának minden megváltozása az épület arcát fogja megváltoztatni. A fizika tükrözési törvénye kimondja

ugyan a beeső és visszaverődési szögek egyenlőségét, de itt a klinkerépületeknél nemcsak a közvetlen tükrözés hat, hanem a visszavert sugarak újabb tükrözése is secundár, tertiár reflexek alakjában.

Ezért lesznek a fénykötetek és színharmóniák oly csodásan gazdag hangzásúak, amelyek mindegyike az egésznek alrendeltje lévén, a *gazdagság egységét* adja eredményül. A tükrözésnek hála: a klinkerépületek az ég minden hangulatát visszatükrözik, és így ezek az épületek méltóságjelések a hamburgi kikötőnegyed ködfátyolában, kacagóan színesek a nap tűzében, nyári zivatarok előtt bolondul sokszínűek, és égni látszanak az esti pirkadásban. Látam már klinkerépületeket úgy, hogy mély izzásban látszóttak lenni. Ez a hatás az emberi kedélyre roppant erős.

A reflexhatások termelte értékek mozaik-szerű kötésekre, plasztikus téglarakásra, ingerelnek. De éppen ez az a terület, ahol az építészek mesterségében nagyon otthonosnak kell lennie. A plasztikával takarékosan kell bánni. Nem mindenki számára alkalmas a kifejezésnek ez a módja.

A kis téglaprizmák alakja szigorúan határolt merev, és az bár ezerféle alkalmazási módot enged meg, a játékos alkalmazásban is törvényt szab és nem enged, hogy felelősség nélkül disztingessünk és szabadon bánjunk vele. Tartózkodásra kényszerít az egyes téglá formája és összhangot ad a nyerstéglából épített városrészek városképének.

Azáltal, hogy nemcsak az anyag felhasználási módja, hanem annak előállítása is az emberkéz munkája, lehetséges domináns épületeknél, amilyenek a templomok és a nagy középületek, az anyag helyes mester-ségű, célszerűen tökéletes felhasználásával a végső hatást nagy mértékben fokozni.

Az előbteket összefoglalva, kérdés, hogy a hatásfokozásnak ez a sokfélesége ad-e valami újat és nagyot a klinkerépületeknek. A jó klinkerépület vonzza a szemet. Nagy tévőlől az egységes lokálistónus és a tömeg-
struktúra hat. Közelebb menve szembetűnk az egyes elemek ezer hangos színfoltja, amelynek nagy egységbe koordinált lenyűgöző, óriási orgona hatásához hasonló, akkordja nem írható le, csak átérzhető. A nyerstégla és klinker a téralakító művész

kezében az az anyag, amely a legerősebb hatást biztosítja. Nemcsak az épületek homlokzatánál, utca és térfalak képzésénél, házak, középületek, templomok és dómok alkotásánál, hanem belső terek létesítésénél is jól hangolható és sok nyelven beszélő anyag. Finom struktúrájánál fogva éppen templomhajók belsejének megoldására különösen alkalmas.

Nagy kár, hogy a legtöbb régi nyerstégladóm eredetileg díszítés nélkül való, becsületos struktúrát mutató nyers falfelületeit, pilléreit, gigászián feszülő boltozatait, boltozat bordáit megériés nélkül való korok építőmesterei átmeszelték, sőt átvakolták, sokszor stukkóval borították. A mészfestéssel való csupán átmeszelés még a legkisebb baj, mert a falazat szövete a maga eredetiségében átcsillan a festék vékony rétegén. Ilyenkor a falazat eredeti hatását legalább sejtleni engedti, de a vakolat és stukkó mindent eltakar, a levegőt veszi el és megfojtja az eredeti architektúrát, amin aztán már az sem segít, ha a művész mintakönyvek józanul unalmas gotikus ornamentumát festeti riktó színesen az új tagozatokra. Ezen már csak olyképpen segíthetünk, ha a vakolatot leverjük és a mű puritán, meztelen szépségét állítjuk helyre. A jó nyerstégla- és klinkerépületet a szép emberi testéhez hasonlíthatjuk, amelynek inkarnátusán az egészséges test lüktető vérének színe csillan át.

A klinkerépületek téglakötése a hosszú futó és a rövid bekötő felületi téglák váltakozása, a hézagok adta rendszer, és a belőle előálló finom hálózat rajza mind nagy fontossággal szerepelnek a tervező építész alkotó munkájában. Azonban ezek minden fontosságuk mellett is mesterségbeli részletkérdések, amelyek tárgyalása nem tartozik e tanulmány keretébe.

Azonban nem beszélünk még eddig a nyerstéglaépületek egyik nagy előnyéről, és ez az épület nagy életkora, csaknem az örökkévalóságig tartó élete, amelyek mellett, mint változatlan mérték mellett, kezdődnek és meghalnak az új életek, új generációk, új kultúrák. Bár a változatlan és állandó fogalma a mai embernek meglehetősen idegen, de nem idegen a büszkeség tudata és az a jól-eső érzés, amely azt mondja nekünk, hogy az általunk emelt épületek századok, év-

ezredek után is állani fognak, hirdetve eleven szóval tudásunkat, akarásunkat, korunk kultúrálmait. Az északnémet tégladómok immár 6—700 esztendősek. A trieri bazilika több mint ezer esztendőre tekint vissza és valószínű, hogy ez az idő még az anyag és épület változatlanlanságában meg fog kétszereződni. Mai téglanyagunk úgy művésziileg, mint műszakilag is ellentállóbb, tökéletesebb, mint a téglagotika mestereinek nagy nehézségek árán és primitív viszonyok között kiégetett anyaga. Már pedig ha ezek az épületek ily magas kort elérték, akkor minden remény megvan arra, hogy a mai klinikerekből emelt dómok legalább is két-három évezreden át győztesen fognak szembenézni az idő és időjárás dacos, konok támadásával. Ennek tudata, és a biztonság, állandó-

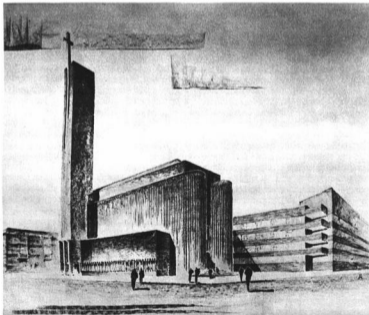
ság érzete megint csak a végtelent ébreszti bennünk elevenné és ebből újabb felelősség-érzés születik, ami a templomtervező építésznél különösen nagygyá kell hogy váljék. Ha az építész mindezt becsületesen átérzi, akkor a mai kor épületei méltán fognak versenyezni a téglagotika óriás méretű és művésziileg nagyon magas fokon álló dóm-épületeivel.

Kívánom: legyen sok nyerstéglaépítmény „latenter sacralis” értéke; legyen minden téglapílet igazi ima; hallgassák meg minél többen Hans Muchnak, költőtársainak és a többi előharcosnak hangját, hogy:

„Újra megtaláljuk rég elvesztett kultúránkat, az virágba boríthatjuk és templomaink az Isten tisztelgetésének méltó hajlékai legyenek!”

Igy legyen, és ez legyen az Ő akarata!

FRITZ HÖGER
(HAMBURG)



FRITZ HÖGER BERLINI TEMPLOMÁNAK TERVE



AGGTELEKI CSEPPKÖSZOBOK

A természet szépségeit a célszerűség kíséri mindenütt. Talán inkább azt mondhatjuk, hogy a természet csodálatos cirkuláló életének okos megnyilvánulásai gyakran megdöbbennek szépségükkel. Ez a nagy titokzatos iparművész a szükséges és hasznos dolgait tényleg majd mindig szépségen keresztül adja. A kosmos életének egyes mozzanatait csak eszközök ahhoz, hogy szepet tudjon nyújtani. Egyedül a szépiért nem teremt semmit, sőt mondhatni, ha valami rendkívül szép, annak is megvan a szükségessége és értelme. Hogy valami önmagóért a szépségért szillessék, ahhoz közzvetfő kell: a művész. Ez a bűvár a célszerű szépségek óceánjából merít, abból az óceánból, ami nem az ő számára van s ami a benne rejlő kincseket és erőket elrejt, mintha restelné, hogy értelmetlenek. Célszerű és értelmes szépségeivel a természet nem fukarkodik. A fa sok ezer apró levélmunkása lombsátorba tömörül, de ennek a szépsége csak mint következmény, ered-

mény jelenik meg. A hold évezredekén át értelmetlenül bámult a föld őslakóira csak azért, hogy megszépítse éjszakáikat. Ma már ismerjük történetét, céljait és értelmességét. A cikázó villám még nem régen a természet dekorációja volt; ma a lehatalmasabb erő öntudatos megnyilvánulása. Beszédünkben nagyon jól kifejezésre jut ez, mikor azt mondjuk, hogy „természetes”. Ebben a szóban benne van a nyugalmas hit, magától-érthetődés, céltudatosság és ugyanezzel a szóval nevezi a természetet is. A természetben benne van a művészet, de a művészetben is benne kell lennie a természetesnek, az ok- és célszerűségnek. Az értelmetlen cikornyák és cifrázatok bármilyen szemkáprázató villámlások is, ha nincs mögöttük a természet igazsága, titokzatosságba burkolt szükségszerűsége, akkor a kritikától esetleg ráfúj szépség lepereg róla, mint a hamis zománc.

Fárasztó a természet okosságával összeforrt szépsége s kutatunk könnyű, értelmetlen,



CSEPPKÓ A PÁLYAFUTÁSA ELEJÉN AZ ELSŐ ÉVTIZEZREDÉBEN

Balogh Rudolf ör. fényvétele



ELKÁRHÓZOTT LELKEK

Balogh Rudolf ár. fényvétele



BÜCSÜGYERTYA
Balogh Rudolf ár fölvétele



BÁBEL TORNYA
Belogh Rudolf és Silvére

csak szépségért való dolgok után. De mintha a természetnek nem is volna olyan alkotása, ami magáért a szépségért létesült. L'art pour l'art. Ha van, akkor pedig nagyon restell és titkolja őket, eldugja mélyen és nem kérkedik vele, mint a szépen megalkotott szükséges és okos teremtményeivel: tarka tollú madaralval és szép szírmű virágaival. De a természet tökéletes szépségeiben. Hol születnek meg hát a nagyszerű formák, színek, hangok, virágok? Az ember számára ez megfoghatatlan, mert hisz önmaga is egy alkotása ennek a művészetnek. Felszíni életének ez egy megfejthetetlen problémája. Egy kis hátyavékony felület az, ami neki adatott, hogy korlátlan lelkével bekalandozza a végtelent. Érzí, hogy fönn a levegőn túl és a forrongó föld alatt a megérthetetlen titokzatoságban, ott van a természet studiója. De mire az ő gondolatának felszínvilágába érnek alkotásai, már hivatásuk van. A mi élethátrunkon túl már néha rátapintunk a szépség próbálkozásaira. Nem hiába döbbennek meg a kristályok egymásbarótt gúlái, csillanó formái, mert ezek a természet „tanulmányai”. Magyarozatunk van sok, de értelmük csak egy lehet: a művészi forma, a szép keresése. Ezért találjuk meg az őállapot kibontakozásában a kristályosodást. Az amorf anyagok megmozdulásaiban a művészszerű idealizmussal keresi a formát, a szépet. A józan, meleg napsugár a föld felszínén eltereli az értelmetlenséget, de a természet felhasználja nagyszerű tudását, a forma szépségét mindenütt, ahol alkotnia kell.

Ám mintha emberi fogalmakra formált műtermet is akart volna teremteni a természet, ahol a céltalan szépségek szoboralérióját állította fel; mert mi volna más a nagy barlangüregek cseppkőoszlopainak csodálatos sora? Ezek az oszlopok a történetükről beszélnek, de a céljukról soha. A „hogyan”-ra felelnek; a „miért”-re nem. A levegőn át szén-savvá lett víz oldja a mészkövet s nagy üreget váj belé; az üregbe lecsöpögő víz pedig a megoldott mészből apró kristályt hagy maga után. Ezekből a millió kristályszemekből tornyosulnak fel a természet szobrai. Így van, de mi végre? Miért lesz szép? Miért állnak a fény nélkül üregek vak-ságában a pompázó, színes, csillogó oszlopok? Látszólag céltalanul, magáért az

ideális szépségért, ami még élő teremtmények gyönyörködésére sem szolgálhat, hisz az elzárt, sötét, vak állatok világában áll gögöcs szépségével.

