

MAGYAR MŰVÉSZET

UNGARISCHE KUNST • ART HONGROIS • HUNGARIAN ART

MEGJELENIK HAVONTA

A MŰVÉSZETI MUZEUMOK BARÁTAI EGYESÜLETÉNEK HIVATALOS KÖZLÖNYE

Egyes számok ára 3 aranypengő, inggredens 7,50 aranypengő

A Szépirodalmi Társaság Könyvtárának tagjai a MAGYAR MŰVÉSZET-et engedelmeskedéssel kölcsönözhetik.

A tagok, illetve előfizetők által a folyóirat kiadójának a kiadójának.

M. kir. postahivatalnoktól cirkulárisra: 46.337

Szerkesztési irodák: 96-0-90. Kiadóhely: BUDAPEST, VII., ERZSÉBET-KÖRÜT 7. Telefon: 46-2-99

TARTALOM:

Márfyas Viktor: Csánky Dénes budapesti vízfestményei	321
Rabinszky Mária: Két modern magángyűjtemény	335
Farkas Zoltán: Watteau	348
Dr. Lázár Béla: Művészet a festészetben In memoriam	352
Művészeti élet és irodalom	367

INHALT:

Viktor Márfyas: Altbudapester Aquarelle des Malers Dénes Csánky	321
Maria Rabinszky: Zwei ungarische Privatsammlungen	335
Zoltán Farkas: Watteau	348
Dr. Béla Lázár: Kunst in der Malerei. In memoriam	352
Kunstleben und Kunstliteratur	367

BILDERVERZEICHNIS:

Dionys Csánky: Abgebrochenes Haus im »Zepf«-Stil in der Zaigmond-Gasse	322
Dionys Csánky: Hof des Geburtshauses des Dichters Benedikt Virág (Apród-Gasse 10.)	322
Dionys Csánky: Die abgebrochene Aranykakas-Gasse im alten Tabán	323
Dionys Csánky: Die Fő-utca mit der Kirche der Elisabeth-Nonnen	323
Dionys Csánky: Die Köfnyes-Gasse mit Aussicht auf den Südflügel der kön. Burg	324
Dionys Csánky: Aussicht vom Naphegy auf die südwestliche Seite der Burg	325
Dionys Csánky: Abgebrochenes Barockhaus in der Veres Pálca-Gasse	326
Dionys Csánky: Teleki-Platz nebst Trödlermarkt	326
Dionys Csánky: Das Haus »zu den zwei Türken« (Deák-tér 1.)	327
Dionys Csánky: Margit-körút nebst Franziskaner Kirche	327
Dionys Csánky: Klassizistischer Hof eines Hauses in der Batthyány-Gasse (Nr. 29.)	329
Dionys Csánky: Barock Wohnhaus in der Országház-Gasse (Nr. 21.)	329
Dionys Csánky: Die Döbrentel-Gasse ..	330
Dionys Csánky: Arok-Gasse mit Bethlen-Hof	330
Dionys Csánky: Die Ecke um Margit-körút und Zárda-Gasse	331
Dionys Csánky: Ó-Budaer Donauarm im Winter	331
Dionys Csánky: Der einstige Szarvas-Platz (heute nach Anton Szabeny benannt)	332
Dionys Csánky: Grundstück des Postpalastes in Buda am Anfang der 1920-er Jahren	333

Sammlung des Herrn Dr. Ladislaus Cseh-Szombathy, Budapest:

Josef Egry: Bildnis des Herrn Dr. Ladislaus Cseh-Szombathy. Zeichnung

Josef Egry: Binnenhafen für Káhné	336
Josef Egry: Der Fischer. Pastell	336
Josef Egry: Spiegelung am See Balaton. Ölpastell	337
Josef Egry: Lichter im Dunst. II. Ölgemälde ..	337
Paul Patzay: Bildnisbüste des Herrn Dr. Ladislaus Cseh-Szombathy sen. Terracotte	339
Ladislav Mészáros: Ladislav Cseh-Szombathy jun. Marmor	339

Sammlung des Herrn Eugen Jakobovits, Budapest:

Ludwig Gulácsy: Gyöngylake, das teure Kind	340
Ludwig Gulácsy: Das grün angestrichene Tor	340
Josef Rippl-Rónai: Pariserin	341
Josef Rippl-Rónai: Mutter und Kind	341
Stefan Csók: Bildnis der Frau Eugen Jakobovits	342
Edmund Márfly: Stilleben	344
Olga Székely-Kovács: Kätzchen	344
Johannes Vaszary: Bildnis der Frau Eugen Jakobovits	347
Aurel Bernáth: Nervi	350
Béla Csöbél: Pariser Gasse	356
Béla Kádár: Intérieur	357
Robert Berény: Stilleben	360
Géza Bornemisza: Stilleben	361
Artur Jakobovits: Selbstbildnis	363
Noemi Ferenczy: Der Bäcker. Skizze zu einem Gobelin ..	366
Dr. Franz Medgyessy: Gnom	368
Dr. Franz Medgyessy: Weiblicher stehender Akt	368
Picasso: Bildnis des deutschen Kunstschriftstellers Wilhelm Uhde	353
Picasso: Das erste kubistische Gemälde des Künstlers	353
Philipp O. Beck: Grabdenkmal	370

TABLE DES MATIÈRES:

Victor Márfyas: Les aquarelles de Denis Csánky ayant pour sujet des rues et des édifices de Vieux-Budapest	321
Maria Rabinszky: Deux collections privées d'art moderne hongrois	335
Zoltán Farkas: Watteau	348
Dr. Béla Lázár: L'art dans la peinture. In memoriam	352
Vie artistique et littéraire	367

TABLE DES GRAVURES:

Denis Csánky: Une maison de style Louis XVI démolie	322
Denis Csánky: Cour de la maison natale du poète Benoit Virág	322
Denis Csánky: L'ancienne rue démolie Aranykakas au quartier Tabán	323
Denis Csánky: La Fő-utca avec l'église des religieuses de l'ordre Sainte Elisabeth	323

Denis Csányi : La rue Kőmíves regardant l'aile sud du Palais Royal	324
Denis Csányi : Vue prise du Naphegy	325
Denis Csányi : Maison baroque démolie de la rue Veres Pálné	326
Denis Csányi : La Place Teveli	326
Denis Csányi : La maison surnommée « aux deux Turcs »	327
Denis Csányi : La Margit-körút avec l'église des Franciscains	327
Denis Csányi : Cour de style empire dans une des maisons de la rue Baththyány	329
Denis Csányi : Maison baroque dans la rue Országház	329
Denis Csányi : La rue Döbrentei	330
Denis Csányi : La rue Árok avec l'Hôtel Bethlen	330
Denis Csányi : Carrefour au boulevard Margit et rue Zárda	331
Denis Csányi : Le bras du Danube à Ó-Buda en hiver	331
Denis Csányi : L'ancienne Place Szarvas	332
Denis Csányi : L'emplacement du Palais des Postes à Buda aux environs de 1920	333

La Collection de M. Ladislav Cseh-Szombathy, Budapest :

Joseph Egry : Portrait de M. Ladislav Cseh-Szombathy. Dessin	334
Joseph Egry : Barques à l'ancre	336
Joseph Egry : Le pêcheur. Pastel	336
Joseph Egry : Miroitement d'eaux et de lumière sur le lac Balaton. Pastel à l'huile	337
Joseph Egry : Effet de vapeurs. Peinture en huile	337
Paul Pátzay : Buste de M. le dr. Ladislav Cseh-Szombathysen. Terracotte	339
Ladislav Mészáros : Buste de Ladislav Cseh-Szombathy jun. Marbre	339

Collection de M. Eugène Jakobovits, Budapest :

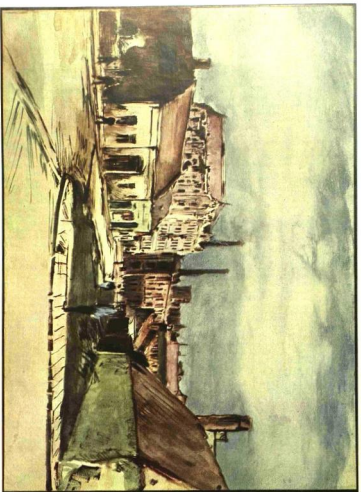
Louis Gulácsy : Georgette	340
Louis Gulácsy : La porte verte	340
Joseph Rippl-Rónai : Parisienne	341
Joseph Rippl-Rónai : Mère et enfant	341
Etienné Csók : Portrait de Mme Eugène Jakobovits	342
Edmond Márffy : Nature morte	344
Olga Székely-Kovács : Cathérine	344
Jean Vaszary : Portrait de Mme Eugène Jakobovits	347
Aurele Bernáth : Nervi	350
Béla Czöbel : Une rue parisienne	356
Béla Kádár : Intérieur	357
Robert Berényi : Nature morte	360
Géza Bornemisza : Nature morte	361
Arthur Jakobovits : Portrait de l'artiste par lui-même	363
Noémi Ferenczy : Le boulanger. Esquisse pour un gobelin	366
Dr. François Medgyessy : Le Gnome	368
Dr. François Medgyessy : Nue	368
Picasso : Portrait de l'écrivain allemand Guillaume Uhde	353
Picasso : La première peinture de l'artiste en cubisme	353
Philippe Ö. Beck : Statue funéraire	370

CONTENTS :

Victor Májrs : The water-colours of Dionysius Csányi. Streets and houses of Ancient Budapest	321
Mariusz Robinszky : Two private collections of modern Hungarian art	335
Zoltán Farkas : Watteau	348
Dr. Béla László : Art in picture	352
Necrology	367
Book reviews	367

ILLUSTRATIONS :

Dionysius Csányi : A demolished house in the Louis XVI style	322
Dionysius Csányi : Court-yard of the birthplace of the poet B. Virág	322
Dionysius Csányi : The demolished Aranykakas Street in old Tabán	323
Dionysius Csányi : The Fő Street with the church of the Order of St. Elizabeth	323
Dionysius Csányi : The Kőmíves Street with a view on the south wing of the Royal Palace	324
Dionysius Csányi : A view from the Naphegy	325
Dionysius Csányi : A demolished baroque house from the Veres Pálné Street	326
Dionysius Csányi : The Teveli Square	326
Dionysius Csányi : The house called «The two Turks»	327
Dionysius Csányi : Margit-körút with the church of the Franciscans	327
Dionysius Csányi : A courtyard in the empire style of a house in the Baththyány Street	329
Dionysius Csányi : Baroque house in the Országház Street	329
Dionysius Csányi : The Döbrentei Street	330
Dionysius Csányi : The Árok Street with the Bethlen House	330
Dionysius Csányi : Corner of Margit-körút and Zárda Street	331
Dionysius Csányi : Ó-Buda branch of the Danube in winter	331
Dionysius Csányi : The former Szarvas Square	332
Dionysius Csányi : The site of the Post Office Building about 1920	333
<i>Collection of Mr. Ladislav Cseh-Szombathy, Budapest :</i>	
Joseph Egry : Portrait of Mr. Ladislav Cseh-Szombathy. Drawing	334
Joseph Egry : Barques at anchor	336
Joseph Egry : The Fisherman. Pastel	336
Joseph Egry : Reflection of water and light on Lake Balaton. Oil-pastel	337
Joseph Egry : Light-effects in mist. Oil-painting	337
Paul Pátzay : Bust of Mr. Ladislav Cseh-Szombathysen. Terracotta	339
Ladislav Mészáros : Bust of Mr. Ladislav Cseh-Szombathy jun. Marble	339
<i>Collection of Mr. Eugène Jakobovits, Budapest :</i>	
Louis Gulácsy : Georgette	340
Louis Gulácsy : The green door	340
Joseph Rippl-Rónai : Parisienne	341
Joseph Rippl-Rónai : Mother and child	341
Stephen Csók : Portrait of Mrs. Eugène Jakobovits	342
Edmond Márffy : Still life	344
Olga Székely-Kovács : Catherine	344
Jean Vaszary : Portrait of Mrs. Eugène Jakobovits	347
Aurele Bernáth : Nervi	350
Béla Czöbel : A street in Paris	356
Béla Kádár : Intérieur	357
Robert Berényi : Still life	360
Géza Bornemisza : Still life	361
Arthur Jakobovits : Portrait of the artist by himself	363
Noémi Ferenczy : The baker. Sketch for a gobelin	366
Dr. Francis Medgyessy : The gnome	368
Dr. Francis Medgyessy : Nude	368
Picasso : Portrait of the German writer Wilhelm Uhde	353
Picasso : The first cubistic painting of the artist	353
Philip Ö. Beck : Funeral monument	370



CSÁNYI DÁNIEL: NAGYSONNIBART-UTCA A SZŐLŐ-UTCÁNÁL (ÓHÜD)

CSÁNKY DÉNES BUDAPESTI VÍZFESTMÉNYEI

Budapest műemlékeiből, városrendészeti problémáiból téma lett. Nehéz volna eldönteni, vajjon az idegenforgalmi kérdések előtérbe toulása, vagy az éppen most eszmélő, a réginel nagyobb esztétikai érzékenység adott-e aktualitást a kérdésnek. Mindenesetre helyes, ha vitaanyaggá válik, amiről érdemes beszélni. A kérdésektől csak egy lépés választ el a még jelentősebb, még átfogóbb kérdésig: milyen is az igazi Budapest?

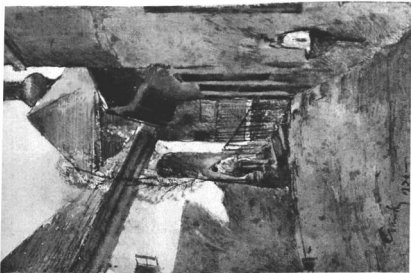
Legyünk tisztában azzal, hogy egy város jellemét, lelkiségét, topográfiai sajátosságait szavakkal megmagyarázni nem lehet, érzékelteni még kevésbé. Még azok a fogalommal testesült városok is, amelyek szinte emberi jellemvonásokkal felruházva foglalnak helyet tudatunkban, ha csak a szavak viszhangjára bízunk magunkat, szétfolyó, bizonytalanul gomolygó valamivé válnak és az emlékezés lemezén még az sem lesz jellegzetes, amit mi jellegzetesnek tudunk. Vajjon lehet-e érzékelteni, vagy akár csak a valóság illúzióját kelteni Párisról, a bulvárok, a bistrok, az építészeti sajátosságok nélkül? Vajjon több lenne-e Firenze, mint az antikvitások zavaros halmaza, rideg Baedeker-anyag, ha emlékeztetünkben nem villannának fel a felejthetetlen optikai benyomások.

És mindez különösképpen áll azokra a városokra, amelyeknek nincs uralkodó történeti jellemvonásuk, amelyekben a finom átmenetek és éles ellentétek — azt mondhatnók — diszharmonikus összhangjából alakul ki a város igazi arca.

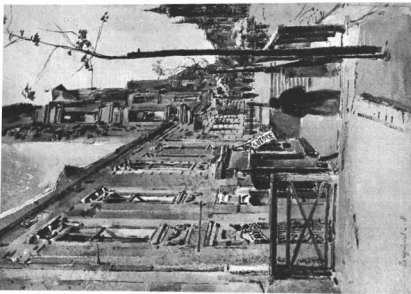
Budapest kétségtelenül az utóbbi város-típushoz tartozik. Bizonyos városrendészeti hibákon kívül talán éppen az a legjellegzetesebb jellemvonása, hogy középületei szinte valamennyi történeti stílust képviselik, magánépítkezésének pedig nincsen karaktere. Nem igazán modern és nem jellemzően törté-

neti. Egyik sem és mégis mind a kettő. Budapest fejlődése a stílushullámzások, a tisztázatlan esztétikai szempontok korára esik és minthogy fejlődése lélekzetálló gyorsasággal, történeti mértékkel mérve szinte percek alatt történt, még csak városnegyede sincs, amely domináló stílusban fogant volna. Román, gót, reneszánsz, ampir, rokokó, minden stílusnak van képviselője, a szecesszió és a copf-stílus mellett ki-kihangzik a város építészeti orchesteréből a Bauhaus-stílus, a Neue Sachlichkeit tompa hangja is. Vannak házcsoportok, amelyekből a múlt század lehel reánk és vannak városrészek, amelyekből a falu bukolikus hangulata árad. Talán ez a sokféleség a város egyik varázsa, az ellentétek összhangtalan összhangja az, ami megfogja az idegent. Van is abban valami vonzóerő, ahogy a klasszikus stílusban épült épületek mellett, a gazdság és ünnepléység árnyékában fel-feltűnedezik a kispolgári báj, a szemérmes szegénység, a nyomor látképi romantikája. Mert a művészet szempontjából nincsenek kulturális határsorompók, sem gazdasági hangúlyok. Egy-egy zegzugos utca, omladozó viskók művészileg érdekesebbek lehetnek, a festő szeme számára többet mondhatnak, mint a mondanó városrészek. Budapest naiv szépségei azonban örökké változnak, tűnedeznek, fogynak az idővel. A fejlődés viharos tempója eltüntet, felszív egész városrészeket, a festői nyomortanyák, a falusi jellegű, földbe épített viskók helyén bérkaszárnnyák magasodnak az ég felé, a gazverte ligetek helyére kertkozmetika vagy középület varázsolódik. Mi menti meg a város ifjúkorának emlékeit? Mi őrzi az aszfaltos szülőföld, a régi otthon karakterét, azt a lelki patinát, amely megnevesíti a sárguló családi fényképeket?

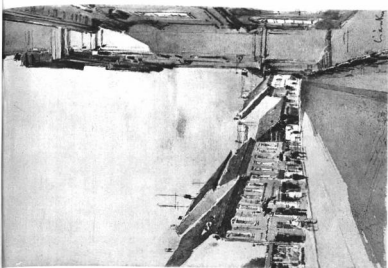
Budapestnek nem volt és nincsen igazi monografiája, sokan azt hiszik, nincs olyan



Aprél-utca 10. Vörös Benerék szállításának utolsó



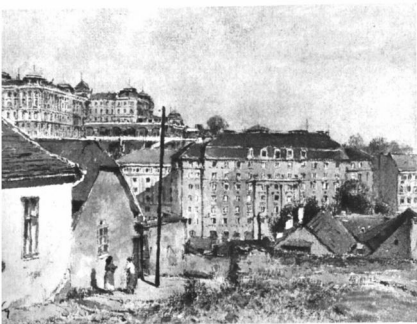
Lebontott „csop” iktató ház Zsigmond-n. E. alatt



Fő-utca a vaskécskés Szeged. Erzsébet apátság templomával



A lebontott Aranykúria-walca a régi Toldi-walca



Kőműves-utca, kilátással a kir. palota déli szárnyára

képzőművészeti alkotás sem, amely történeti hűséggel tükrözné vissza a tegnapot, jellemezné a márt. A korabeli rézmetszetek szép, de hézagos és szegényes kultúrhistoriai adatai Budapestnek. Az idegenforgalmi kiadványok más szempontból és más eszközökkel dolgoznak, semhogy érzékeltetni tudnák azt, amiről beszélnek. És mégis vannak dokumentumok, amelyek valami lírai anyakönyv hitelességével elevenítik elénk az igazi Budapestet.

Csánky Dénesnek van egy akvarell sorozata, közel ötszáz kép, nagyobb részében felkaszírozva, rámába rakva. Ötszáz budapesti tájkép, minden városrészből, minden kerületből, egy művész hihetetlen arányú munkakészsége, tehetsége és szeretete rózta össze. Ez a hatalmas anyag alig hét-nyolc év alatt

készült, együtt fejlődött az idővel és most úgyszólván regényes életrajza a mai Budapestnek. Hét év nem nagy idő, egy világ-város életében meg éppen kevés. De ezeknek a képeknek tanúsága szerint mégis egy egész korszak. A magyar főváros életében lehetnek és voltak is a fejlődésnek döntőbb időszakai, láthatóbb jelei, határozottabb, történetibb ízei. De ilyen rövid idő alatt talán sohasem változott olyan mélyrehatóan a város, mint ebben az utolsó néhány esztendőben. Ezek alatt az évek alatt a már kialakult városkép minden újabb, további változása még nagyobb hangsúllyal járult hozzá a város végleges karakteréhez. Egyre kevesebb terület maradt, amely esetleges változásával elhatározóan befolyásolhatná még a férfikorába serdült Budapest egyéniségét. És egyre több olyan terület tűnt



Kilátás a Naphegyről a vár délnyugati oldalára

el, amely visszaidézhetné Budapest ifjúkori, vagy éppen gyermekkori képét. Ezekben az években a város döntő súllyal épített és rombolt. Cselekedett és nem volt benne semmi szentimentalizmus. A foghíjas belvárosi utcák új házakkal népesültek be, az Ország-ház vidékén, a Körútak mentén, a Vigzsinház környékén és Budán új esztétikájú városrészek alakultak, a külterületek hozzákovácsolódtak a forgalmi gócpontokhoz, hozzá nőttek a belterülethez, a perifériák helyén villasorok, tisztviselő- és munkásházacsoportok nőttek ki a földből. És ugyanakkor lassan eltűnedeztek azok a városrészek, amelyek Budapest vidéki származására utaltak, amelyek a kispolgári elődökre emlékeztettek. Eltűnt Budapest karakterének egyik jellegzetes vonása, a bieder hangulat, a németesen romantikus jelleg. A Tabán lebontása csak befejező aktausa volt a láthatatlan folyamatnak.