Miért van az, hogy ettől a természettől kis műtermétől az emberek általában borzadnak? A hű „Eckart” óvja az arra vetődőket Vénusz csodás barlangjától s Tannhäuser örök üdvösségét veszti a föld alatt. Minden barlangok Vénusza — a misztérium. Vigyünk be bármilyen vaktító világosságot, mégis az érthetetlen szépségek megdöbbenő halmaza lélekszorogató érzéssel tölti el a gondolkodót, ami az örök üdvösség dimenzióinak megértéséhez segít. Lehet-e nagyobb csábítása az embernek, mint a titokzatos szépség? Egy cseppkőbarlang elragad s misztikum a megismerés vágyával tölti el. Gyönyörködni és tudni! A kultúra legigazibb mozgató rugói egyszerre vannak a végtelenre feszítve.

A tudomány végigkíséri az esőcsepp útját a felhőkből a földön át s látja búcsúzni a barlang boltozatától és látja, amint üdvözli a talajt. Bőkezű lit is, ott is. Épít fönn és épít odalenn. Kísérjük végig ennek a csepekből alakuló szobornak életét. Nézzük meg, amint vékony csövet kezd építeni a boltozaton s lassan kövéredik a staloaktit. Lent a talajon pedig — ha a víz áradó sodrától megmenekül — lassan épül fel a stalagmit. Évezredek át közeledik egymáshoz a két építmény, mfg végül beteljesült vágyódás szimbolumaként egy pontban egybeforr a két szobor. Először vékony oszlopként sudarasodik a boltozatig, később ösztövért, habzó zuhatagtoronyként tartani látszik a gorma sziklatetőt. Színeik a pasztell finomsággal ezer árnyalatot produkálnak. Tompa vöröstől a csillogó sárgáig átvonul a puha krémsárga színek minden változatán. Kékesszürke színek oldják fel néhol a már emelkedés válo meleg színeket. A márvány minden árnyalata a formák kifogyhatatlan ötletét a végtelenségig variálja. Ezekhez a méretek lenyűgöző volta járul, ami egybőkezűség megérzésével felejt-hetelenné lesz, annak, aki nem tud betelni a természetnek ezzel a páratlan tulajdonságával. A természet titkos művésztének egy olyan aukciója van csonka hazánkban, ami kilométereken át sorakoztatja az örökké változó évezredek szobrokat.

Az Aggteleki barlang nemcsak a kontinens, hanem az egész világ legpompásabb barlangja. Méreteiben Amerika túlszárnyalja ugyan, mert a Mammoth-barlang 45 km hosszú. A mi Aggteleki barlangunk csak 12 km, de szépség tekintetében messze maga mögött hagyja az amerikatokat, az európaiakat pedig méretek tekintetében is. Egyedül az Adelsbergi az, amely megközelíti, sőt ez kulturáltsága révén még értékesebb. Az Aggteleki barlang cseppkőképződményei úgy méretben, mint részletben és mennyiségben a világ összes ismert barlangjai közül kiemelkedik. A cseppköveknek végtelen változatos sora megdöbbentően emlékeztet néha a túldíszített és pazar indus művészetre. Valóban, vonatkozások tagadhatatlan. Az indiai barlangtemplomok oszlopai jelennek meg előttünk vad rendezetlenségben, az ősi inspiráció lehetetlenségével. Keshava templomának oszlopai egy barlangban megihletett fantáziának termékei és a „Gangesz eredetének” szikláireg körül vajt nyüzsgő domborműrengetege olyan, mint egy cseppkőlebernyeg, szinte jeltépezve a barlangban született és a szabad világba repülő művészetet. Matura templomának dekorációtól elborított piramisa mintha az ég boltozata alatt egy cseppkőgüla volna millió lebernyeggel elborítva. Az izlam építészeti stálgit boltozata e mellett csak akarás és utánczás, az igazságot, a természet kikutatathatlan művészetének földalatti szellemét az indus művészet hordozza igazán magában.

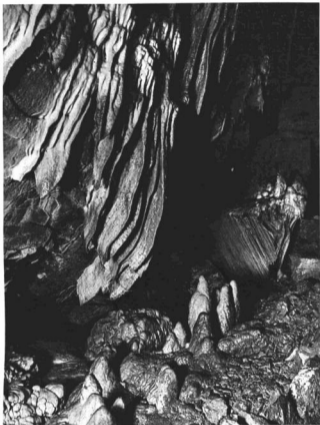
A barlangok szépségeit művészek, mérnökök és tudósok munkája közvetíti az emberiség számára, épp úgy mint a porladó vagy eltemetett ősművészetek maradványait. A földalatti műkincseknek csak egy töredéke az, amit megtalálunk, de fáradságos lelkes munka kell ahhoz, hogy ezt a keveset emberek számára élvezhetővé tegyük. Nagy gonddal elhelyezett reflektorok és lámpák kellene, hogy kellőképpen megvilágítsák e csodálatos formákat. Ezt művészeknek kell csinálni, mert majdnem olyan felelősségteljes feladat, mint a műkincsek restaurálása. Utak megépítéséhez megint nem elég a trasszfizió mérnök, — a művész szeme és érzéke is kell hozzá.

A németek alapos tanulmányozás után fogtak hozzá kevés számú és kis méretű lát-

ványos barlangjaik kutatásához. Rübeland vagy Kiffhäuser barlangok például szolgálhatnának arra, hogy mint lehet szűke kis odúk sorozatából híres látványosságot teremteni. Tanulmányozások és tapasztalatok után választják meg a világítás helyét és főleg színeit. Persze az alapos németek néhol különbözőképp rendezik be a barlang egyes szakaszait. Gondoskodnak a primitívebb félszről is, amit a megfelelő publikumnak mutogatnak. Itt bábu-törpék kalapálnak a tűz mellett, míg egy felső hasadékból holdvilágos kék fényt verítenek rájuk. Ilyen trükkökhöz nekünk nem kellene fordulni, mert az Aggteleki barlang utólérhetően galériája az emberi fantáziát messze felülmúló változatossággal produkálja a cseppkőalakokat. Mégis az elektromos világítás művészi érzékkel felszerelve, tulajdonképpen a barlang születését fogja jelenteni, mint ahogy a fáklafény a halálát jelentette. A múlt században még füstös fáklákkal járták ezeket a földalatti termeket s a ragyogó, márványfényű oszlopokra lassan ráakódott a fekete korom, ami bevonódva egy új cseppkőréteggel, letörülhetetlenné vált és piszkosszürkére festette azokat.

Sokat mesélhetnének ezek az oszlopok! Lábaik előtt ott találták az ősember csontritajait, a bronzkor szerszámait, a tatárdúlások bemenekült falvak lakóinak emlékeit. A múlt század elején, a romantikus idők egy nagy rajongója, Vass Imre megyei mérnök, egész élete munkáját a barlangra áldozta. Sikerült a barlang patakján tovább haladnia s nehéz munkával fölfedezni a legszebb és legnagyobb részeket. Sajnos, egy fél évszázad kormos fáklafénye az ő általa fölfedezett részeket is megviselte egy kissé. Ezt most különösen észrevehetjük, mert összehasonlíthatjuk a barlang nemrég fölfedezett érintetlen, legújabb részével. Ezekből a nyolc év előtt még teljesen elzárt és embert nem látott részekből közöljük fényképeket.

Hét év előtt sikerült Vass Imre nagyszerű munkáját folytatnom és a barlang folytatását megtalálnom. Azóta alagút befűrésével könnyen megközelíthetővé tettem s remélhető, hogy a közel jövőben már vilányvilágítás mellett gyönyörködhetik benne a természet csodás szépségeiért rajongó közönség. Mikor a csillogó, kristálytiszta



LEGNAGYOBB CSEPPKŐ-LEBERNYEG (8 m magas)

Balogh Radólf úr felvétele

cseppkőszőnyegeket először sároszta be a cipő talpa, hóropogáshoz hasonló szomorú hang lőtte meg a boltozatok síri csendjét, amit az itt-ott lehulló cseppek acélos csöp-penésének szakadatlan muzsikája kísért.

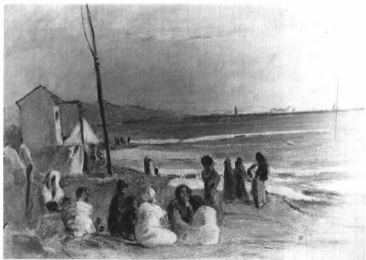
Az évezredes sötét némaságnak vége. Ma már utak, korlátok vannak a denevérek régi birodalmában, s nemsokára eljön az idő,

mikor a reflektorok fényében felragyognak az alvásba dermedt hófehér és testszínű oszlopok. Végre méltóbb keretek közt mutathatjuk be ezt a nagyszerű kincset, ami így bizonyítéka lesz annak, hogy nemcsak megtaláljuk a természet rejtett szépségeit, hanem művészi felkészültségünk teljes erejével dolgozunk érte, szeretjük és megbecsüljük is.

KAFFKA PÉTER



NAPOLEONE FIIMI-MILANO: CANONICA FELÉ



ALDO CARPI-MILANO: PISAI TENGERPART
A budapesti olasz-magyar kiállításról



NIKOLA TANEFF: KARLOVOI LIDVARRÉSZLET
A Nemzeti Szalon kiállításáról, Megvette a magyar állam



FRED PITTINO-UDINE: A HATODIK EMELETI MAMA
A budapesti olasz-magyar kiállításról

IN MEMORIAM

LECHNER ÖDÖN

(1846—1914)

Lyka Károly beszéde a Lechner Ödön Társaságnak a nagy építőművész halála tizenötödik évfordulójára alkalmából június 20-án rendezett emlékülennepélyén.

A mester, akinek emléke ma összehozott minket, azok közé tartozik, akik súlyt és halhatatlanságot biztosítanak a magyar művészetnek. S bár ő mindenkorra egyik dicsősége lesz művészetünk multjának, — nekünk, akik kortársai voltunk, akiknek oly sokszor beszélt céljairól és küzdelmeiről, akik szinte napról-napra láttuk cselekvéseit, mégis nehéz, sőt lehetetlen őt egészen a multnak átadni. Munkálkodása oly közvetlen élmény volt nekünk, annyira ösmerjük a jövőbe tekintő forró vágyait, hogy ránk nézve Lechner Ödön sokkal több a mult egy fényes jelenségénél. Szinte élő, ma is ható s a jövőre nézve programmatikus erűj az a messzetekintő célja, hogy a mi művészetünk valóban a miénk legyen, minket, csakis minket feleljen ki. Ez a vágy nemcsak az ő vágya volt. Ez a vágy vezette ösztönösen festő-írói jobaráját, Szinyei Mersé Pált, amidőn messze idegenben első remekművét nem abból az idegen kultúrából, hanem mindenestül az ő magyar emlékeiből merítette és a sárosi halomok szindús költészetének merész újságával lepte meg és hökkengette meg három ország közönségét és kritikáját. Ez a vágy vezette a nagybányai festőket, amidőn a gúny és lebecsülés nyílzápora közepette magyar rögzhöz költöttek egész művészetüket. Ez vezette Fadruzs Jánost erőtől duzzadó műveire. Tovább megyek: a tehetségek egész sorában hol ösztönösen, hol tudatosan élt a vágy, hogy amit alkotnak, magán viselje ennek a mi kis magyar világunknak bélyegét. Csak Lechner Ödön kortársait idézem most, de visszamehetnék régebbi időkre is; elmondhatnám, mint áldozta legjobb erűjének a gondolatnak Izsó Miklós, mint vívódott magános mélyében ily célokért Feszli Frigyes. Sőt amidőn Izsó még csak iskolásfiú volt és Feszli először próbálkozott meg a tervezéssel: egy kiváló kritikus, Henszlimann Imre, igazi erényül azt jelöli meg némely művészlünk méltóságánál, hogy magyarságra törekednek. Tehát a vágy, hogy művészetünk valóban a miénk legyen, nem csupán valamely különböző, elszigetelt ember álmoké, nem pusztán egyéni eszesély, hanem van multja s ami fontos: éppen a legkiválóbb tehetségek voltak legerősebb megérzői és leg tudatosabb plántái. Ezt különös nyomatékkal szeretném hangsúlyozni, mert egy igazi művészeti cél leghatalmasabb, sőt egyetlen szentesítője a nagy tehetség. És hogy az említett esetekben nem ezeknek a tehetségeknek melles és pillanatnyi ötleteiről volt szó, amelyekből mi most utólag talán önké-

nyesen szerkesztünk meg egy mélyreható eszmét, azt igen könnyű bebizonyítani. Izsó az ő legmagyarabb és őseredeti munkái akkor készíttette, amidőn megrendelés híján legszebb óráit egészen a saját ideáljainak szentelhette. Apró magyar agyagvázlatok ezek, nem is gondolhatott kivételkre, egészen önmagának csinálta őket a a meghitt órák e legkedvesebb gyermekei azóta különleges ékességei Szépművészeti Múzeumunk plasztikai osztályának. Feszli és jóval később Szinyei Mersé Pál szinte áldozatai lettek e művészi vágynak. Az egyik megbőnhődött azért, mert művészetének minden porckáját magyar emlékeiből merete meríteni. Főlölesleg emberre vált és festőből hosszú időre átvédlett olyan színpala földesúrrá, amely akkor ezer meg ezer volt, holott ő joggal egyetlennek érezhette magát. A másik főlölesleg ember, aki a Vigadó palotájával megbőntotta a közvéleményt, kőbányai házába vonult vissza s ha téglából, kőből nem építhetett: épített papírosan, ceruzával magyar ábrándokat a maga számára. Bezzeg drágán fizeték azért, hogy engedtek lelkük e vágyának! Olyan gondolat, amelyekért a legjobbak képesek feláldozni életük sorsát: aligha pillanatnyi ötlet, aligha egyéni eszesély. Valóban feláldoztak érte mindent, csak egyet menihettek meg maguknak ezen a véres-uzsora áron: művészeti erkölcsüket.

A gondolat, amely ekkora vértanukat tudott nevelni, nem pusztul el.

Mint a Karszt folyói, elbújt a mélységekbe és lappangva folytatta útját, hogy ismét napvilágra kerüljön. Teljes erőben, tisztult frissességben megjelent újra Lechner Ödön művészetében.

Élete nyitott könyv: mindnyájan ösmerjük. Céljait nem nekünk kell ismertetnünk: ismerette azokat szóban, írásban ő maga. Építélei, amelyek hazánk különleges értékei, állnak s közvetlenül beszélnek nekünk arról, hogy e célokat milyen uton, milyen eszközökkel igyekezett megvalósítani. Ezernyi építészei vázlatából, igaz, ma még csak egy irodék ismeretes, igen sokjuk elveszetti, de nekülkül is határozott formában áll előttünk művészi kép-mása. Építészetünk történetébe oly élesen van beleírva alakja, mint az Alföld levegőjébe a fűtenger fölött magasló kúragassá. És igen hosszú időközön át valóban pusztai magányosságban meredt a magasba, hiszen társatlannak láttuk őt akaratainak méreteiben. Értekezéses egész tömege igyekezett e tehetség sajátosságait, e sajátosságok okait, és okokból kifejt-hető utakat magyarázni, érteiket fel-vagy lebecsülni. Már maga az a pusztá tény, hogy Lechner fellépését akkora irodalom felburján-zása követte, amilyenre nálunk nincs példa az építészet körében, eléggé megvilágítja jelentő-

ségét. Ámde minden írott betűnél hatalmasabb az a közvetlen hatás, amelyet alkotásai költőgetnek bennünk. Művészeti dolgokban a közvetlen szemlélet ereje az egyetlen, amely egy igazi nagyszabású alkotás teljes birtokbavételéig lehetővé teszi. S valóban, ez a közvetlen birtokbavétel, az intuíció, az alapja minden művészetnek. Csak másodlagos jelentőségű, hogy ezen túl még logikai műveletekkel is közelébe igyekezzünk férni egy műremeknek. Az ész logikai magyarázgatásai fíradtan kerülgetik egy remekmű igazi értékét: a végső rejtelmes kincség, a mű valódi velejéig soha-soha el nem érhetnek. Azt, mint egy hű szív szerelmét, csak kapni lehet, kieszakóznai nem. Az utas, aki először áll meg az Aja Szofia kupolarendszere alatt, tökéletesen tisztában lesz azazal, hogy rendkívül a világ, amelybe jutott és hogy ilyen csak egy, egyetlenegy van. A Medici-sírok kőemberei előtt tiltakozva utasítana vissza ok és okozatra vonatkozó magyarázgatásokat, mert a végső mély titkot, az igazi értéket, a fogalmakkal ki nem fejezhető nem a kommentátor, hanem a mű adja meg neki, Az az egy és egyetlen.

Lechner Ödön műveinek egész sor olyan jellemvonása is van, amelyek, ha úgy tetszik, ki-elemezhető és látra vehető. Ez az elemzés ismételtelen meg is történt és nagyon érdekes értekezések tárgyává lett például az ő viszonya a magyar népi motívumokhoz, ősi keleti formanyelvűekhez. A mi művészeti szempontunkból azonban mindez csak azért érdekes, mert Lechner Ödön alkotásaihoz fűződik. Mert az ő genjeinek fényében rögtön magasabbrendűvé válik az, ami a közönséges ember kezén leg-főbből néprajzi vagy archeológiai adat. Akkora volt intuítv, tehát művészeti ereje, hogy őbenne mindez nem tudományos rendszerré, hanem művészeti alkotássá alakult, olyanná, amelyet hibába keresünk másutt, mert egy és egyetlen. Nem is lehet az ő egyéniségét seholra sem lokalizálni, csak a földgömb egyetlen kicsiny országába, hazánkba. Alkotásai csak itt vannak otthon. Itt sarjadzotnak ki. A mi földünk, a mi életerünk, szunnyadó gyájkaink, homályos sejtéseink, a kinyomozhatatlanság és elemezhetetlen érzések egész tömege testesült meg bennük. Ezt a művészetet gyermekünknek fogadtuk, hiszen nem talánuk számdra más apát, mint a magyarságot.

Ha így Lechner Ödön művészete valóban a miénk, nem kell féltelnünk az idők változásától. Az a gondolata, hogy művészetünk mentül jobban hasonlítson hozzáánk, független a korstílusok ilyen vagy olyan irányban való alakulásától. A korstílusok csak járuléka a művészetnek, de nem értékei. Ezekről függetlenül lehet benszültőit, lehet jelentéktelen vagy lehet valamely művészet idegen import vagy lehet nagyszabású. Azon fordul meg minden, hogy a sors megajándékoz-e minket valamely rendkívüli tehetséggel, de azon is, hogy mily

kezdünk mi ezzel az ajándékkal. Reméljük, hogy a jövőben nemzedékek nagyobb szeretettel és nagyobb okossággal egyengetik útjait, mint a múlt sok nemzedéke. Lechner Ödönnek apostoli hírdő gondolata, hogy a magyar művészet légyökéren a miénk legyen, azt hiszem, nem fog erejéből veszteni sohasem. Nem valamely ideológia alapján mondjuk ezt, hanem azért, mert ez természetes. Oly természetes, hogy nem akadhatunk meg rajta, mint ahogy nem akadunk meg azon, hogy minden vidéknek más és más a növényzete, mert más a talaja és más a klímája. A növény ezekből építi fel a maga különleges berendezését, szerkezetét, formáit. A művészet is a kultúrta-
talaj és kultúrklíma gyermeke, a nagy művész egész érzésvilága, gondolatrendszere elsősorban ezt az ő legszűkebb környezetét asszimilálja, mert ez neki a legrokonabb. Lechner apostolkodása tehát nem futalógos, átmeneti jelenségekre támaszkodik, hanem nagyeréjű, szélesen terülő adottságokra, amelyek nem változnak máról holnapra. Mídon a nálunk szülött művészetben a talaját kereszte, kiterjesztette ezt a szempontot az összes művészetekre, az irodalomra, a zenére, festészetre, szobrászatra is. S elégtelül szolgálhatott neki, hogy ez a talaj, különféle fokozatokban s elsősorban a nagy tehetségek műveiben valóban meg is van a művészetek e sokféle területén. Ez adott apostolkodásának új erőt, ez sarkallta törekény testét új és buzgó munkára. Mi mindnyájan tudjuk, mily akadályok meredtek eléje. Ebben az ünneppélyes pillanatban nem tartanók helyesnek erre kitérni. Akik ellen neki, a teremtőnek, küzdenie kellett, azoknak szemé elé tartanók Vajda János lapidáris sorait:

Akkor tudjátok meg, hogy mi ő.
Ha elmerültek hosszú századok
S hozzá hasonlót még nem láttatok.

OLGYAI VIKTOR

Pósolhatatlan vesztéség érte művészeti kultúránkat *Olgay* Viktor halálával. Ő volt a motor, amely lendületet erőre serkentette grafikkáinkat. S egyben ő volt ennek a művészetnek kitünő tanára, egész grafikusnemzedék nevelője. Mind a két viszonylatban nagy siker kísérte fáradhatatlan tevékenységét. Hogy ma grafikkánk európai értékű s az egész világon becsült, azt ennek a kettős munkálkodásának köszönjük. Külföldön szerzett hírnevét arra használta fel, hogy kapcsolatokat teremtsen új grafikkánk s a nagyobb művészeti központok közt. Tanári munkálkodása pedig, amely huszonkét évre terjedt, különösen a legutóbbi évtizedben, fanatizáltni tudta e nemes technika legtehetségesebb fiatal adeptsait. Nevelőképességét legjobban az jellemzi, hogy nem valamely stílust fanitott, hanem bevezette főiskolai növendékéit a tökéletes technika s pártatlan sugalló erővel ser-

kenette őket művészi cselekvésre. Egyetlenegy tanítványának grafikája sem hasonlít az övéhez s már ez is bizonyítja, hogy kitűnő nevelő volt.

A grafika volt az a terület, amelyen mindkét minőségében, úgy is mint alkotó művész, úgy is mint tanár, teljes biztonságban mozgott. Minden, ami ezen kívül esett, homályos, rejtélyes, egyéniségére nézve idegenszerű volt. Mihelyt kilépett rézleplajt, nyomtatógépet, tanítványai köréből, minden irrealitásnak látszott neki. Ideg-élete sajátosan bonyolult, fantasztiikumra hajló, sokaknak érthetetlen volt. Nem tartozott a normális emberek közé. Fanatikus szomjúság hajtotta ismeretlen, megismerhetetlen, érthetetlen világok felé. Innen pályájának szegzottsága, amely hánytavette a pozitív tudás és a miszticizmus örvényei közt. Egy ideig a teológiába merült. De lelki alkata számára rögtön idegenről vált az világ, midőn a dogmák szilárd kőfalába ütközött. A misztikum sóvárgása belevitte őt egy időre egy körbe, amely a teozófiát, esetleg a spirítizmust kínálta megváltónak, a Felvidék egy kastélyában, ahol Mednyánszky László báró is megfordult. Azután a buddhista életfelfogás, a nagy Karma hite kezdte lelkesíteni. De semmiben sem találta lelke nyugtát. Ez a lélek tragikusan vergődött csupa megdőmötött fantasztiikum közt. Idegeit ez a vergődés szinte felőrölte. Egy a mi életünkön teljesen kívül álló benső életet élt, amelyet a normális szemlélő sehogyan sem tarthatott normálisnak. Maga is elszigetelt embernek tartotta magát az embermilliók közepe. Egy misztikus aszkézis s annak pontos ellentétei közt hanyódot-vetődött nyugtalan érzésvilága. Egy ideig, éveken át, az ideál foglalkoztatta, hogy mecenátnál találjon egy művészkolostor lélepfűtésére, amely a városi élettől távol, zápgó fenyes sötétjében, egy misztikus ideálkultusz jegyében néhány válogatott művész-adeptusnak adna otthont szabad alkotásra. Ilyen tervek, ilyen hangulatok, az életprogramm e fázisa szélsőségekben érhetőenek hatott az élet valóságainak közepe. Cselekvési vágyainak olthatatlansága azután más utakat keresett. A fenyes és a hegyvilág, — gyermekkorú drága emlékek —, távoli erdőkbe, téli pusztaságok, gleccserek lövébe hajtotta, hogy egy pár sílapon baráncolva a hideg magányt, szinte provokálva a sorsot és fizikai nehézségeket, túlbuzgó erején túladjon. De minden útját, akár a lelket, akár a testet megerőltető volt azok, misztikus meglátásvágy, szinte érthetetlen romantikaszmizmuság tetézte. Egy ilyen idegélet nem maradhatott végzetes következmények nélkül. Külső és objektív ok nélkül meghasonlott önmagával, az emberekkel. S ez a meghasonlás, ez a látszólagos reménytelenség öngyilkosságra vitte. Salzburg mellett, egy fenyvesben, saját kezével oltotta ki életét.