Csánky Dénes egyik remek kis akvarellje bizonyítja, — másképp talán el sem hinnénk — hogy a Széll Kálmán-téri hatalmas posta-épület helyén néhány évvel ezelőtt még elhanyagolt rét volt, ahol — így érte tetten a művész — egy vándorcirkusz ponyvasátora tanyázott. És egyre-másra tűnnek elő Csánky Dénes kongeniális lapjairól olyan városrészek, olyan házcsoportok, amelyeknek Csánky egy-egy lapja már csak festői sírfelirata. Igaz, hogy Csánky képsorozata a valóság, az élet művészete, de ha ezekre az eltűnedező részekre gondolunk, azt is mondhatjuk, van valami benne a halál költészetéből. Csánky alighanem megérezte, hogy ecsetjével az élet és a halál kettős mesgijét járja, ezért árad minden munkájából az az áhítat, amellyel a művész egyforma meghatottsággal hajtja fejét az élet és a halál előtt. Ahogy az ember végignézi a képsorozatot,



Debreceni Veres Pálné-utca 8. sz. barokk ház



Teleki-tér részlete



Deák-tér 1., a „Két törökhöz” címzett Kemnitzer (Wodianer) háza

ORSZ. M. KÖR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA



Margit-körút a budai Szt. Ferenc-rend templomával

két ellentétes benyomás áramkörébe kerül. Ahogy a rozoga viskók mellett feltűnedezni látjuk a hatalmas palotákat, úgy érezzük, hogy ebből a diszharmonióból egy fiatal város hevesen lüktető szívverése csendül ki, az élet győzedelmes ritmusa ez a halálón. De a pesti polgár büszkesége mellett érezzük ugyanakkor a művész halk nosztalgiját is, az önkéntelen rezignációt, vajjon jobb-e mindez? Vajjon szebb-e az új, mint a régi? *Csánky* Dénes kétségtelenül csak olyan mértékig adja át magát ennek a dilemmának, ameddig nem hamisítja meg vele a művészi igazságot és a történeti hűséget. Ahogy hóna alatta a mappával, ecsetekkel, kezében a kis háromlábú székekkel szünetlenül rója a várost, abban van valami szerzetesi, valami szent egyoldalúság. Mintha azt mondanák a képek: az élet élet akkor is, ha kidőlt kerítések keregetik, ha paraszti kovácsműhelyek árasztják a meleget. A művészet művészet akkor is, ha dermedő kopasz fák, esőverte kövek, romladozó épületek adják a tárgyat. Ő jár, mint a város festődeákja és megelégszik azzal, hogy szíve és tehetsége szerint krónikása lehet egy kornak, amely lelkesen épített és kegyetlenül rombolt, amelyet sokszor nehéz megérteni s amelyben nagyobbak az ellentétek, közelebb vannak a végletek, mint valaha.

Ha már most azt keressük, vajjon *Csánky* Dénes művészetének mi az éltető eleme, azzal kell kezdenünk: a stílusiztaság és az anyag tisztetele. Tudja, hogy az akvarellnek éppúgy megvannak a maga belső törvényei, mint az olajnak, bronznak és a kőnek. A vízfesték engedelmes anyag, de csak addig, amíg nedves. Ha megszáradt, makacs és bizzszindulatú s ezért gyorsan, tökéletes biztonsággal, a rajz és a szín egymás mellé rendelt viszonyában kell megszületnie a képnek. *Csánky* Dénes mestere az igazi akvarelltechnikának, képei ezért frissek, üdék, változatosak és mindig festőiek. Mint Budapest krónikása, ragaszkodik a hűséghez, úgyszólván „leírja” a jellegzetes utcarészleteket, de sohasem válik szárazzá, mert azt, amit konstatal, a maga egyéniségének lírai zománcával vonja be és amit lát, azt a szellemes csevegő vonzó modorában adja vissza. Ecsetje alatt a rejtett festői értékek sem vesznek el, azt lehetne mondani, a legszárzabb, legprózaibb tárgyat

is festői „rignusba” tudja szedni. Ez az átköltött és mégis hű naturalizmus az oka annak, hogy amit ad, több, mint a valóság, mert felékesíti a hangulat illanó parfümjeivel, egy kivételes egyéniség különös zamattal. A fáradt napfényben fürdő, térdre-rogyott sárga ház, az elhagyott talyiga csak holt anyag, csak geometriai ábra és csak annyiban lírai, amennyiben a művész látja, ami felzsongott benne. De a lírai elemek túltengését *Csánkynál* — alighanem tudatosan — paralizálja az a mértéktartás, amely nem engedi, hogy a gondolati vagy érzelmi elem túlnőjön a képzőművészeti lényegen. *Csánky* csak megpendíti a hűrt s a szemlélőn múlik, milyen mértékig rezonál a tiszta, telt hangzatokra. Ő maga csak arra vigyáz, hogy mindig megmaradjon a képzőművészeti és lírai elemek biztos aránya. Akvarelljein nem megy odáig a természeti jelenségek redukálásában, a felhasználott motívumok összevonásában, mint olajképein. Azokon a nagy és összefoglaló foltok, a mély tónusba ágyazott borongó színek baritonját szólaltatja meg. A magányos erdők, mezők, az alvó szántó, a néma országot dalát festi, az árva magyar föld monológját zengeti. Akvarelljein népesebb és vidámabb a táj, nem a természet álmodja, hanem az élet éli kisszerűbb, de zajosabb világát. Már a vízfesték természete szerint is minden világosabb és derűsebb. A festői pátoz dramatikusságát a részletek intímus hangulata váltja fel. A színek csengenek-bonganak, a vonalak könnyedén hullámanak és ha szegénységet, ha vakolatát hullató udvarházat ábrázolnak, még akkor is szinte anekdotázó kedvességgel beszélgetnek a pusztulásról. *Csánky* Dénes akvarelljeit csak a klerobszkúr játéka borítja líraiságba, a polgári városrészletek a maguk józan és kispolgári egyéniségük vállalni úgy viselik az árnyékok köpenyegét, mint a miszticizmus burnuszát. *Csánky* leíró ábrázolásának ez a sejtető átköltés adja meg az érdekesség fűszerét, Budapest pedig kifogyhatatlan az olyan témák kínálásában, amelyekben a jelen néha kissé szárazabb eledélet a mult emlékfoszalányainak hozzátársítása teszi pikánsan izessé.

De nézzük csak.

A Zsigmond-utcai földbesüppedő ház, mint-ha szelid maliciával azt mondaná önmagá-



Batthyány-u. 29. számú ház klasszicizáló stílusú udvara



Barok lakóház Országház-utca 21. sz. alatt



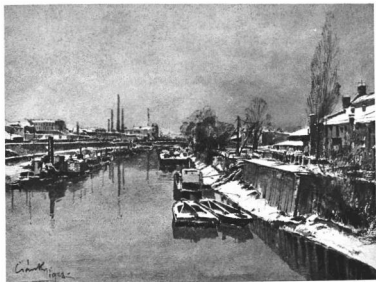
Debreceni-utca



Arok-utca a Bethlen-udvarral



Margit-körút és Zárda-utca sarka



Óbudai hajógyári Dunaág tőlen



Szeged Antal-ter, az egykori Szarvas-ter

ról: En a II. József-korabeli copf-stilus alighanem utolsó ivadéka vagyok ebben a környezetben. Mennyi hiú naivséggal, milyen szerény ízléssel öltöztettek díszbe. Ezt a szegény pompát bizony kevés büszkeséggel viselem. De most már mindegy, úgysis lebontanak. — És le is bontották azóta.

Vagy nézzük az Apród-utcai házikót, ahol Virág Benedek, a magyar Horácius, a papköltő született. Lám, milyen meghatóan egyszerű környezetből indult el a sikerek útjára, hogy elkoptatván azokat, túlélvén barátait és kortársait, teljesen elfeledve térjen vissza a budai remetemagányba.

Ott van az Aranykakas-utcai régi tabáni ház, a török idokból itmaradt rácos háremablakával. Ki lakhatott benne egykor? Ifjú

arszlán, turbános öreg bég? És Szulamit vajjon kit leshetett lefátyolozva a rácos ablakok mögül?

A Szeged Antal-ter! alig néhány éve még Szarvas-ternek neveztük. Tudósról, hadvezérről, honmentő politikusról kapta nevét? De-hogy! — onnan, hogy a sarkán álló, akkor még pompásnak tűnő épület homlokzatát vágató szarvassal díszítette a szolid fantáziájú tervező. Talán, mert szenvedélyes vadász volt, vagy mert ott került puskaeső elébe egy kalandosvérű szarvasbika?

Tudós Döbrentei Gábor uram, de komor ráncba szedné felhős homlokát, ha tudná, hogy a nevérről nevezett utca klasszikus stílusban épített háziorát úgy elemeire bontották az újkor csákányai, amint ő egykoron a



ORSZ. M. KIR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

A budai postapalota-tere az 1920-as évek elején

tudatlanság és a tévedések épületét rombolta le, hogy feltárhassa nyelvemlékeinket.

És álljunk meg egy percre végül a Kőműves-utcai részlet előtt, ahonnan kilátás nyílik a királyi palotára és a Bethlen-udvarra. Ki nem érzi a történelem felrebbentő árnyait, azt a titokzatos reflexet, amelyet a tegnap és a tegnapelőtt vetít a mára. Ez a Kőműves-utcai hármas hangzat, amelyet a művész esetje lefestett, nem ismétlődik meg többé soha! A Kőműves-utca már azóta is megváltozott, néhány történelmi pillanat és eltűnik végkép. A Bethlen-udvart a Tabán rendezésével leskalpolják, vagy átépítik. A királyi vár áll még ugyan, de napról-napra jobban patinázza az idő. A há-

rom együtt és egymásra hatott egy tűnő pillanatban. Ha a festő meg nem örökítette volna, emlék nélkül suhanna el, nyomtalanul foszlana szét, mint egy sóhajzás.

Igy változik a város arca szinte percről-percre, így tűnnek el a régi vonások és kerülnek helyükbe az újak.

Ötszáz kép, a mai Budapestről. A város arcának ötszáz rejtett vonása. És a rejtett vonások sokszor jellemzőbbek, mint a nyíltak. Ezekből a rejtett vonásokból, ezekből az apó karakterjegyekből festette meg Csánky Dénes a kortársaknak és az utókor-nak Budapest regényes életrajzát.

Nem volna jó, ha történe valami ezzel a képsorozattal?

MARJAS VIKTOR



Egy jász: Dr. Csébi-Szombathy László ár archépe. Rajz. Dr. Csébi-Szombathy László ár tulajdona

KÉT MODERN MAGÁNGYŰJTEMÉNY

Két gyűjteményt mutatunk be, mindkettő századunk magyar művészeit tartalmazza. Mindkettő a modern festészetet és mindkettő a modern tendenciák legfestőibb végétét részletes előnyben. Mégis, e két gyűjtemény alaphangulata merőben különböző. Dr. Cseh-Szombathy László és Jakobovits Jenő a gyűjtők két eltérő típusát képviseli, ha e két típus a művészet szempontjából egyformán értékes is.

Cseh-Szombathy László kicsiny, de biztos érzékkel megválogatott gyűjteménye középpontjában egy művész áll. Egy művész, Egy József, akinek műve mélyen megragadta a gyűjtő lelkületét. Jakobovits Jenő jóval nagyobb, szintén igen jó minőségűre valló kollekcióját egy *stílus* foglalja egybe. Egy stílus: a derűs, friss, könnyű, bontott festőiség. Cseh-Szombathy László Egy képeinek társaságában él, melyhez csak egy-két más művész egy-egy alkotása csatlakozik. Jakobovits Jenő falai mondénebbek, a művészirtás, mely itt találkozik, változatosabb, bár egészben nem kevésbé előkelő. S ehhez járul még egy mozzanat: a Jakobovits-gyűjtemény egyik oszlopos tényezője a *model*, a ház úrnője, aki nem egyet művészeink legjobbjai közül ihletett meg alkotásra. A gyűjtemény ezáltal újabb személyes tényezővel gyarapszik.

Magától értetődik, hogy Cseh-Szombathy úr gyűjteménye homogénebb, Jakobovits úr mozgalmasabb.

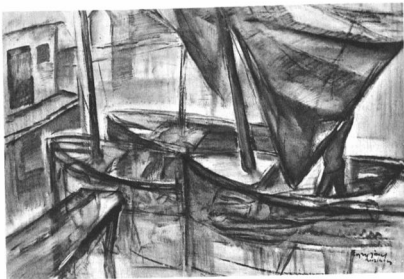
Cseh-Szombathy László dr. egy barátjánál meglátta Egy „Csónakkikötő” című képét. Addig semmi kapcsolatot a modern művészetrel nem érzett. Ez a kép megnyitotta szemét. Megismerkedett a valóságásvói élmények furcsa mámorával. Egy valóságásvói művész. Természetet fest, de a természet más arcát. Azt az arcát, melyet a föld és a növény, a víz és az ég nem mutat meg másnak. Olyan a természet, melyet Egy ábrázol, mintha a szelleme volna a tájnak, élőlénynek, melyen alig tapad már valami a testiség kötött formáiból. A tájak s élőlények e szellemei nem kísértek, vértelen imbolygó fantomok, hanem szárnyaló géniusok, tüzes, erőteljes, szabad lelkek. De meglátni őket látnok kell; s megláttatni: ábrázoló művész.

Egy minden ízében az: ábrázoló művész. Optikai eszközei — a színtelt és a vonás —

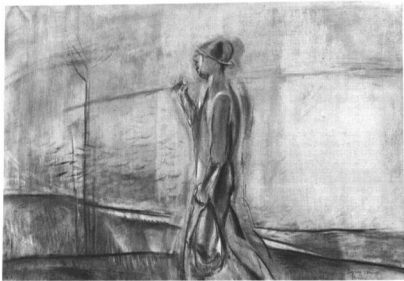
az intellektuális és szenzuális körút nélkül egyenesen az érzelmi életre hatnak. Megoldják a kapcsolatokat, melyek az embert a hétköznapi testi léthez kötik s lassan tülemkednek az anyagon, mely egyszeriben légnemű, áthatolható, levitáló lesz. Igen, a föld ölének vonzóerejétől ezek az élőlények megszabadultak, a szilárd test törvénye rájuk nem vonatkozik többé. Súlytalanul lebegnek. Csak egy-egy rajzolt körvonallal jelzi, hol a test határa; de a színtelt e vonalhatárokat nem respektálja. Súlytalan lebeg a szín is, irreális és kötetlenül. Egy nem „atmoszférafestő” (Turner volt az, utolsó periódusában, és az igazi impresszionisták azok). Nem a levegő bomlasztja nála az ábrázolás formáit, a párák levegő, hanem mindaz, ami matéria, — kő, hús, fa és levegő — együtt dematerializálódik művészi szemléletében olyan világgá, ahol minden megvan, mint a földön, de minden fénylő áttetsző, színtelt és súlytalan.

Cseh-Szombathy úr tulajdonában van Egynek egy Onarcképe 1907-ből. Rengeteg záros, puha ecsetvonás, túlhalmozott és — bizonyos skálán belül — túltöltött színdús. Ami érdekes ebben a képen: az az arc kifejezése. S ami hiányzik belőle: az a szilárdság. A háború elején készült a „Fadöntők” című kis kompozíció. Munkásokat ábrázol, kifogástalan rajzzal, szép valórgázdag hívős tónusban. Ami e testes képből hiányzik: a súly, a földhöz kötött erő.

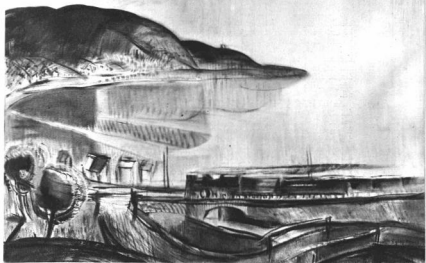
Egy művészete későn forrott ki. Majd negyven éves volt, mikor magára talált. Az átmeneti stílust a Cseh-Szombathy-kollekció kitűnően szemlélte. A háború után, 1919 körül, keletkezett egy kisméretű tája, két hajladozó jegenyével. A fény, mint dinamikus erő, nyomul a képbe s bontani kezdi a testet és a színt. A következő fokon a „Tözegetés” (1921) áll. Itt még *téma* kellett a festőnek ahhoz, hogy lángba borítsa a leget. Füstös lángba, mely tompán izzóvá teszi a tájat s megfosztja minden tárgyiságtól. (Mint ahogy az Artinger-gyűjtemény „Vihar” című egyséjő képében egy másik elemi katasztrófa az, mely a szilárdságot feloldja). A „Négyökrös szántó” valamivel későbbi. Tompa, szürke tónusú, mégis gazdag. A rajz még erős benne, a hatás grafikai. A fény dinamikája csendes, inkább szűremelő. A következő fokon a „Halászcsonak” felfokozza a színt és a mozgalmasságot. De az olajfesték



Egry József: „Cidnakkibőtt”. Dr. Csébi-Szombathy László úr tulajdona



Egry József: A halász, Pastell. Dr. Csébi-Szombathy László úr tulajdona



*Egy József: Délelőti jényc a Balatonon. Olajpastell
Dr. Ciech-Szombathy László ár tulajdona*

*Egy József: Párás jényc II. Olajfestmény
Dr. Ciech-Szombathy László ár tulajdona*



túlsúlyos anyag a festő mondanivalójához képest. Túlmateriális a színeség, túlkubisztikusán megfogható a fényugár hasadása. E korból való egy rajz is: „Ülő paraszt a napban.” A napkorongból mintegy vastag cseppekben hull a hó, a fény felissza az árnyat s fel a testes formát. Ez a rajz még nyugtalanabb és halmozottabb a későbbiek-nél.

Az új stílus jegyében a „Csónakkikötő” áll. 1925. Egy negyvenkét éves lett, mire valóban önmagára talált. Az eszköz: olaj és pasztel. A vékony, leves olajfestékréteg áttetszősége és a szétdörzsölt pasztellfoltok könnyűsége együtt ideális instrumentum a művész kezében. A széles vonások, melyek a csónaktestek, árbocok, vitorlák, pallók határait jelzik, *vázoltak*, a szó eredeti értelmében: a vázat adják, semmi egyebet. A többi zöldek tónusban terjedő, fényittas színből. Nincs is lényeges különbség többé csónak és csónak tükörképe között és a pallón áttetszik a mögötte álló csónak teste. Két évvel későbbi a „Szőlőhegy”. A színeség fokozódik, de a szín könnyebb és anyagtalansabb. S a színfoltok függetlenek már a kontúrral jelzett formától, nem ismerik el határak többé a vonalat, csak irányjelnek. A kontúr már csak arra jó, hogy megfogja, alátámaszsa, a realitásra emlékeztesse a már irreálisá váló látomást.

A „Páris fények” I. („Fehér Balaton”) virtuózan dolgozik az üres térrel. Testetlenebb e kép, mint ahogy fényképillusztáció sejtetheti. Nincs benne sehol sűrűség. Bár szerkesztéileg roppant szilárd és kiegyensúlyozott, de semmi súlya nincs e szilárd kompozíciónak s az egyensúlyt a lebegés biztosítja. Technikailag a problémát az új módszer oldotta meg: légies könnyűséggel (paradicsomvöröstől sötét zöldeskékig) festett alapra borul a rajz szaggatott, rostás hálózata.

Egy olaszországi útja (1930) nem jelentett művészetében fordulatot. Nem is jelenthetett; mert a valóságos motívum nála csak indok, de nem tartalom. A klasszikus táj is anyagtalanná válik Egy szemléletében. A „Vezuv” sivar környék, mely átszellemül a hideg, acélos színek fényhasábjában. Az „Isola Bella” a víz kékségében inkább emlékeztet olasz benyomásokra, és Egy utolsó tíz éve művészetében a viszonylag legmateriaálisabb pólust jelzi. Virulóbb színeben, ragyogóbb az ellenétke hangszínya révén.

Ami ezután következik: virtuozitás, ha eltekintünk a szó hűvös mellékszöngjétől. A „Szivárvány” és a „Páris fények” II. (1932) az ábrázolás eszközeiben minimummal dolgoznak és e minimummal érik el az árnyalatpazarság és átszellemültség tetőfokát. A festékreteg hígul. Merőben ellentétes színfoltok kerülnek egymásmellé, szinte vakmerő

elfogulatlansággal. A vonal biztosabb és szabadabb, mint valaha. Ennyi üres vászonnal és ily kevés eszközzel csak a keletizsiai mesterek érték el a hatás fokozott és kifürkészhetetlen gazdagságát. Egy évvel később keletkezett a „Halászmester”. Gőz és víz kékes-zöldek függőnye előtt a halász alakja. Az alak alteregoja mögé vetítve. Egy vagy két alak, három tehát vagy öt: mindegy. Nincs határ, nincs elhatárolt test, összeadás vagy osztás, csak integrálás van itt.