Olgyai Viktor 1870 november elején született Iglón. Tanulmányait Lőcsén végezte. A hatodik gimnázium elvégzése után a papi pályára lépett s előbb Kassán, majd a bécsi Pazmaneumban hallgatta a teológiát. A két bécsi év megismertette vele a képtárcák kincsét s tudatossá tette benne azt is, hogy a papi pályára nem számára való. 1890-ben újra a szülői házba került Lőcsére, ahol a telet az erdők bebaráncolására használta fel. A fekete törzsek és sötét gallyak, amelyeket a tél hava fehér folttal és vonalakkal tetéz, fölkelte a benne szunnyadó grafikus érzéket. Itt és ekkor nyúlt először a rajzolóollóhoz, itt dőlt el későbbi pályája sorsa. 1876 nem indulhatott egyenesen a most már óhajtott művészi tanulmányok felé: szegénysége arra kényszerítette, hogy egyelőre egy más pályáról várja azokat az anyagi lehetőségeket, amelyek művészi tanulmányait megengedik. 1891-től szorgalmasan hallgatta a budapesti egyetemen a filozófiát és nyelvészetet s megismerkedett festőkkel is. Végre ősszel bátlya segítségével a bécsi képzőművészeti akadémiára kerülhetett. Itt *Lichtenfels* s egy kitűnő grafikus, *William Unger* voltak a tanárai. Már 1892-ben megjelent Berlinben első rézkarcra, a „Csöndes éj” s egy évvel rá a nagyhírű *Zeitschrift für Bildende Kunst* közli „Tél a tóparton” című rézkarcát.

Ekkor a telet szüleinél, Baecskön töltötte, ahol kedves tárgyát, a tél képeit tanulmányozta. Itt keletkezett első jelentősebb olajfestménye, a „Február” (Kohner-gyűjtemény). Rövid müncheni tartózkodás után a Felvidék különböző szép vidékein töltött hosszabb időt s a millenniumra elkészítette „Tél” című rézkarc-albumát (10 lap). Ennek sikere még egy sor rokontárgyú lap karcolására serkentette.

Egy párizsi út után Münchenben telepedett le 1898-ban s ott Kaeser kiadó számára nagy rézkarc-lapokat készített, közben nyelvészetet hallgatott az egyetemen. 1900-ban grafikai iskolát nyitott Münchenben, mire meghívást kapott a budapesti Képzőművészeti Főiskola grafikai katedrára.

Budapesti munkálkodása most új erőfeszítésekre sarkallta. Nemcsak festett, karcolt és írt, hanem grafikus barátival hozzájárult az idevaló grafikusok megszervezéséhez. Így keletkezett 1908-ban *Rauscher* Lajos elnöklétével a Magyar Grafikusok Egyesülete, utóbb pedig *Olgyai* elnöklétével a Magyar Rézkarcoló-művészek Egyesülete. Mindkét egyesület munkálkodása javára vált a művészetnek s nagy mértékben népszerűvé tette nálunk a grafikát. *Olgyai* Viktor tanári működését sokáig megakasztotta a világháború, mikor is a Főiskola jórészt katonai kórház foglalta el, a résznyomógépek pedig a padlásra vándoroltak. A háború után *Olgyai* a legnagyobb eréllyel segítette a tönkremenőfélben levő Főiskola

ülőéplésében, újra megszervezte ott a grafikai műhelyt és kettőzött erővel a kettőzött sikerrel folytatta nevelőmunkáját. Váratlanul végetvetett annak tragikus halálá. Szinte az utolsó napokig a legnagyobb szorgalommal vett részt a Főiskola munkálataiban és senki sem sejtette tanáriársal köré-

ben, hogy lelki egyensúlya végzetes krízis elé érkezett. Röviddel a vizsgák után hirtelenl Salzbargba utazott s ott június 19-én véget vetett életének.

Szomorú vége rendkívül és őszinte részvételt keltett. Nagy érdemei mindenkorra megörökítik emlékét.

MŰVÉSZETI KRÓNIKA

Örömmel vettünk róla hírt, hogy egy fővárosi klub vitasét rendezett a művészet magyarországról. A tárgy rendkívül érdekes s van is már bizonyos irodalma, amely visszanyúl a negyvenes évekig. De bármily hosszú idő telt is el azóta s bár sokféle szempontból s a legjobb igyekezettel iparkodtak a nehéz problémát megfajteni: a kérdés elméleti tisztázása mindmáig nem sikerült, hacsak néhány szépen hangzó szólásformát nem tekintünk végérvényes megfajlásnak. A tárgy azonban sokkal súlyosabb jelentőségű, semhogy egyszerű állításokkal vagy szubjektív állásfoglalással beérthetők.

A május 8-iki vitasét egy festőművész, Kukán Géza tartott előadást az esztétika e nehéz kérdéséről. Hírlapi közlések szerint rámutatott arra, hogy a magyar képzőművészetnek meg kell maradnia a történelmi hagyományok és a nemzeti eszme alapján. Meg kell őriznie a nemes hagyományokat. Iránya csak konzervatív és konstruktív lehet, mert ezek az eszmék gyökereznek a magyar lélek mélyén.

Oly gondolatok ezek, amelyek elsősorban azzal tűnnek fel, hogy nehézség nélkül átvihetők a magyar élet bármily megnyilvánulására, ha valaki valóban ezeket vallja. Elmondhatja ezt saját munkakörére vonatkozóan egy politikus éppúgy, mint egy pedagógus vagy közigazda. Általános körben mozognak s nézetünk szerint nem illeszkednek szorosan azokhoz a sajátos lehetőségekhez, amelyek a képzőművészet és csakis a képzőművészet terén kínálkoznak. Ilyen rendkívül tág és ruganyos általánosítások kevés reményt nyújtanak arra, hogy segítségével egy speciális művészeti kérdés közelebb jusson az óhajtott megoldáshoz. Egy oly programmatikus kívánság például, hogy a magyar művészek maradjanak meg a nemzeti eszme alapján, valószínűleg nagy csodálkozást fog kelteni művészeink kilencztedrésében, mert bizonyára nem igen tudák eddig, hogy ők valami egészen más alapon állnak. A magyarságot, a nemzeti eszme megőrzését ahhoz kötni, hogy valaki konzervatív-e vagy sem, bizonyára oly álláspont, amelyet jól átgondolva senki sem fog helyeselni. Ismét az elé a kérdés elé kerülünk, vajon Széchenyi vol-e a jobbik magyar vagy Kossuth, vajon ez vagy amaz állott-e inkább nemzeti alapon.

Tartalmasabbnak látszik a másik követelmény: hogy t. i. művészetünknek meg kell maradnia a történelmi hagyományok alapján. Sajnos, itt is oly általános körben mozog maga a posztulátum, hogy segítségével reménytelennek látszik a fölvetett probléma tisztázása. Az előadó történelmi hagyományokat emleget. Ezek sokféle lehetnek. De mivelhogy a vitasét tárgya a magyar képzőművészet volt, talán nem tévedünk, ha a történelmi hagyományok kifejezés alatt magyar művészeti hagyományokra céloztunk. Vajon melyek ezek a hagyományok, kérdezheti az érdeklődő. Nagyon távoli időkbe, még a XVIII. századba sem mehetünk vissza, a magyar művészet régmúltja iránt érdeklődő minden ember jól tudja ennek okát. Valószínű, hogy az előadó maga is inkább XIX. századbeli művészetünkre gondolt, amely akkora mesterek mutattak fel, amilyenek csak nagy elvtve akadtak nálunk régbi századokban. Székely, Lotz, Madarász, Zichy, Benczur, Munkácsy, Szinyei, Paál, Markó, Mészöly neve jut eszünkbe hirtelenl s nem kétkelődünk, hogy éppen ők vagy legalább néhányuk képviselhetnék azt, amit az előadó történelmi hagyománynak mond. Elérkezünk tehát az első kézzelfogható, megvizsgálható konkrétumokhoz. De itt rögtön zavarba kerül minden ifjú művész, aki pályája tavaszán azon töpreng, hogy melyik az igaz, a helyes út, amelyen magasrendű célokat elérhet. Székely nevének hallatára ugyanis emlékeztetnie jutnak e nagy mester pompás szadai impresszionisztikus képei, eszébe jutnak a vajdahunyadi kartónok, amelyek amazok köztelenségével szemben a legtéljesebb kötöttséget mutatják, eszébe juthat remek önarcképe, amely annyira más, mint testem a Dobozi stb. Vajon e Székelyek közül melyik Székely az, aki reá nézve a követendő történelmi hagyományt jeleníti meg? Benczur Gyulát is említettük. Nos, róla egyik hű tanítványa, müncheni akadémiai tanár, a Benczur-Társaságban tartott felolvasása során kifejtette, hogy a német Pilotynak sohasem volt hűségesebb követője Benczurnál. Sehoh sem olvastunk olyasmit, hogy ezt az állítást valaki visszautasította vagy korrigálta volna, sem akkor, sem utólag. Felvethető tehát a kérdés, vajon például Benczurnak művészete

lekinthető-e oly hagyománynak, amelybe bele kell kapcsolódnia annak, aki valóban magyar művészetet akar teremteni. Alig hisszük, Munkácsy és Szinyei tartjuk a régiebbek közül a legmagyarabb festőknek, bár természetesen nincs megjegyzésünk arra sem, ha mások másként vélekednek. Ez a két nagy mester annyira különbözik egymástól, hogy reménytelennek látszik ketőjüket együttvéve követendő hagyománnyá alakítani. Munkácsy vérmérséke igaz-vérig az alföldi magyaré. Előadása azonban nem igaz-vérig eredeti. Szinyei viszont minden porcikájában eredeti, sőt ebben megelőzte korát, vérmérséke azonban a nyugodt felvidéki magyaré. Melyik vajjon a követendő hagyomány? Markó, Mészöly, Paál László, Mednyánszky meg egymástól négyfelé elkülönődő művész. Ismételhetők az előbbi kérdést. De nem folytatjuk. Csak egyszerűen idejegyezzük, hogy Szinyei azzal lett nagygyá, hogy szakított a művészettörténeti hagyományokkal (Izsó is, Lechner is), viszont Munkácsy nagygyá lett annak ellenére, hogy nem szakított a történeti hagyományokkal s ebben is vannak kisebb-nagyobb jelentőségű társai. Ez a néhány kiragadott példa csak a nehézségeket akarja megvilágítani, amelyek rögtön előállnak a probléma boncolásánál, míhelyt az ember általános szólásformák vagy axiómák helyett konkrét példákkal találja magát szemben. Ezeknek a konkrét példák-nak számát könnyen szaporíthatnók, ha vizsgálódásunk körébe belevonnók még a nagybányai mestereket s néhány ma is élő művészt; erről az előnyről azonban lemondunk, mert valaki esetleg a művészek e körének művelt ma még nem tartandó a „hagyomány” kifejezés alá foglalhatóknak.

Mi azt hisszük, hogy a probléma igazi magva másutt rejlik, de semmiképpen sem abban a néhány általános, nem szorosan a művészet köréből vett szólamban, amelyet már oly gyakran használtak megvilágító szövegeknek, de amely mindannyiszor előbbant, valahányszor az élő élet meleg szele lengett feléje. Valóban helytálló, eddig legalább meg nem ingatott idevágó megállapítást csak egyet ismertünk, Riedl Frigyesét, aki magyar jellemvonásként a szentimentalizmus teljes hiányát jelöli meg. Bár Riedl irodalmunk boncolásából szűrte le ezt a megállapítást, mégis azt hisszük, hogy ez teljes mértékben alkalmazható képzőművészetünk minden elsődendő mesterére. Ez azonban, bármily értékes, még kevés a probléma megfajtására, becses negatívum, amelyet azóta még senki sem töltött meg a megfelelő pozitívumokkal. A krónikásnak most mindössze annak megállapítása marad feladat, hogy ez a vita sem vitte közelebb a megoldáshoz a bonyolult és fontos elméleti kérdést.

Bizonyos vonatkozások miatt e helyen is meg kell emlékeznünk egy most megindult nagy

műről, amely ugyan nem művészeti tárgyú, de a művészet eszközeivel készül s mint ilyen az első, amely valaha Magyarországon napvilágot látott. Jávorka Sándor hatalmas főra-műve ez, amely főbezer képben mutatja be egész Magyarország virágos növényeit és páfrányait, részben színes, nagybörszi fekete táblákon, amelyeket Csapody Vera rajzolt és festett. Elsőnek azért mondtuk, mert Kitalibel Pál színes táblákon megjelent klasszikus magyar főra-műve, botanikának ez ősforrása, csak éppen a ritkaságokat tartalmazta és mint a napoleoni háborúk áldozata, csakán maradt 1812-ben. Hosszú születés után, 1903 ban jelent meg a Hoffmann-Wagner-féle Atlasz, amelynek szövege eredeti, de képei külföldiek, mint ahogy külföldi rajzoló készítette Kitalibel műve-nek szép tábláit is. A Hoffmann-Wagner atlasz azonfelül szerény terjedelmű volt s el is fogyott. Ezzel szemben Jávorka új műve kiterjed minden fajra, minden részében magyar tudós és magyar rajzoló műve, amely gazdagságával és pontoságával annyira kitűnik, hogy e tekintetben nincs hozzá mérhető mai ikonográfia a külföldön sem. A tudomány itt kezelt fogott a művészet technikájával s a maga nemében egyedül álló művet hozott létre.

A Nemzeti Szalon utolsóelőtti kiállítása rokon-szerves bolgár művésszel, Nikola Taneff festő-vel ismeretelt meg minket, Taneff Párisban tanult, a Szalon nagyteremben kiállított képein csupa bolgár város és falu részletei a motív-um s ezeket virtuóz készséggel, nagy össze-foglaló színfoltokban tárja elénk, súlyt vetve az éles napsütéses világítás, a meleg és hideg színek ellentétének kiaknázására. Készsége nagy, előadása dekoratív erejű s mindkét irány-ban erősen fellépett a vele együtt kiállító, előtűnik nagybörsze ismeretlen festőket. Ezek egy része a kitűnő programmu „Berzsenyi Dániel Társaság” festőtárgjai, akiknek még — Éber Sándor kivételével — igen sokat kell tanulniok, míg kibírják a nyilvános szereplést. Az egyéni gyűjtemények kiállítóit közt feltűnt Poór Lili szobrász egy derekasan tanulmányo-zott akttal, Hacker Mária egy Volgodal vázlatnal, Vadász Ilona veronai részletekkel. Lyka Károly.

KOMJÁTI GYULA MŰVEI A BRITISH-MUSEUMBAN. A British-Museum grafikai osztályának legutóbbi kiállítása, mely az új szerzeményeket mutatja be, a régibb művészet termékein kívül magában foglalja korunk mes-tereinek egy sorozatnyi karcát meg rajzát is. Ezek között kitűnően van képviselve egy magyar művész is: a sajátosn erőteljes Komját Gyula, kinek alkotásait hazája hatá-rai-n túl messze ismerik és becsülik. Művésze-téről a British-Museum mostani kiállításán két, erősen kidomborodó egyéniségre valló, toll- és ecset-tehnikával készült rajz ad mutatót. E rajzok egyike erdei motívumot ábrázol,

másika pedig ül, felfelé néző férfialakot. Ha meggondoljuk, hogy az angol közönség meglehetősen óvatosan tartózkodik a korabeli külföldi művészettel szemben, Komját Gyula bekerülése a British-Museumba nem csekély elismerést és megbecsülést jelent. Bizonyára jól megérdemelt hódolatot. P.

A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁS A NORVÉG FŐVÁROSBAN. Folyóiratunk ez évi harmadik számában közöltük a svéd lapoknak a Stockholmban, Göteborgban és Malmőben rendezett kiállításainkról való ismertetéseit. E kiállítások anyaga a norvégiek fővárosába, Oslóba is elkerült. Az ottani fogadtatásról három tekintélyes norvég lap cikkeit mutathatjuk be. Há fordításban, Cétalan és fölösleges lenne egyes részletekhez illi helyreigazító megjegyzéseket fűzünk.

„Norges Handels og Sjøfartstidende”, 1929 január 8. Magyar művészet. Ha az ember most belép a Művészegyessel csarnokaiba, egyszerűen az a jóleső érzés járja át, hogy ez nem az állam szomorúan sivar ószi kiállítás, melyet az utóbbi időkben itt látni szoktunk. Olyan művészet jelent itt meg, amelyhez az ember visszatér, ámbár a kiállítás 352 festményt és szobrot foglal magában. A magyar művészet nálunk kevésbé volt ismeretes, de most egyenesen benyitott ajtónk és a maga nyelvén közvetlenül beszél hozzánk. Egy-két nemzedék előtt is eljutott hozzánk valami sejtése a magyar művészetnek, mikor *Munkácsy* Mihály világhírű képe: „*Krisztus Pilátus előtt*” egész Európát bejárta és a mi Nemzeti Képtárunkban is ki volt állítva. Magyar művészt sem azelőtt, sem azóta nem szerzett magának ilyen hírnevet, noha az országnak sok nagy művésze volt. De a mi mostani magyar kiállításunk nem a korábbi idők; a jelenkor magyar művészetét látjuk fejlődésében és teljes kifejtésében. A kiállításon több fiatal művész is szerepel, a kiállítók közül 14–15 pedig 1900 után született.

A kiállítás a fejlődésről is fogalmat akar adni. Munkácsy három művétől van képviselve, melyek közül egy *Krisztusnál* erős és nagyon kifejező. Természetesen nem lehet egy szempontlans alatti megérzővel mind a művészeket, kiknek nevét az ember talán most először hallja. Magyarországon nem kevésbé mint ha külföldön művész-szövettség van, melyek több-kevésbé barátságos viszonyban vannak egymással, de ha arról van szó, hogy a külföldnek a magyar művészetet azelőtt ismerlett bemutatás, akkor mindannyian összefognak.

Mint tudjuk, Magyarországot a háború után feldarabolták és hatalmas, gyönyörű területeket csatoltak belőle a szomszédos országokhoz; de mint ahogy mindenütt nagyrészt fejlődés indult meg, az anyaországban is új erők keltek. A fordulatot alatt különböző új irányok jelenek meg a magyar művészetben. Sőt a bolsevikok hivatalos műformáját, a kubizmust, rőrszázakolták a magyar festőkre és akik nem kubista műveket alkotnak. Kun Béla urama alatt nem kaptak kegyérjegy. De az ő bukásával a kubizmus is összeomlott. Valami haszna mégis volt, amennyiben a fiataloknál a kolorit bizonyos megújításra vezetett. Most mindenütt nemzeti alapok dolgoznak, a nélkül azonban, hogy más művészi irányokat kizárnának. A magyar festők természetesen nem kerülhettek ki a francia és a német művészet hatását; de ha lépést tartanak az is idővel, a magyar művészetnek mégis *nemzeti jelleg*et adnak.

„Tidens Tegen”, 1929 január 9.

A magyar kiállítás. A szó meg a hangok gyorsan elterjednek a világon, de a képművészet stómára a dicsőségnek hosszabb utat kell megtennie és régimódiabb illi-alkalmatosságokkal kell élnie. A re-produkciók keveset használnak. Magának az eredetinek kell előltni lennie, hanem akkor azután annál nagyobb erővel és közvetlenséggel is hat. A magyar kiállításban, amely most érkezett, megvan ez az ide megkülönböztetés, minden jó művészetnek ez a passaportja is. És igazán bámulatos, hogy ez az idegen művészet milyen stilszerűen és természetesen lépje át külsőböltnék. Hiszen nekünk, ha nem is egészen feltétlenül, sok tekintetben mégis kissé távol és a magyar művészet körének kissé azelőtt kellene állanunk, úgyhogy egy igazi központi viszony lehetőségét kezdetlől fogva tagadnunk kellene.

A kiállításnak némiképp behatott első tanulmányozása ellenben azt mutatja, hogy ez nem idegen és nem elzárta világ. Egy ország színe-java művészetének ilyen jobb emberöltő magába foglaló gyűjteményes kiállítása — mint valaha elő szerzett — egységessének hat. Erőparalellogram, melyben minden festőnek, minden képek megvan a maga helye, feszültsége a kölcsönös viszonyban és együttesen megeremtik azt, amit fejlődésnek és jövőnek nevezünk.

A kiállítás szinte semleges példája — rövidítetten és némiképp kibővítetten — a magunk fejlődésének. Bőltünk és sok közös vonást ismerünk fel. A XIX. század sajtóosságait. Ez a művészet is ugyanazon szálról pontok körül forog: München, Düsseldorf, Barbizon, Párizs; az országok földrajzi helyzete a szálról pontokhoz viszonyítva jóformán közömbösnek látszik. A nagy európai áramlatokat minden ország a maga módján fogadta be. A magyar hang nem erős, de hallható. Hogy a magyar művészet sajátosságát meghatározzassuk, bizonyára sokkal behatóbb tanulmányozásra lenne szükség, mint amelyet a kiállítás betekintése nyújthat. *A kiállításban a maga egészében rajta van a kultúra és a kvalitás bélyege. Az ember észreveszi a nemes hagyományt; és a kiállítás nagyon gondatlan, hogy a mai magyar művészet elődei közül többben színtelen eljötték. Kiválkóppen áll az három-negy régebbi festőre, például Szinyei-Merse Pálra, kinek müncheni idejéről való bájos kis képet különös mértékben az egykorú Manet-er emlékeztetnek. A maga kora, sajnos, nem érte ezt a könnyű és kecses művészetét a színeknek; azt beszélte, hogy Szinyei családában és elkeseredésében tíz évig nem nyult esztétik, míg az ifjú festők Párizsból hazra nem jöttek és az öreg félreismerett festő művészetében mindazt meg — nem találta, amit a franciáknál keresett. Itt van *Munkácsy*nak három kitűnő képe is, melyek őt más-igazán legedarszerű világhírességtől tisztára mossák. Itt függ egy *Krisztus-tanulmány*féle, egyik részlete „*Krisztus Pilátus előtt*” című nagy képeknek, mely egy jó emberből-övel ez-éltől világhírűlő úján Oslóba is eljutott. A látogatók bizalmasan olyan rendkívül volt, hogy egy *Norvég Képtár* padlója megerezkedett. A kép egy amerikai magányfűtteményben írta ráve 120.000 dollárért! Mindazonáltal finoman és szellemesen van festve, egy szabad, szinte hűvös vonásokkal. Munkácsy a budapesti osztályozás, nagy palotát kapott Párizsban, de 1900-ban egy élevesgyógyintezben meghalt. Az idősebbek közül a harmadik, *Paál László*, a barbizoni iskolához tartozott; egy erdei kephez ennek az iskolának nyers létezésével van megfestve. A régebbi képek egyik leg-zebbike „*A mohácsai csata után*” *Székely Bertalan*ól. Nehéz, melabós színésszel festet nyugodt, erős kompozíció; itt azt képzeltük, hogy olyan munkol-tással állunk szemben, melybe jellegzetes nemzeti sajátosságok is beolvadtak.*

A fiatalabb magyar tüképfestészet különösen nagyon fejlettnék, líráink és érkekenyek látszik. Egész csoportjuk van, melynek közös őse talán *Sisley*

lehet, és esodlatosképpen finom ibolyakék tájképszekekkel olykor egy megszelídült Dirks-re tudnak emlékeztetni. Elsősorban *Magyar-Mannheimer, Rippl-Rónai, Székely* és a kínáló *Burghardt Rezső*. Nagyon egyénit és sajátosságosan hat *Fényes Adolf* gobelinászerző, jól megkomponált képeivel. *Rudnay Gyula*, ki nyilván kiemelkedőben szerepet játszik, erősen Goya hatása alatt áll, de fényhatásaival és régebbi formanyelvével nem eléggé meggyőző. Egy másik, körülbelül egyenrangú, de tehetségesebb festő: *Csók István* halálkőny és sokoldalú tehetségével vidám epikureus. *Csánky és Frank* is érdekes modern festők.