Az utolsó állomás a „Kondás” (1934). Egy miszticizmusa újabb regiszterrel gazdagodott. Sárga fénykéve tör a középre, balra rőt felhőkoszorú, jobbra a hegy sötétebb, sűrűbb foltja. Lent a hármastarajú hegyhulám, sárgás-vörhenyes színeben; a disznók (lehetnek bokrok is: süllytanal foltok) és a kondás hosszú árnyat vetnek. A kép középső rétege: világoskék kőd. Mintha ködpáris víz volna. Ez a kép színesebb akár melyiknél, függetlenebb egyúttal minden realitástól. Egy sohasé, itt se tagadja meg a *faktúrá*t. Szinte kihívóan fedí fel a grafikai és festői eljárásból kevert eszközeit. Nyilvánvalóan „ken” és „firkál”. S ezzel még félelmetesebbé, mert megmagyarázhatatlansá válik a hatás testetlensége.

Egy 1929-ben elkészítette barátja és tisztelője, Cseh-Szombathy dr. arcképet, rajzban. Bodor szövésű ákombákomok, finoman szétdörzsölt tónusfoltok ágyában. Két világló szem, egy átszellemült, idéges kéz. Különösen a legjelentősebb baráti vallomás.

A Cseh-Szombathy-család másik két nemzedékét egy-egy szobrászunk ábrázolta. Pátzay Pál id. Cseh-Szombathy László dr. urat; komoly, finom, kiegyenlített munka ez a képmásportrait a szó legnemesebb értelmében. A legifjabb Cseh-Szombathy László *Mészáros* László véste márványba: gyengéden, lelkesen, pompás gyermekies elevenességben.

A Cseh-Szombathy-gyűjtemény ismertetését nem szabad befejeznünk anélkül, hogy meg ne emlékezzünk még három képről. Az egyik *Bernáth* Aurél „Vasúti bevágás”-a (1928), pasztell sötét, bolyhos papíron. Dús és megkapó festmény, barna-szürke-fekete színeiben, lélekteli, egyszerű rajzában egyaránt. Független Egyrőtől s mégis rokonjelenség. Ezzel szemben mintegy idegen *Kmetty* János két apróméretű festménye („Falusi táj”, 1932; „Kilátás az ablakból”, 1934), melynél a szolid szerkezet, a kétcentymnyi nagyság mellett is monumentális kompozíció, a döntő elem. Döntő, annak ellenére, hogy Kmetty nemcsak tömegben komponál, de színlátó is a legjavából. Az idej képecske liláit, a pár hideg zöldet s a vörösesbarnát: az igazi kolorista érzéke állította egymásmellé.



Mihály László : Legőfi. Csécs-Szombathy László és Mária. Terrecotta
Dr. Csécs-Szombathy László és István



Pál Pál : Id. dr. Csécs-Szombathy László és Mária. Terrecotta
Dr. Csécs-Szombathy László és István



Gulácsy Lajos :
Györgysike drága gyermek
Jakobovits Jenő ár-
tulajdona



Gulácsy Lajos : Zöld hegy
Jakobovits Jenő ár-
tulajdona

Rippl-Rónai József:
Párizsi nő
Jakobovits Jenő ár-
tulajdona



Rippl-Rónai József:
Anyja és gyermeke
Jakobovits Jenő ár-
tulajdona



*Csók István: Jakabovits Jendné asszony archépe. Olajfestmény
Jakabovits Jenő úr tulajdona*

A meteor, melynek jegyében *Jakobovits Jenő* úr gyűjteményét megalkotta, *Rippl-Rónai József* volt. A „Párisi nő” című kép, melyet *Jakobovits* úr még 1905-ben vásárolt s melynek keletkezése a párisi idők legvégére tehető, *trouvaillé* *Rippl-Rónai* művészetének minden tisztelője számára. Jelen-tékelen, halvány pirosasbarna arcot ábrázol e kép, fölötté karimás, hegyescsűsű, hamvaszöld kálapot, óriási fekete szalagsokorral. Látszik a lilás-fehér blouse egy része s hátul a szürkés fal. Ennyi az egész, de remekel benne *Rippl-Rónai* raffinált színélzése és diszkrét konstruáló művészeete csakúgy, mint halk humora. Ezekben a kis odavetett tanulmányokban tudott *Rippl-Rónai* párisi lenni s egyben egyéni; párisi az előadás könnyedségében, egyéni a kompozíció groteskségében; párisi a finom kocketériában, egyéni a színharmónia fanyarságában. Benne rejlik e kis műben, amit *Toulouse-Lautrec* után a „szintetikusok” köre produkált, csak éppen hogy *Rippl-Rónai* azt a morbiditást alig érintette, minden finomultság mellett egészséges maradt.

Egy kis kerti tájkép *Rippl-Rónai* következő állomását jelzi. A zöld lombosk közepén kék és fehér székke merov kontúrja, a székeken apró figurák. Pár zárt folt pikáns ritmusa. Egy másik táj az impresszionista stílusához áll közel: *Corot*-hangulatú fák a szürke ég előtt, melybevezető út s csak elől egy zöld mező tömörtöb, dekoratívabb foltja.

A pointillista korszakot igen szerencsésen képviseli egy hámas aktkompozíció. Színb: kartonsárga testek, vörös háttér, vastag, sötét kontúr s a közepen egy darab odavetett fehér drapéria. Az a sajátos „könnyed” lomhaság, mely *Rippl-Rónai* nem egy művének oly vonzó mellékízt kölcsönöz, itt s ebben a periódusban (1911 körül) szinte uralkodóvá lesz. Az elmélyedt lelkiiség hátterbe szorul a dekoratívítás javára. *Rippl-Rónai* teljesen érintetlenül hagyta az a viharzó lelki vajadás, mely éppen e kor élcarsosait jellemezte.

A háború utáni *Rippl-Rónai* egy szép, hangulatos erdei táj mellett két portrait képviseli kitünően — s itt kapcsolódik a gyűjtemény életbe a model: *a ház úrnője*. Ezen időben (1925) keletkezett a két arckép; mindenki számára, aki a portraitalkító *Rippl-Rónai* mez akarja érteni — de talán a portraitalkító nagy művészt általában — rendkívül tanulságos e két kis remekmű. Az egyik, „*Anyá s gyermeke*” szinte vázlatos; a másik, „*Jakobovitsné arcképe*” gondosan kivitelezett. Az előbbi túlárad a festői ötletből, az utóbbi szinte kiszámitott és higgadt. Az előbbi pikáns és groteszk; az utóbbi gyengéd s elegáns. Az előbbi varázsos a

maga röpke s szinte személytelen kifejezésében; az utóbbi arcképszerűen hasonló s reprezentatív. Kétségtelen, hogy az első képet a saját öröme alkotta a festő, míg a másodikkal remekelni akart. Az „*Anyá s gyermekén*” bőségesen szabadonhagyott kartonalapra dörzsölt bársonyfekete, kobalt, lila, vöröses foltjait s pár fekete vonással jelzi a rajzot. Pufók gyerekekre fordul felénk, míg az anya tekintete (fejt s kalap kissé eltakarja) a gyermeket érinti. A másik portraitalkítóban, fekete boával ábrázolja szép modeljét, s a festő különös gyönyörűséggel helyezi el a boá sötét lágyágában az orchidészerű kezet. *Mme Leroy de Tillev* keze óta talán ez volt a leggyöngédebben mintázott női keze *Rippl-Rónai*nak. Mednyánszkyt két kisebb, de jellemző műve képviseli: egy szép, csendesen szomorú háborús paszlet s egy végletekig egyszerű apró tájkavval, melynek könnyű zöld foltjai a művész végtelenül érzékeny természetcsodálatát tükrözik.

A gyűjtemény régebbi mesterművei között van három *Gulácsy*-kép; közülük a legremekebb a „*Györgyike drága gyermek*”, mely előadási módjában kétségtelenül *Rippl-Rónai*hoz áll közel. A grecoian vékony arc, a vöröses, mintegy szélfúttá haj, a szem sarkába riadtan menekülő szemgolyó: ez a démoni *Gulácsy*, a maga mélyen az emlékezetbe vésődő szuggesztivitásával. De *Gulácsy* kolorista is volt, a színárnyalatok tudós mestere. Csakúgy könnyű s biztos a festői előadásban a „*Zöld kapu*” című tája, kevésbé egyéni, de igen gazdag.

Abban, hogy *Jakobovits Jenő* úr figyelme oly szerettel s hozzáértéssel fordult a képzőművészetek felé, nem kis része lehetett fivérének, *Jakobovits Artúr*nak, aki a háború előtt a *Nyolcak* legszorosabb köréhez tartozott s akinek *Krasznajarszki* rajzait a *Magyar Művészet* is ismertette. (L. folyó 1934. évfolyam, 6. sz. 191. oldal, *Oris Ferenc* dr. ismertetése). *Jakobovits Artúr* a posztimpresszionizmus dekoratív s festőileg biztos érzék képviselőjéhez tartozik. Akár érdekes beállítású „*Onarek*”-ét tekintjük, akár „*Kilátás a zöllyomi váról*”-e városképét: a meglátás egyéni, a színek diszkrétan, atmoszferikusan tarcák, a forma összefoglalatlan rimitizált. A magyar grafika története pedig fel kell hogy fedezze majd *Jakobovits Artúr* rendkívül szellemes karikatúráit s illusztrációit. *Jakobovits Artúr* baráti köréhez tartozott akkor *Czöbel Béla*, kinek „*Párisi utcá*”-ja az első „*Nyolcak*” idejéből való. Kétüő kép. Pasztózus ecsetelésű, impresszionisztikus szövéű, de dekoratív sziluetekbe foglalt kompozíció, melyen pompásan egyenlőtöndnek ki a világos hideg s meleg színű foltok. Ez volt *Czöbel* művészetének legderű-



Márffy Odön : Csendélet
Jakobovits Jenő úr
tulajdona



Székely-Kovács Olga :
Kislány
Jakobovits Jenő úr
tulajdona

sebb korszaka. Ebből a korból való egyébként *Kádár* Béla (finom, csendes kis „Intérieur”-je is, melyet a mai Kádártól (a legújabb periódusát szintén képviseli egy kettő kettős akt) áthidalhatatlannak tetsző új választ el.