A kiállítás természetesen bemutatja a nagyon nagyvilági angol-magyar *László Fülepő* is, ki most kivételesen szülőföldjére előkelő társaságának azenelte magát és óriási arcképeket festett Horlthy Miklós kormányzóról, meg gróf Bethlen István miniszterelnökről. Mulatságos egy ilyen pártban virtuozitás, még akkor is, ha benne csupán a kurzusos érdekességét látjuk. *Ódd Hólas.*

„Morgenblader”, 1929 január 9.

A magyar kiállítás. Az angolok mondták rólunk és most talán mi mondjuk a magyarokról: Hol van a nemzeti vonás művészetükben? „Magyar rapszódia” cseng füllünkbe, népdalok jutnak eszünkbe; síkságok, színesen viruló népviselet, szigorú, kemény típusok és üléses tánc regényes látványra villan elénk. A képek pedig leginkább Münchenről meg Párizsról beszélnek. Azt kérdezzük: hát a magyar temperamentum hol van? De a képek nem árulják el.

Mintahogy nánuk sem. A mi művészettörténelünk kis fejezete az európai művészettörténelem. Majd a német, majd a francia stílus uralkodik. A szellem olykor a miénk vol, de megvilágosulásának, kifejezésének módja nem. Hanem a „nemzeti” nagyon is súlyos kérdés ahhoz, hogy egy kis kiköbben beszélhessünk róla. Csak nem szabad modern művészetről primitív érdeket követelnünk, mert ez hibával. Legfeljebb azt kívánhatjuk, hogy művészetükben egymáshoz és lelki gazdagság legyen. Ez a döntő.

Száz év előtt a művészetnek Magyarországon még alig volt talaja. Nem volt művészeti iskola, nem volt érdeklődés a művészet iránt. A festők hazájukban nem boldogulhattak, külföldre kellett menniök, így lett a magyar művészet alapérdeke német, később francia. Magyarországon is az akadémia keletkezett a népi hagyományok és a magasabb művészet között.

Itt látjuk *Paál László* egyik tájképét, az *Erdősédtér*. Gyönyörű tájkép, lágy, telt színhasználattal és természetek lédé, összehátrított hangulattal. Különösen a levegő van elragadóan megfelve. *Paál László* a barbizsionik körébe tartozik.

Paál László három kis kép van itt. Lefter Béla azt mondja könyvében, hogy Munkácsy művészetének mély gyökerei vannak a magyar talajban. Ez bizonyára áll motívumal egyik részére, mert

örömet festett jeleneteket a magyar népféletől. Egyébként azonban nyilvánvaló, hogy *Düsseldorff* és *Münchenhez* és a polgári Európához tartozik. Drámai jeleneteket felfogása abban az időből származik, az intím festői módor stímus; és a finom rajz az ottani eszményekre mutat. Mindezt együtt láthatjuk e három képen és kétség-telenül beszothatjuk őket a maguk idejébe és keletkezési helyükre. De ami Munkácsy legfőbb társas fűlé emeli, az az ő fenségese pártosa, az a ő mélyesége, melábus komolyasága és az a ő rendkívüli művészi készsége. Az utána következő kor számára ez a művészet klassz polgáriáson pathetikus, monumentáliságában klassz nagyon is akadémiai volt. De Munkácsy impresszionista műképeket is festett és ezekről őt monddák, hogy az impresszionizmus legszebb termékeihez tartoznak. Külülük, salinos, egy sincs itt.

Magyarország korán kapott egy igazi impresszionistát *Szinyei-Merse Pálban*. A kiállásban függ híres *Matjásis* képeinek vázlata. A művész 1845-ben született. Münchenben tanult és itt léta 1869-ben a francia naturalisták néhány képét. Ezek annyira hatottak rá, hogy felhagyott a barna színessal és a műteremmodorról. A *Matjásison* a levegő, a napfény és a színek tisztán, és csillogón izzanak. De a képet nem érteék meg; a művész hátsz évre abbahagyta a festést. Csak ötven éves korában látott útra a munkához. Mikor 1920-ban meghalt, egyike volt hazája legnagyobb művészeinek.

A fiataliság, az impresszionizmus, a pleinairizmus Magyarországon is a győzedelmeskedtek. Ebből az impresszionista korszakból csillag valamit a kiállításban. *Magyar-Mannheimerne* egyebek között van egy pompás déliráló tájképe. És *Csók István*nak is vannak igen jó tájképei, de legkínálóbb a eszenéjében. Az olyasmi példái, mint „*Zárul és a kakas*” előkelő, nagyon artizánus, színesen gyönyörű, és szabadon, nagy biztossággal van kialakítva.

A fiatalabbak közül *Rudnay Gyulánál* áll meg hosszabban az ember. Közékefe mint arckép vagy típusábrázolás intenzív és lélek van benne. Más képein a ritmikus kompozíció és az éntől duzzadó rajz iránti való érzéke látszik. Nagyzerű arckép az idősebb nemzedékhez tartozó *Károlyosky Bertalan Parasztasszonya*. *Károlyosky 1858-ban* született. Szigorú, tárgyilagos, realista, szférifőtti részletező, de a melletti nyomatékos és erős. Mindezek természetesen csak fűlé bevonások és a kiállítás közeli is csak néhányat nevezünk meg. Amint látjuk, a magyar művészetet külföldi iskolák és irányok ilhették meg. De ezek a festők mégis érdekesen és egyénien hatnak és az ember érzi, hogy *ebben az országban most a tehetségek gazdag felvirágzásának kell végbenemnie. Művészi készségük imponáló. Még ha a művészi intenció nem is olyan mélyen járó, kétségtelen, hogy ezek a festők érték a dolgukat. E hivatalos kiállítás beesütetere váltik Magyarországnak.*

MŰVÉSZETI IRODALOM

PAÁL LÁSZLÓ ÉLETE ÉS MŰVÉSZETE. Írta: *Dr. László Béla*, Budapest, Franklin-Társulat, 1929. (Önismertetés.)

Az önismertetés különföldön elfogadott forma, minden olyan esetben, mikor a szerző a maga célzatait különösen ki akarja fejteni. Hogy e célzatakat elérte-e? Más kérdés. Arra a kritikusnak hivatása felelni. Nem kritikát monddok tehát, csak ki akarom fejteni a művészi élet-

rajz azon sajátosság formáit, melyet ebben a könyvben, de előzőleg *Fadruszról*, *Zichy-ről*, *Szinyeiről* írt műveimben alkalmaztam. Nemrég jelent meg *André Maurois* — *Disraeli* életirójának — könyve: *Aspects de la biographie* (Paris, Au sans pareil kiadásában), mely az életiraj modern formáit tárgyalja. Maurois azt a kérdést veti fel: mi az életiraj: művészet vagy tudomány? Fejetezéselnek

eredménye, hogy sem az egyik, sem a másik, hanem mind a kettő. Ebben egyetértünk. Alapjában erre törekedtem én is kezdetől fogva, csakohy az életrajzformám lélektani alapon épült fel. Nemcsak hőseim lélekrajza, intuitív egységbelátása, de mivel művészi alkotások elemzéséről is szó van, alkotásaik lélektani alapjának kifejtése is vezetett. Kerestem a lélektani kulcsot a művészi alkotásokhoz. Már Paadról írt könyvem első kiadásának (1903) bevezetésében e kulcsot a képzelet filokzatos folyamatának felfedezésében véltem megtalálni.

„Könyvem — írtam ott — ily irányú tanulmányaim első gyümölcse.” Csakhogy a képzelet lélektani vizsgálása ez időben még igen kezdetleges volt. Még Georges Dumas Traité de Psychologie-jában (1924) is panasz hangzik fel, hogy a pszichológia nem tanulmányozza szabatos és részletes kísérleti alapon les modifications spontanées des éléments de notre vie mentale. (II. 427.) E feladat megoldásával foglalkoztam huszonöt éven át, még pedig akkép, hogy individuális tanulmányok hosszú sorában kerestem éppen ezeket a spontán modifikációkat, melyek a művész lelkében alkotás közben lejárásznak. Nem azt a hatást figyeltem meg, mint a német esztétikusok, amelyet a szemléltető a műalkotás gyakorol, hogy líkép normatív tövényekhez jussak, melyeket a művészek, ha szépet akar alkotni, kövnie kell. Ez az út, a Volkelték, Lippsék stb. útja, nem vezet célhoz, gondoltam, hiszen elvégre nem a néző írhata elő a művészek alkotása törvényeszerűségeit, hanem — ellenkezőleg — a művész lelkébe kell bepillantannunk és hátha líkép megtaláljuk az alkotás immanens törvényeit? Hosszú évek megfigyelése, a művészettörténet különböző koraiban dolgozó alkotók önvallomásai, művészek elmélkedéseinek, hangos gondolkodásának, intím vallomásainak felkutatása után jutottam el oda, hogy egy alapvető felismerésnél megállapodjak. Első összefoglalását »Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung« (Strassburg, Heitz) c. munkám bevezetésében adtam (1911), s azóta minden munkám háttérében ez a felismerés lappang.

Mi volt e felismerés?

Mintohy azt tapasztaltam, hogy a művészi alkotás kulcsa a képzeleterő, hogy a művész képzeletének sajátos formája szerint alakítja stíljét, hogy e sajátos forma alapján két poláris ellentét típusban nyilvánul meg, hogy e két alak két esztétikai ideálban alakul ki, hogy e két ideál minden korban egymás mellett él, alkot, egymást örökké tagadva, hogy minden művész sorsa azon fordul meg, felismeri-e képzelete alapformáját, hallgat-e a véle ellentétes képzeletformájú társára vagy öntudatosan követi-e a maga útját, alakítja a maga képzeletének megfelelő stílust, egyszerre csak világszág gyult ki agyamban és kezdtem elgázodni a sok, látszólagos ellentétű

zlésütéletben. Megértettem, miért van két esztétikai ideál, miért van egymásnak ellentmondó sok normatív tétel, miért hangzik el ugyanazon mesterről, pl. Rafaelról a korok folyamán oly sok különböző ítélet, miért hatnak a nagy mesterek időről-időre más és más utódaikra, — egyszerűen a művészetfudomány igen sok, látszólag oly bonyolult kérdése, egyszerre megvilágosodott e fájlja fénye mellett. Megmutathattam egyes részletkérdéseknél is a tétel igazságot: a Kolozsvári testvérek Szent Györgynek állítólagos „csoda” voltát, egyedülállóságát — melynek következtében a cseh tudomány renaissance-kori átđolgozásának minősítette, mert nem hit a csodában, — tételem segítségével visszavezethettem egyszerű megoldásra, arra, hogy ami benne „egyedülálló”, az a sok konkrét formajel, az absztraktnak tartott korban (1373), sőt még századokkal, de talán ezer évvel megelőzően is, megtalálható a műemlékanyagban, mert a kétféle képzelet mindenkor megvolt és mindenkor alkotott. Ez a szobor hitelességét elismertem (Pinder aztán melém is állott), a tényeket nem lehetett tagadni. Ugyanigy kipróbáltam tételemet a feszület kezdetének és fejlődésének vizsgálatánál, Strigel oltárképeinek elemzésénél (melyet a Belvedere-ben VIII. kötet, 8. füzet, Parker folytathatott), a lószobrászat fejlődésénél (Fadrusz) stb. a két képzeletstruktúra örökös munkában van mindenha, minden ikonográfiai forma, minden „tárgy” a két képzeletstruktúra szerint kapja meg a neki megfelelő szellemében azonos „formáját”.

Paadról írt művem első kiadásában ezt a tételt még nem ismertem. Akkor még az egy vonalban haladó fejlődést láttam, mint minden elődöm, alapvető intuíciónkat a Nemzeti Szalon 1907-i Gauguin kiállításán nyertem (kifejtve a Művészetben V. köt.) és attól kezdve mélyedtem el a probléma felfedésébe. Most, Paadról írt művem új kiadásának bevezetésében a tájépfeszteszetnél is megpróbáltam kimutatni a két vonalban egymás mellett haladó sor folytonos és állandó létét, mert a művészek kétféle fantáziája kétféle formában nyilatkozik meg minden tárgynál, a tájképnél is.

Ezt a két sort, s azok poláris ellentétét újabbban mások is hangsúlyozták. Worringer abstrakció és beleézés, Frankl téradáció és térdívó, Strzygowski a dél és észak, Wöflin a vonal és szín, Keyserling a racionális és dekoratív, Bodnár és újabb Dvořák az idealizmus és realizmus ellentéteit állítják fel.

Ezek a formulák szerintem nem hatolnak bele a lélek mélységebe. Most jelent meg Lehel Ferenc könyve „Haladó művészet” címmel, mely már hármas ellentétet keres, a primitív és klasszikus és szimultán ellentétét, s a stílusokat ezer ellentétes formák alapján írja le. A morfológiai leírások Spengler óta divatosak, Ligeti Pál magyarul, von Lörck németül a

stílusjegyek alapján írják le kultúrákat, azok művészetét, s e morfológiai csoportjegyek egymásutánját, hullámvonalát, emelkedését és esését vélik felismerni. Ilyen csoportjegyek egyesek szerint két, mások szerint három típusúak, s a hullámlás és szerint két vagy három lendületű. Pinder e lendületet még jobban felaprózza: nemzedékek szerint alakuló hullámvérést észlel. Kérdezzük: hol? miért? Mi az oka, hogy délen klasszikus nyugalom, északon izgalmas mozgalmasság a művészet morfológiai jele? És igaz ez? Nincs-e délen mozgalmasság, északon nyugalom? Kérdezzük: Hullámvonalban mozog-e a két vagy három csoport? Nem látjuk-e inkább azt, hogy a művészeknek ezek a csoportjegyek egymás mellett és egyazon helyen mindenkor fellelhetők? Itt lélektani okokat kellene keresni.

Csak a művészi képzelet strukturájában lehet ezt az okot megtalálni. Ha sokat elemezik, ők is odalyukadnak ki. Csakhogy a képzelet elemzésével nem törődnek, s a poláris ellentétességet nem ott keresik. Pedig a pszichológiai vizsgálat eredményei nélkül csak a külsőség-nél maradnak. Sem a környezet, sem a talai, sem a nemzedékek egymásutánja nem magyarázat. Újabbban „szellemörténeli” magyarázattal próbálkoznak, de a gondolatok alakulását is csak lélektani alappól lehet vezetni. A gondolatok váltakoznak, mondják. Miképp? Hullámvonalban, — felelik. De hullámmozgást nem találunk, sem nagy, sem kis hullámot, mert a művészi képzelet e kettősége megvan mindig, egyazon helyen, egyazon korban, egyazon népnél, egyazon időben, s ezek nem változtatják egymást. Csak a képzelet teremti a művészetet, — ezt a művészek érezték is minden időben, — s ez a képzelet kétféle típusú, minden fajnál, minden területen, minden időben. Egyszer az egyik típusból van több, máskor a másikkól. Ez száll az optikai csalódást, a hullámvonal illuzióját. A morfológiai jeleket a két képzelet-típus magyarázza. Paál-könyvemben ezt demonstrálom végig-végig. Meg kell állapítanom, hogy az állásfoglalásomat a külföld nemcsak észrevette, de sokhelyt el is fogadta. Csak a pszichológiai elemzés késik.

Egy művész életrajzójának első feladata tehát szerintem csak az lehet, megkeresni a művész képzeletének strukturális formáját. Ez néha, mint Fadrusznál nehéz, mert idegen hatások alatt eleinte kapkod, s csak mikor felismerte a maga formáját, lesz azzá, amivé lennie kell, teremti úgy, ahogy teremtenie kell. Paálnál is látunk ilyen ingadozást, miért a bécsi Zimmermann iskolában absztrakt képzeti formákat kerestettek vele és csak Münchenben, 1869-ben, a barbizoni mesterekkel való első találkozás után látjuk, mint bontakozik ki képzelete hírtelen, s néhány év alatt nemcsak mintidő éri utól, de önmagához is eljut és új utakat talál, új formákat terem, a maga (magyar) érzéseinek megfelelő új víziókhöz jut.

Ez az az alapgondolat, mely Paál-életrajzom új átdolgozásánál vezetett, s amelyet aprólékos részletezésben mutattam ki.

Ehhez járult egy új felismerés, melyet a Magyar Művészet olvasói is ismernek, mert a Paál-képzeletéről szóló fejezetből azt a részt, mely a *lítomány keletkezéséről* elemzi, itt is bemutatnám. Itt az újabb lélektani vizsgálatokból, főleg Palágyi Menyhért egyik tanulmányából indultam ki, s a konkrét képzeleti művész víziójának lélektani elemzését adtam. (Az absztrakt képzeleti mesternél a folyamat más. Fadruszról írt könyvemben már fejtegettem ezt.) Kiderült ez elemzésekből, hogy a művészen mint olvad egybe érzés és forma, mint bontakozik ki, ez egybeolvadásból intuitív a sok új és új lítomány, akármilyen „tárgyhoz” is nyúljon, hogy vízióához válassza a tárgyat, mint segít e formákat a színbe olvadó rajz, a fénybe boruló szín, mint alakulnak vízióhoz kifejezési eszközei, mint lesz mindebből egy nagy egység.

Egységkeresés. Ez a művészi életrajz ideálja. Az ember és a művész egysége. A test és lélek egysége. Ahogy Maurois kifejti, a modern életrajz nem elégzik meg a dokumentumok sorbaállítással, olvasni akar belőlük, s az ember és műve egységének kitesztését keresi. De nem mint Taïne egyetlen uralkodóképességre vezetve vissza az egyént, ilyképp sémává tipizálva azt, hanem (az absztrakt vagy konkrét) típuson belül az egyéni változatok finom márványháldozatait kell megkeresni, hogy ilyképp élő embert láttassunk, mint a regényíró, aki eleven alakokat ad, mint a drámaíró, aki szemünk előtt csakkedtetni alakítja, a művészletről nemcsak szemünk láttára fejeleszt ki, dolgoztatja a művészi és értelem meg az olvasóval, mielőtt dolgozik a művész úgy, ahogy dolgozik, miért kell neki úgy dolgoznia, de másrészt az okokat is feltárja és ezáltal ad tudományt. *Erre törekedtem Paál-könyvemben.* Ahogy Maurois kívánja: művészetet és tudományt akartam egyesíteni... Ilyen egyéni képek hosszú sorából fog csak kialakulni a művészettudomány.

Újra hangsúlyozom: nem a műlvező képzelet-strukturájából lehet vezetni a művészet törvényszerűségeit, hanem az alkotóéból. A művész-életrajzíró feladata a képzeletírás bemutatása. A műlvező képzelete is az egyik vagy másik típushoz hajlik. Innét a két esztétikai ideál, mely az alkotáshoz igazodik, az alkotásból kell tehát kiindulni. Nem igaz, hogy egyes népek absztrakt hallamok, mások pedig beleérztek, mint ahogy Worringer állítja. — az egyes emberek ilyenek, még pedig minden népnél találunk ilyen vagy olyan típusú egyedekkel, akik aztán az egyik vagy másik ideálban találják fel a nekik megfelelő művészi „szépet”. Nem a műlvező érzéseinek elemzéséből jutunk el tehát a művészet lényegéhez. Hanem a műalkotóéból. Nagy lépést jelent előre Strzygowski módszere, csak nem a véglegest. Strzygowski „Wesena-

forschung"-ja, ki a műalkotást elemzi ki különböző „erők”-ből, számba véve a műalkotás anyagát, tárgyát, alakját, formáját, tartalmát, amint az a geográfiai helyzethez van kötve bizonyos társadalomban és adott időben, épp oda nem vezet el, ahová törekszük: a „lényeghez”. (Die Krisis der Geisteswissenschaften. Wien. Schroll.) Mert mindezen erők fölött ott van a művész képelete, s ezt a bécsi tudós, a művésznek ezt a lélektani alapját hagyja ki a számból. Ezzel pedig azt éri el, hogy külső körülményeket igenis számba vesz, sokkal gazdagabban, mint előtte bárki és sokkal nagyobb műemlékismerettel, felismerve a stilsókra felosztás hívasóg voltát, csak éppen a „lényeges erőt” mellőzi, azt, amely mindennek morolikus oka. Itt csak a lélektani kutatás segíthet. Az ilyen elméletek körüljárják a művészetet, de nem tudnak beléje hatolni. Nem ez a Wesensforschung . . .

Általában nem vagyok híve az absztrakt elméletekből való kiindulásnak, hanem a kutatás, elemzés, részletezés alapján való elmélethez felemelkedésnek. Nem apriori elfogadott metafizikából akarok kiindulni, hanem pszichológiai megismerésekből, melyek elvezethetnek metafizikus konstrukcióhoz. — ez azonban későbbi idők feladata. Egyelőre az induktív kutatásnál tartunk. Mint tehát látható, Paál-könyvem csak egy állomása az életelőmhoz való eljutásnak, amelyet *Új Laokoon* cím alatt szeretnék megírni. De közben még új állomás lesz Mányoky Ádám életrajza, mert ott új probléma-változatok állnak szemben. Nemcsak a történeti környeztet, de annak az egyénre való súlyos ránehezedése lesz Mányoky-könyvem problémája, melynél az a kérdés merül fel, minő szerepet játszott művészi kialakulásában a kor és befolyásolta-e a képzetelstruktúrája adottságánál fogva művészetét; a kor nemcsak mint közvetlen milieu, de a messi Párisból odaszivárgó hatás is. Meg akarom ráizolni az idegenben hazasóvárgó és az idegenből tépázóköz, sok családdáson áfessett optimista lélek küzdelmét, bemutatni munka közben, alkotásait változó formaalakulásokban, s alakulataik külső és belső okát: képelete máshoz tapadását. Ezzel a problémaváltozattal fogok ott foglalkozni s csak minekutána azzal készen vagyok, remélem, hogy az *Új Laokoon*-ban összefoglalhatom pszichológiai tanulmányaimat.

Dr. Lázár Béla.

A FŐVÁROSI KÖNYVTÁR KIADVÁNYAI.
A háború alatt és után való pénzhiányosság a könyvtárakra is pezsgő életet vitt. A nyomdák ontották a könyveket. A mennyiség a minőséget hátrébe szorította. Nemcsak tömegcikkeket gyártottak, hanem úgynevezett bibliofil könyveket is. Ezeknek legtöbbször csak a számosság volt a különlegességük. A nagy versenyben jó áru is akadt. Néhány könyvküladő

és nyomdász áldozatkésztségének és kezdeményező erejének köszönhető, hogy a bibliofil kísérletek eredményeképpen a romokon új könyvművészetet támadt. A mai távlat azt is bizonyítja, hogy a snobizmusnak csúfolt bibliofília az egész könyv-kultúrába friss rétv csöpögtetett. Ma már az akkori kérkedők is belátják, hogy a bibliofil tendencia pionier-munkát végzett és a kísérletekből, formaproblémákból végső eredmények keletkeztek. A mai tömegcikk egyszerűsége, izléssége az inflációs kísérletezésekből fakadt. A közönség figyelmé az irodalmi érdeklődéstől függetlenül tárgyi érdeklődéssé is vált és sok olyan könyv talált vevőre, mely ha tartalmilag talán nem a legaktúlisabb is, de külsőségeinél fogva mégis vonzóerőt gyakorol.