A háború után való idők harsogószíni modern alkotásainak ellentéte két konzervatív festő egyszerű, hangulatosan sötét, barnatónusú alkotása: *Szűlle* Péter „Parasztasszony”-a s *Tornyay* János „Ülő nő”-je. A gyűjtemény többi darabja eléggé élesen elüt e két borúsan festői képtől. Így *Székelly-Kovács* Olga gyermekarcképe, a „*Katika*” (1923), mely elbájoló, habos könnyűségével s az ecsetvonások kedves tarkaságával Csók közelségét érezteti. Maga *Crók* mester a gyűjtemény egyik büszkeségével szerepel. „*Jakobovits Jenőné úrnő arcképe*” (1934) gazdagon tükörzi alkotója festői örömet. Valódi Csók-ötlet a feketés-szürke ruha mellett a tompítottan tarka parasztpárna s a másik oldalon a kócos, selymesen ragyogó pehelyszőrű kutyus. A karszék barnán keretezett zöldjéből kimagaslik a model alakja, melyet a gondos szeretettel és roppant portrair-hasonlósággal mintázott fej koronázza. A festő külön öröme a kéz, mely gyöngyökkel játszik, a karcsú kar, melyen a piros bogóosor lefolyik, a csuklón a fehér gyöngy tompa fénye, a nyakon a finoman csillogó gyémántékszer.

A ház úrnőjét más művészek is megfestették. *Varzary* János ez évben négy képet szentelt modeljének, négy szellemes felvételt egy mondain hölgy életéből. Az egyik kép életnagyságú, fekete kalapban és kabátban ábrázolja *Jakobovitsné*, fehér, tárgyaltan környezetben. Igen dekoratív a kép; egy egészen mai, up to date szalon hangulata él benne. Ha ez a kép a díszítő összehatást célozza, úgy a virtuóz poentálást egy paszettel-tanulmány képviseli, melynek harántméréte elragadóan ragyogtatja a kevés, de feszült, biztos vonást s lágy foltot. Egy másik tanulmány még jobban redukálja az eszközöket s élesen hangsúlyozza ki a piros ajkát s a szemnek sötéten árnyalt szürke fényét. A negyedik portrair dúsabb és mozgalmassabb, s híven tükrözi a mester törekvését, hogy a hatás, ahogy mondani szokás, valóban „briliáns” legyen.

Kétszer festette *Jakobovits Jenőné Berény* Róbert is, 1926-ban. Az egyik kép lazábban ecsetelt, inkább tanulmányyszerű. A másik *Berény* egyik reprezentatív alkotása e korból. Átlós-szögletes szerkezetben, sajátosan nyugtalanul kiegyensúlyozott elrendezésben pár sziluettből áll a kép: kevés lényeges és elhatárolt színből. De az egyes színsíkokon belül gazdag valueurök árulják el a képet szerkesztő művész mellett az igazi festőt. *Berény* egyébként egy csendléttel is

szerepel a gyűjteményben. Szinte hangsúlyozottan szerény és puritán a kép tárgya, inkább csenevész, mint dús. De annál dúsabb a festői hatás, a síkok s testek ritmikus élete, a színek hűvös összhangja. A lakás ugyanazon falán érdekesen egészíti ki e képet *Bornemissza Géza* „*Csendléte*”, melynek virulóbbak a színei, lágyabb, folyékonyabb az előadásmódja, derűsebb a kompozíciója.

Több pompás művével szerepel a gyűjteményben *Márfy* Udön. A dinamikus expresszionista korszakát képviseli *Márfy* „*Onarckép*”-e, nyugtalan, explozív feszültségével, s egy kerti kép halmazozott, mozgalmassal, szögletes színfoltjaival. Az újabb periódust többek között „*Cirkusz*” c. képe jelzi. Rőt, sárga és kék színek hamvasan csillannak meg a mesterséges fényben. Furcsa, csodálatos álmvilág ez, valami játékos misztikummal. Körülbelül e korból való egy „*Csinszka*”-fej. Lágy, halvány, tompaszíni kép; ha a háttér kissé túlerős kék foltjaitól eltekintünk, úgy a tág, fátyolozott szem uralkodik e képen, felejthetetlen, varázsos tekintetével. Két pompás „*Virágcsendélet*” csatlakozik e jellegzetesen megválogatott *Márfy*-sorozathoz, melyek közül a pár hónapja készült nagyobbik a még pompázóbb, még remekebb. A nagy kolorista pazar műve: a barnás, tompa agyagédény és asztal, a buja és könnyű virágtarkaság elbűvölő ellentéte. Az ecset hol pasztózusabban helyezi el a ragyogó festéket, hol lágyan, folyékonyan, pehelykönnyűséggel, alighogy érinti a vásznat. Inyenc fatolt ez a festészet és részegítő, mint a nehéz, illatos muskotály.

E képek lehető ellentéte *Pór Bertalan* kis-lány-arcképe, ólmos, nehéz, sötét színével, szinte keményen rajzolt vonásaival, sajátos, szomorú bájjával. E puritán pólust képviseli *Kmetty* János is, szigorúan, élesen épített „*Onarckép*” akvareljével. Ez az ugyanolyan szerény, mint biztos, de amellett mélyen hűvös konstrukció szinte idegen e gyűjtemény virágoskertjében. *Ferenczy* Noémi gyönyörű vázlata a „*Pék*” c. gobelinjéhez, színei ragyogásával, mélyen zongorákkal összhangjával már közelebb áll a kollekció szelleméhez. *Derkovits* „*Asszony kakasokkal*” c. festményét a Magyar Művészet ez évi 9-ik számában reprodukálta. E kép festői ziláltság és a szerkezeti rendezettség, a páthos és az ellágyulás, a monokrómság és a színbőség sajátos egysége. S végül ki kell emelnünk *Bernáth Aurél* „*Nervii részlet*”-ét, melynek borongós szín- és fényellentéteket átfogó hangulata, fakturabeli tépettsége külön helyet foglal el e művész nagyszerű oeuvrejében.

Nem merítettük ki a *Jakobovits*-gyűjtemény festői értékeit. *Abas-Novák* Vilmos,

Frank Frigyes, Klic Zoltán, Rósa Klára, Bene Géza, Pécsi Pilch Dezső s mások jellemző munkákkal szerepelnek. Külön s egyedülálló büszkesége e gyűjteménynek egy kis emlékalbum, melyben művészeink legjobbjai örökítették meg magukat s mely egész külön méltatást igényelne, a gyűjtemény néhány egyéb grafikai munkájával egyetemben.

Nem emlékezhetünk meg ezúttal Jakobovits Jenő úr gazdag plakettgyűjteményéről sem. A plasztikát egyébként Medgyessy Ferenc képviseli, akinek egész sor válogatottan szép munkája legelőnyösebben egészíti ki a festői kollektíót. A gyűjtemény plasztikai főműve Medgyessy „Táncoló nő”-jének (1923) bronzpéldánya (a Magyar Művészet ez évi 4. számában reprodukálva). A mozgalmasság téma csak alkalom arra, hogy a lepel és a test kétszólamisága gazdagon érvényesülhessen. E művében Medgyessy mint igazi klasszicista mutatkozik meg, Múronhoz közelállóan, anélkül, hogy akár motívumban, akár a figura típusában, akár valamely más

külsőségben másolná az antikot. A „Támaszkodó nő” (1923) nyugalmas, szabad pózban rögzített akt. A testidomok némi anyagszerűségét, a naturalista beállítást és a hajlások lágyágát három erős szöglet egyensúlyozza ki: a felemelt kar, a váll s az előrenyújtott jobb térd. A mintázás részletfinomságai mellett a felületsíkok szilárdan összefoglaltak. Medgyessy „Szoptató anya” és az önarckép-relief egy-egy példánya mellett egy apró s egyetlen bronzpéldányban létező antikosan nyájas-torz gnóm-szobrocskát kell még kiemelnünk, melynek tömzsi, vaskos, szögletes formái alig bontakoznak ki a tömbből.

A modern magyar művészet megértő gyűjtők nélkül nem válhatott volna azzá, amivé lett. Szerencsése vagy tragikum-e a magyar kultúréletnek, hogy még mindig több a nagy tehetségünk és a kiváló alkotásunk, több a vérbeli művészünk, mint a vérbeli gyűjtőnk?

RABINOVSZKY MÁRIUS



*Vasary János: Jakobovits Jenőné úrnő archépe
Jakobovits Jenő úr talajdona*

WATTEAU

A Szépművészeti Múzeum grafikai osztálya, Watteau születésének kétszázötvenedik évfordulóját ünnepelve, gyönyörű kiállítást rendezett azokból a metszetekből, melyeket a XVIII. századbeli francia művészek az ő és körének festményeiről készítették. Közöttük látható különben egyetlen eredeti Watteauk is, egy szép rajz. Ezzel a remek kiállítással kapcsolatban, mely néhány hónapon át látható, hadd emlékezzünk meg minden idők egyik legnagyobb festői génuszáról.

Antoine Watteau 1684-ben Valenciennes-ben született, mely akkor még csak rövid idő, a nimwegeni béke óta tartozott Franciaországhoz, tehát majdnem teljesen flamand volt. Ekképen a fiatal Watteau első művészeti élményeit flamand festőknek, különösen Teniers-nek köszönhette. Tizennyolc éves korában, 1702-ben Párizsba került, ahol Claude Gillot műtermében dolgozott, aki a színházi világot ábrázolta festményein és metszetein. Tőle Claude Audranhoz jutott, aki a Luxembourg-palota konzervátora volt és így ott Rubens és Tiziano művészetével ismerkedhetett meg. Később kapcsolatba jutott Párizs egyik legkiválóbb gyűjtőjével, Crozat-val, ízlését tehát még jobban kiművelhette. Első művei faldekorációk voltak, melyek azonban csak a róluk készült metszetekben maradtak fenn. Párizsi tartózkodásának első tíz évéből való festményei erős Teniers-hatást mutatnak, de már az 1710-es években egészen egyénivé válik művészete: ettől kezdve a Teniers-, Rubens- és Tiziano-hatások alig felfedezhető nyomok abban a csodálatos és teljesen különleges világban, melyet elővarázsol.

Tehetségének önálló és dús virágzása alig tíz évig tartott. Tudósvásznán halt meg 1721-ben, harminchat éves korában. Kortársai feljegyzései szerint hallgatag, félénk, tartózkodó ember volt, aki nagyon szerette a szabad természetet, de jól érezte magát a színházi világban is. Művészetének igen nagy hatása volt korára, bár az akkori történelmi festéssel szemben jelentéktelenebbnek tartották. Művészetének folytatói Pater, Lancret és Boucher voltak, de ezek egyike sem ért fel hozzá. A francia klasszicizmus kora kevésre becsülte nagy jelentőségét, a múlt század második felében a Goncourt-

testvérek fedezték fel, akiknek annyi termékeny értékelést köszönhet az újabkori Európa. A múlt század nyolcvanas éve óta a képzőművészet legnagyobbjai közé számítják, mert az első ismét emberfeletlenül nagy festő volt Rembrandt és Velasquez óta, utána egy Goyának kellett következnie, hogy az európai festészet vonala ismét magasra ívelődjék.