A bibliofil-kultúra többféle összetevőből áll. Régi könyvek, első kiadások, történelmi relikviák, metszetek gyűjtéséből. Igen nagy hatással voltak a gyűjtési szervenélyek fokozására azok a kiállítások, melyeket a Magyar Bibliofil Társaság számára *Kremmer* Dezső rendezett. A Fővárosi Könyvtár körán elhunyt nagy tudós igazgatója a bibliofilának megbecsülhetetlen szolgálatokat tett. A kiállítások emléket megőrzik azok, a filizet, az utókor számára pedig nyomtatott dokumentumok maradtak állandó értékű hátra. A kiállítási katalógusok. Ezek könyvművészeti szempontból is érdekesek, mert tipografialjuk gondtal van megoldva.

Örömmel állapítjuk meg, hogy a Fővárosi Könyvtár jelenlegi vezetőségében is megvan a hajlandóság arra, hogy a *Kremmer* Dezső által megkezdett úton haladjon. Ezt a hajlandóságot két szépen sikerült kiadvánnyal máris bebizonyította. Albrecht Dürer születésének 400-ik évfordulóján kiadta a Fővárosi Könyvtár tulajdonában levő Dürer-irodalom bibliográfiáját. A filizet 36 oldalnyi terjedelmű és Dürer fametszetével díszített pergamen utánzatú borítékkal van ellátva. Másik kiadványa Schubert halálának centenáriumán a Schubert és a magyarokra, valamint a külföldi, Schubertre vonatkozó irodalom katalógusa. Ez a filizet 68 oldalnyi terjedelmű, igen alaposan szerkesztett adattár. Mindkét kiadvány alkalmas arra, hogy úgy bel-, mint külföldön megbecsülést szerezzen a könyvtárnak és a magyar bibliografiai irodalomnak egyaránt.

Mint köztudomású, a Fővárosi Könyvtár néhány év múlva új hálékba költözik. Az e célra megvásárolt gróf Wenckheim-palota nemcsak a könyvtárgy befogadására lesz alkalmas, hanem tágas helyiségei révén remélhetőleg módot nyújt arra is, hogy benne speciális könyvkiállítások rendezhessenek. A könyvtár kiadványai ily módon is állandó bázisra támaszkodhatnak és a közvélemény figyelmét a kiállítások révén a bibliofília irányíthatják.

Igen szép és hálás feladatot oldana meg a könyvtár kiülő igazgatója, *Enyrvári Jenő* azzal is, ha a magyar és ha lehet, a külföldi könyvművészeti termékeket rendszeresen gyűjtetné és a szépen illusztrált és tipografizált könyvekből időről-időre kiállításokat rendezne. Ezzel nemcsak a kiadókat és művészeket ösztönöznék élennebb együttműködésre, hanem a nemzeti kultúrának is megbecsülhetlen szolgálatot tenne. *Reiter László.*

A XI. NEMZETKÖZI ÉPÍTÉSZKONGRESSZUS határozata értelmében a C. P. L. A. (Comité Permanent International des Architectes) a magyar osztályt bízza meg a XII-ik Nemzetközi Építész-kongresszus rendezésével. Az osztály a Magyar Mérnök- és Építész-Egylet és a megválasztott végrehajtóbizottság számos albizottságában már hosszabb idő óta foglalkozik az 1930. évi szeptemberében Budapesten megtartandó kongresszus előkészítő munkálataival.

A kongresszus napirendjére előreláthatólag a következő fontos kérdések megvitatása fog felvetetni:

1. Az építési szakoktatás reformja, különös tekintettel a közgazdasági szempontokra és a munkálatok racionális üzemi vezetésére.

2. A Mérnök-, illetőleg az Építész-kamarák eddigi működése.

3. Gyári és ipari építkezések művészi kiképzése, különös tekintettel a városképre.

4. Magas építmények szerkezete földrengéses területeken.

5. Tradicionális építészeti és új építészeti.

A kongresszus végrehajtóbizottságának elnöke: Kertész K. Róbert h. államtitkár. A kereskedelemügyi és a vallásügyi minisztérium, nemkülönben Budapest székesfőváros tanácsa erkölcsi és megfelelő anyagi támogatásban fogják részesíteni a kongresszust.

Az építészeti kongresszus nemzetközi építészeti tervkiállítással lesz összekötve, amelyen való részvételét már eddig is több ország bejelentette. A kiállítás ügyeit külön albizottság intézi, Wálder Gyula műegyetemi tanár elnöksége mellett.

Az egész kongresszus előkészítését a Propaganda albizottság vette kezébe, amelynek elnöke: Hoepfner Guido, titkára: dr. Müller Félix.

PÁLYÁZATI HIRDETMÉNY PLAKÁTRA. A XII-ik, Budapesten tartandó, Nemzetközi Építész-Kongresszus és Nemzetközi Építészeti Tervkiállítás propaganda albizottsága pályázatot hirdet az 1930-ban Budapesten tartandó Nemzetközi Építész-kongresszus és ezzel kapcsolatban rendezendő Nemzetközi Építészeti Tervkiállítás plakáttervére.

1. A plakát művészi eszközökkel juttassa kifejezésre azt, hogy a Nemzetközi Építész-kongresszus és Nemzetközi Építészeti Tervkiállítást

1930. évi szeptemberében Budapesten tartják meg. A plakát szövege aszerint, hogy hová lesz küldendő, vagy:

a) *Nemzetközi Építész-kongresszus és Nemzetközi Építészeti Tervkiállítás Budapest, 1930. évi szeptember hó 15—22-ig* vagy:

b) *Internationaler Architektenkongress und Internationale Ausstellung Architektonischer Entwürfe in Budapest. 15—22. September 1930* vagy:

c) *Congresso Internazionale degli Architetti ed Esposizione Internazionale di Architettura a Budapest. 15—22. Settembre 1930* vagy:

d) *International Congress of Architects and Exposition International of Architectural Projects in Budapest. 15—22nd September 1930* vagy:

e) *Congrès International des Architectes et Exposition Internationale des Projets d'Architecture à Budapest. 15—22 septembre 1930*, mely úgy tervezendő, hogy a plakát művészi egységet meg ne bontsa. Díjat azonban csak olyan munkák kaphatnak, melyek plakátművészeti szempontból feltétlen értékkel bírnak.

2. A tervek 63×95 cm eredeti nagyságban, tetszés szerinti színben vagy színekben, akár álló, akár fekvő formátumban, sokszorosításra készen, teljesen kidolgozva, névaláírással előlva, folyó évi augusztus hó 1-én déli 12 óráig nyújtandók be, elismervény ellenében a Bizottság IV., Reáltanoda-utca 13—15. szám alatti helyiségében. — Elkészelt vagy szabálytalanul benyújtott pályamunkák figyelembe nem vétetnek.

3. A szabályosan benyújtott pályamunkák fölött a bíráló-bizottság dönt s a megítélt díjakat 14 napon belül kifizeti. A bíráló-bizottság tagjai: a kongresszus előkészítő bizottságának elnöke: Kertész K. Róbert helyettes államtitkár, az ügyvezető elnök: K. Virágh Andor ny. h. államtitkár, a propaganda albizottság elnöke: Hoepfner Guido, a végrehajtó-bizottság alelnöke: Wálder Gyula műegyetemi tanár, az építési szakosztály elnöke: Láczy Fritsz Oszkár, a propaganda albizottság titkára: Dr. Müller Félix, továbbá Fischer József, Szabolcs Ferenc és Györgyi Dénes.

4. A kivételre elfogadott művet a bizottság 800 pengővel jutalmazza, mely díjazásban benyújtottak a sokszorosítás és a tetszés szerinti felhasználás joga is. — tartozik továbbá a tervező minden külön díjazás nélkül a sokszorosítás technikai végrehajtását ellenőrizni. A bizottságnak jogában áll bármely pályamunkát 200 pengőért megvásárolni. A kivételre elfogadott pályamunka a bizottság kizárólagos tulajdonába megy át. A kivételre elfogadott mű tervezője köteles az esetleg szükséges kisebb javításokat vagy módosítást

tásokat a bizottság felhívására 10 napon belül úgy elkészíteni, hogy a plakát sokszorosítható legyen.

5. A beérkezett pályamunkák döntés után egy hétfőig a Magyar Mérnök- és Építész Egyletben nyilvános megtekintésre állítatnak ki. E kiállítás bezárása után a kivételre el nem fogadott vagy meg nem vásárolt munkák egy hét leforgása alatt a fent megjelölt hivatalos helyiségben átvethetők. Azon túl munkák megőrzéséért semminemű felelősséget nem vállalunk.

Budapest, 1929. május hó 31.

A XII-ik Nemzetközi Építész-kongresszus Propaganda albizottsága.

KIÁLLÍTÁSOK:

Május hó 5-én nyílt meg a *Színyei Merse Pál Társaság* juriájával rendezett *Tavaszi Szalon* negyedik tárlata a Nemzeti Szalonban. Az e kiállításon résztvevő művészek közül a jános-halmi Nemes Marcel-féle külföldi utazási ösztöndíjat *Vadász Endre* festőművész nyerte el. Kiténtető elismerésben *blai Föglein István*, *Boldizsár István*, *Cserépes István*, *Domanovszky Endre*, *Hámor Ilona*, *Szemere Lenke*, *Vörös Géza* festőművészek, *Grandmer Jenő*, *Ispánki József*, *Kaszás Miklós*, *Szomor László* szobrászművészek, dícsérő elismerésben *Csóka István*, *Gallé Tibor*, *Hollós Mattioni Eszter*, *Kolbe Mihály* festőművészek és *Goldmann György* szobrászművész részesültek; május 16-án nyílt meg *Mattis-Teutsch János* és *Hincz Gyula* festőművészek és *Mészáros László* szobrászművész gyűjteményes kiállítása a Tamás-galériában; 18-án az *Orsz. M. Szépművészeti Múzeum* grafikai osztályának *Daumier*-emlékkiállítására és

ugyanaznap a *Magyar Gyűjtők és Művészetkedvelők Egyesületének Keleti Művészeti Kiállítása* az *Orsz. M. Iparművészeti Múzeumban*;

30-án a *Nemzeti Szalon*nak *Nikola Taneff* bolgár festőművész, *Holley Adrienne*, *Kosztolányi Margit*, *Kán Tibor*, *Vitéz Leidenfrost Pál*, *Páldy Zoltán*, *Turán-Hacker Mária*, *Vadász Ilona* festőművészek, *Szentgyörgyi Poór Lilly* szobrász, valamint a *Berzsenyi Dániel-Társaság (Kaposvár)* tagjai műveiből rendezett LXV-ik csoportkiállítása. Jánus hó 16-án nyílt meg a Nemzeti Szalon évadzáró Tavaszi Tárlata; Ugyanezen hóban a Rákóczi-úti „Művész Otthon”-ban egy Olasz-Magyar kiállítás. Az e számunkban közölt három olasz kép e kiállítás anyagából való.

CÍMKÉPÜNKÖN *Bernáth Aurél* festőművész: *Csendélet sakktáblával* című képe reprodukcióját közöljük. Eredetile pasztel. 1924-ben készült.

HELYREIGAZÍTÁS. Folyóiratunk előző, 4-ik számában, a 231. oldalon *Benczur Gyula* nővérenek, az elhunyt mester által festett arcképét hoztuk. A névmegjelölésekbe betűhiba csuszott. A művész nővérenek neve nem Édes, hanem Éder Ödönné volt.

Felelős szerkesztő: *Dr. Majovszky Pál.*

Főmunkatárs: *Dr. Lázár Béla.*

Kiadó: *Ormos György.*

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

Magyar Művészet 1929. 5. szám.