Watteau érett művészetének témavilága a fiatalság: Adámnak és Evának viszonya, a szerelem. Az egész emberi élet, az egész világ e köré csoportosul, minden egyéneket csak erre vonatkoztatva van szerepe, jelentősége. Ez a szerelem pedig, akármilyen forró lélekzettel öleli is körül játszi résztevőit, a gyönyörű fiatal nőket, az előkelő ifjú gavallérokat, vagy a felettük lebegő amoretteket, az eléjük szórt tarka virágokat, a helyeslőleg bólogató lombokat és a sejtelmes páráktól bársonyos messzeséget — távol áll minden durva érzékiségtől, távol minden olcsó kielégüléstől. Könnyed bájjal lebeg előttünk, de megnyugvást soha nem találó, önönmagát emésztő szenvedély izzik mélyén: olyan kimondhatatlanul finom emelkedettségben, amely nem ismeri a közönséget, hanem különös álomvilágba burkol mindent, ami véle érintkezésbe jut.

Mélyről izzó szenvedély ez, mely elől nincsen menekülés. Ellenállhatatlan vonzza és ragadja magával boldog áldozatait, mert kikerülhetetlen vészettük, hogy mindig arra a legnagyobb boldogságra vágyódnak, melyet örökre kergetniök kell, hiszen ebben a földi világban soha meg nem található. Akármilyen független és szabad életélvezők is Watteau világának alakjai, akármilyen pazar bársony- és selyemruhákba öltöznek is, akármilyen előkelők és bármilyen szerelmesek is egymásba és még inkább magába a szerelembe: ebből a földi létből még szebbe, még pompásabbba és még gazdagabbba kell kívánczolniok, ahol minden és mindenki még inkább a szerelem boldogságának szolgálatában áll: angyalok kormányozta gályára kell szállniok és a vágyak hivatogó tengerén át a szerelem országába kell sietniök, hogy ott mindent feledjenek, ami nem a szerelem magasztos világa.

Ez Watteau legnagyobbyszerűbb festményének a tartalma. Földöntúlian szép tájról,

amely már maga is csak úgy izzik a szerelem hevétől, lassú menet indul, selyembe és bársonyba öltözött fiatalos vonul lefelé a domboldalon, hogy a sejtelmes vizeken himbálódzó gályára szálljon és elhajózzék a szerelem boldog országába, Kyzhere szigetére. A férfiak karonfogva és hízkelkedve vezetik nőiket, az egyik csoport már lért a hajóhoz és beszálmi készül, a másikkban a nők még vissza-vissza néznek arra a párra, melyben a férfi imádottját felesgíti a földről, hogy magával vonja, vagy arra, ahol a gavalier kissé szabódó párját felkelni csalogatja.

Forró világ ez, telve az epedő lélek sóvárgásával, de minden möbó testiség nélkül való. Nem a kéjnek amaz elhidegült világa, mely magától éretődő megszokással vált Boucher kompozícióin, vagy leplezetlenül buja testiséggel kinálkózik Fragonard pompás festményein. Csupa felöltözött, sőt majdnem teljesen ruhába burkolt finom alakot látunk, az arcon kívül legfeljebb a finom nyak, vagy a karcsú kezek villannak elő. Az a kacér meztelenkedés, mely később teljesen úrrá vált a rokokó művészetében, Watteau alkotásairól teljesen hiányzik.

Benne az érzelmek és nem az érzékiség korlátlan szabadságának vágya élt, ezt a vágyat pedig az érzékek olyan csodálatos finomságával és erejével ábrázolta, hogy művésze az újabkori Európa kultúrájának egyik csúcspontját jelent.

Mert hiszen nem a témák, sőt nem is a rokokó annyit emlegetett szelleme teszi Watteau művészetét nagyra, hanem csodálatos alkotóereje. Témái ugyancsak szaporán ismétlődnek tanítványának, utazójának, Paternek, vagy Lancret-nak művében, de milyen józanok és milyen köznapiak ők Watteau remek festményei mellett! A rokokó játsszan dekoratív szelleme pedig hívebben és teljesebben él Boucher virtuóz művészetében, érzékisége Fragonard-ban, aki a meztelenség erotikájának állított oltárt, míg Watteau a szerelmi vágy Parnasszusát festette meg.

A szó szoros értelmében ünnepélyes festő. Egész világa soha nem szűnő ünnep, melyet Baudelaire, a nagy francia költő egyik remek versében, ahol a szavakművészet fárosait ünnepli, e szép szavakkal jellemez:

„Watteau, ez a karnevál, hol nagyszerű szívek pillangóként bolyonganak lobogva, friss és könnyed díszletek, csillárok fénye alatt, melyek szenvedélyt öntenek e kavargó bába...”

Eletrajzírói és művészetének elméleti szintje fáradhatatlanul állítják szembe Watteau szenvedélyesen sóvárgó lelkét testi korlátozottságával. Felsorolják, hogy csúnya, majdnem visszataszító külsejű, megtört, kiégett szemű, súlyosan beteg ember volt, akit gyó-

zyíthatatlan tüdővész sorvasztó lángra égített. A boldogságnak, a szerelemnek csak művészetében élhetett, mert a földi kielégülést az élet megtagadta tőle. Naiv magyarázgatás ez, pedig még a freudizmus előtti világból való, mert fiziológiai színvonalra próbálja lecszállítani az emberi genialitás egyik legmagasabb megnyilvánulását és a legolcsóbb ellentételezési eszközeivel okoskodik, pedig Watteau világa nem földi világ, nem betegségnek szülötte, hanem időlen, minden korszerűség és minden testi feltételezettség fölé emelkedő, csodás alkotóerőnek szabad megnyilvánulása.

Az sem mond többet, ha témáit elemeztetve, elődjeit keressük. A rubensi szerelemkertek kavargó testisége és harsogó életörme, a velenceiek álmatag, vagy forrón pompázó szerelmi idilljei, Correggio szűziesen érzéki szerelmi ábrázolásai mind más világból valók. Watteau lelkiességének lényege, a vágyának démonian felcsillanó és szinte földöntúliúságba emelkedő magasztalása nincsen meg bennük.

Valamivel szerencsésebb önyomozgatás az, bár szintén túlába vitt, mely Watteau színházi kapcsolataira utal. Ezek már párizsi tartózkodása elején megkezdődtek és évről-évre mélyebbeké váltak. De a színházról is inkább csak a külsőségeket vette át, talán némely formai elemet is: hogy díszletszerűen alakította ki képeit, hogy kosztümjei megtervezésében színházi emlékekre is támaszkodott, de amit ezekből kialakított, már nem a színház világa volt, hanem külön és szuverén birodalom, amelynek elemei, akár csak az idősebb Rembrandt emlékei is, külön, egyszer, először és utoljára megjelenő színjátékká, egy egészen különös világá olvadnak össze: Watteau színpadának figuráit és díszleteit tüzes lelke fel nem bontható egységgé olvasztotta. Ebben a színjátékban nincsen herozizmus, benne már nem dübörög Corneille pathos, mint a korabeli történelmi festészetben, inkább a pásztortjátékok külsőségeibe öltözött színjáték, drámai hangsúlyok nélkül, forró lírai hangulatokkal, melynek melege fénylővé gyullaszt fel mindent, amihez hozzáért.

Egyszerre aztán és éppen betegségének leg súlyosabb, halálaléltői éveiben, amidőn a kórság legjobban emészti, hűvösebbé válik. Miért? ki tudná megmondani, csak a hogyanról beszélhetünk. Meleg, sárgás, barnás, vöröses tónusainak helyébe hidegebb és lokális színek lépnek, összefoglaló és lágyan egybeolvasztó festésmódja rajzosabbá, részletezőbbé lesz, közelebb is megy témáihoz: nagyobb alakokat fest. Ezek a képei, egytől egyig, szintén remekművek, de már nem annyira víziós természetiek, mint egykori szerelmi festményei. A Louvre La Caze-gyűjteményében látható méltán híres alkotásai, a Gilles, a L'indifférent, a berlini Gersaint-



Bernáth Auréli: Nervé részlet
Jakobovits Jenő úr tulajdona

1932. M. KÖV.
KÉPZŐMŰVELÉS
FŐFELV.

cégtáblák hidegebb és ezüstösebb tónusokkal, mintha egy parányit közelednének a velazquezi értelemben vett valósághoz. Nagyszerű alkotások ezek is, de mögöttük, ha nem is kisebb festő, de lebiggadtabb lélek áll, melynek sovár vágyai élültek és már csak egy isteni öröme van: a teremtő ábrázolás. De még ezek a festmények is távol állanak minden naturalizmustól, szintén egy transzponált világnak képei, ha hűvösebbek, sőt fanyarabbak is az egykoriaknál. Mintha valami búcsúzkodás volna bennük a vágytól és az élettől, mint a vén Tiziano utolsó nagy műveiben.

Watteau újat teremtő ábrázolásmódját a Szépművészeti Múzeum gazdag kiállítása,

sajnos, nem ismerteti teljesen. Festőiségének legértékesebb elemeit metszetek alig ismételtetik. Legfeljebb témái rajzos vonatkozásait adják: festésének módját, ecsetjének lágy futását és színeit nem képzelhetjük el. Mert akármilyen szép metszet is az, mely a Hájoraszállítás Kythere szigetére témáját másolja, — példának ezt a legismertebb képét választom — meg sem közelíti az eredeti bármelyik változatát. Azonban bizonyára vannak az olvasók között számosan olyanok is, akik Watteau valamelyik eredeti képét megcsodálhatták, élvezhették lágyan síkló ecsetének nagyszerű kifejező erejét, színeinek csodás olvadákonyságát, melyet nagyszerűen elővillanó hangsúlyok tesznek felejthetlenné.

Ezek a hangsúlyok erősen emlékeztetnek Rembrandt szinte megdöbbentően kiemelkedő világos színhangsúlyaira, de nemcsak fehérek, vagy fehéres fénytörések, hanem úgyszólván az összes színek világító árnyalatait használják: egyszerű rózsaszínek, kékék, vörösek és sárgák is: Watteau a legszínesebb a XVIII. század összes festői között, sőt egész festői kultúránk egyik legnagyobb koloristája. Kimondhatatlanul gazdag szín pompája a derűs örömmel és boldog vágyak eleven színessége volt s ha nem is olyan démonian felsíró, mint Goyáé, nem is olyan tragikus, mint a kései Rembrandt tompább színöröme, érzelmi erőben egyáltalában nem marad el e két nagy vetélytárs színessége mögött. Egyforma erővel adja a mélység és áttetszőség s ha kell, a felületekről visszaverődő fénynek, a drágakőnek, vagy a zománcnak összes színhatásait, egyformán élénk varázsolja az árnyékok sejtelmességét és a fény simogatta felületek pazar csillogását.

Nem kisebb magasztalás illeti Watteaut, a rajzoló, akár festményeinek rajzos elemeit, akár magukat rajzait élvezzük. A régi nagy rajzókkal szemben, akik a gótika, vagy a renaissance korában a rajznak zártvonalú nyugodt futásával alkották remekműveiket, a barokk festőibb, nyugtalanabb, de lelki mozgékonyabb gazdagabb rajzot teremtett, mely Rembrandt csodás karcaiban bámulatos magaslatra emelkedett. Ezt a stílust Wat-

teau viszi és fejleszti tovább és gazdagítja a festőiségnek gyönyörű, új elemeivel. Azt, hogy rajza halálosan biztos, tévedhetetlen és jellegzetes, talán említenem sem kellene. Ez csak előfeltétel, a többletet dús lágy-sága, olvadékonysága és gördülékenysége jelenti, mely forró becézetéssel öleli körül a témát, hogy megdöbbentő kifejező erejének igájába hajtja. De egyszerűsége is, mely egyforma biztossággal lesi el a nyugalom és a mozgás vonásait. És akármilyen kevés eszközzel él is néha, sohasem válik halvány gondolati elvonássá, mert mindig a legeleveníbb életnek, a legvalóságosabb valóságnak vére lüktet benne, akárcsak Rembrandt vagy Goya rajzaiban: egy lenyűgöző képzetnek egyedüli valósága.

Ez a termelő képzelete emeli őt magasra kora és így minden szellemtörténeti magarázat fölé. Ez állítja az emberiség legnagyobb alkotójának sorába. Amiképpen ezek, Watteau is megteremtette a maga egészen különös és nagyszerű világát. Igaz, nem nagyregiszterű világ ez, az emberi lélek gazdagságából csak néhány vonást markol össze, a boldogságnak, az eszményi Erosnak forró vágyát, de olyan mélységgel és akkora erővel, az érzékek olyan finomságával, hogy minden korszerű feltételezetségét feledtet és az örök emberit juttatja eszünkbe, mert időtlen formáival végtelenségnek látszik.

FARKAS ZOLTÁN

MŰVÉSZET A FESTÉSZETBEN

I.

Ez egy kitűnő cím. Címe egy ötszázoldalas amerikai könyvnek, melyet Barnes Albert írt (Newyork, Harmurt, Brace and Company kiadása, II. kiadás. 1929).

A mű alapgondolata az, hogy a legmodernebb művészet is tele van hagyománnyal. Ezt hangsúlyozza könyve egész folyamán, mert aki azt állítja, hogy érti Tiziant és Michel-Angelot és nem látja őket Renoirban és Cézanne-ban, az önámítás áldozata. Ezt ő új fölfedezésnek tartja. Lehet, hogy Amerika számára az is, de egyrészt nálunk a szélsőséges művészek éppen a hagyománytól félnek, — a futuristák ezért követelték eleinte minden múzeum földig való lerombolását, mint a haladás kerékkötőjét — másrészt nálunk karriert lehet csinálni az örök igazságok szüntelen való üres bekiabálásával. A kérdés nincs helyesen feltéve: persze, hogy a hagyomány benne van minden nagy mesterműben, de nem azért nagy mestermű az, mert a hagyomány benne van, hanem azért, mert a mestere is benne van, ami más lévén, mint a hagyomány, más és így új és ha ezt az újat olyan erővel tudja a művész kifejezni, mint tudták egykor a régi nagyok önmagukat, akkor nagy az új művész is. Tulajdonképp Barnes is ezt gondolja, csak nem fejezi ki magát egész világosan.

Valahogy úgy képzelem el a dolgot, hogy ez a Barnes egy igen gazdag amerikai úr, beutazta az európai múzeumokat, sokat olvasott, sok képet vásárolt, az egészet aztán odajánlódokozta szülővárosának, Merion-nak (Pensylvánia), építtetett hozzá egy múzeumi épületet, nagy előadóteremmel, előadásokat tartott, hallgatói voltak, tanársegédei, akiknek segítségével készült a könyve, amiért nekik az előszóban köszönetet is mond.

A könyv felépítése kissé zavaros. Nyolcvan oldalon elveket állít fel, ötven oldalon a festészet elemeit vizsgálja, százhetven oldalon az egyes korok hagyományait mutatja be, az utolsó rész a modern művészek művészeti jellemzései. Az utolsó száz oldalon egyes képek elemzése zárja be a könyvet, ami önismerésre vezet. A bevezetésben kifejti, hogyha a művészet megértéséhez akarunk eljutni, sok mindent figyelembe kell venni. A művész feladata megértetni a világot, hogy aztán azt mi is az ő szemével

lássuk. Ehhez technikai ügyesség révén jut, de a maga kialakította technikai ügyesség révén. Az akadémikus festők csak a már megállapított szabályokat ösmerik el, ezek minden újítás esküdöt ellenségei. A művészet nem adhatja az egész életet, adhatja a belvilágot vagy a külvilágot. De nem szórótül-bőrötől. A főfeladat a lényeg megtalálása. A lélektan azt tanítja, hogy csak azt látjuk, amit fel tudunk fogni. A kezdetleges művészet csak típusokat adott vissza, mert az egyéni vonások felismerése lassú gyakorlat eredménye. Mindig a stereotip forma a kiindulás. Mindig csak ezután jön a realiztikus forma. Great art has always been realistic (Nagy művészet mindig realiztikus). Aztán egy új megfigyelést állít fel: a megszokottnak kikerülése elvezeti a művészetet az anarchikus alakításhoz. A nagy művészt a maga kora mindig hamisítónak, anarchistának, sarlatánnak és rútbrázolóznak tartotta. De amit azok alatt értenek, éppen annak az ellenkezője, — a művész a dolgok egy sorát mélyebben fogta föl és így szebben, mint elődei. De erre csak egy későbbi kor jön rá. Itt hivatkozik egy angol hölgy könyvére „An approach to Art”, Mary Müllen-től, aki ezt a paradoxonnak látszó pszichológiai tant kifejtette. A rendes, a tömeg által látott dolog nem jellegzetes. Nincs is annak átütőereje, aki csak azt adja, lehet ügyes technikus, de csak az. A nagy művész a maga szemével lát. A forma szót is rosszul használják, ha azt kész formula értelemben veszik. A formát azaz az anyag önálló kifejezését, minden igazi művész maga teremti meg. Mikor Sargent Manet technikáját felhasználja, csak utánzó, mert elejtette „az élet igazságát”. Az élet igazságát csakis az látja meg, aki a maga szemével lát és nem más — idegen művész — szemével. Whistler is halott akadémikus szintezist adott Velazquez-ból, a japánokból és Courbet-ből. Ime Amerika két művészeti nagyságáról minő leosztó nézeteket hirdet. Mr. Barnes esztétikai forradalmár. A művész önálló látása nála a főkövetelmény. Nézzük Claude Lorrain. Gyengébb, mint Monet, abban az ügyességben, hogyan lehet a szint fényel és árnyékkal befolyásolni; gyengébb, mint Courbet, a sziklák, fák és emberi figurák erőteljes visszaadásában; Cézanne is túlhaladta a lényeg-



Uhde német író archépe



Picasso első habbista képe

ges meglátásában, abban, ahogy szilárdságot és tartalmat adott a három dimenziós tömegeknek. De a művészt igazságosan csak a saját céljával lehet összemérni. Claude a tér szellemét akarta éreztetni és ezt elérte. Ami ezt a célt nem szolgálta, azt elhagyta. Innét van az, hogy idegenek festették be alakjait, nem volt fontos számára; ahhoz, hogy a tér romantikáját, mélabóját éreztesse, elegendő volt a tárgyak könnyed csoportosítása. A széles hatások visszaadását stílusával tökéletesen elérte. Manet szinte teljesen ellenkező célra törekedett. Amíg Claude az egyéni részleteket beleigazgatta az egészbe, nem egyszerűsített, minden részletet külön megrajzolt: Manet sokkal jobban egyszerűsített, de a kikeresett, a felfokozott részlet nála sokkal egyénibbé vált, mint Claude-nál. Claude Milton idejében élt, nagyvonalú, Manet Maupassant idejében, részletező. Cézanne is más, mint akár Claude, akár Manet. Cézanne a dolgok dinamikus viszonylatai érdekelték. Nála a lényeges a tömegszerűben volt elrejtve. Ezt kereste, nem a finomságokat, mint Manet, nem lapos, hanem vaskos formát keresett. Tanult ő Michel-Angelótól, Poussintól, El-Grecótól, Pissarrótól — de mindenkitől csak annyit, amennyire a maga formájához szüksége volt. Michel-Angelótól vette az izmok

hangsúlyát, hogy a szilárdság hatását elérje; El-Grecótól a torzítást, hogy vele rajzát gazdagítsa; Pissarrótól a színértékek használatát a fényvel kapcsolatban, hogy a szín strukturális szerepét éreztethesse. Mindezek azonban beleolvadtak a maga új formájába. Ezzel szemben Derain sok mindenkítől tanult, azaz átvett tőlük technikai fogásokat. Így eklektikus lett, mint a bolognaiak a renaissance végén, azaz a mások eredményeit felhasználta új forma teremtése nélkül. Mr. Barnesnek el kellene olvasnia azonban Waldemar George könyvét: *Profits et pertes* (Paris 1931.) látná, milyen más véleménye van Georgenak Derainról, kinék humanizmusát isteníti, lelke feneklőségét és formája nemességét egyaránt méltatja.

Mit felelné erre Mr. Barnes? Azt mondhatja: ez a Monsieur George nem igen élvez esztétikailag. Megrekedt a tárgynál. Márpedig a tárgy semmiesetre sem lényeges eleme a festészetnek, noha nincs igazuk azoknak, kik teljesen közönyösek vele szemben. De a művész humanizmusa, kérdem, ha nagy és fenkölt, csupán tárgy-e? Ha Feuerbach Lajos, a filozófus, élete fejlődő korszakait így vonja össze: „Isten volt első, az értelem a második, az ember a harmadik és utolsó gondolatom,” — akkor az emberiség méltóságába vetett hittől átitatott lélek kife-

jezése száraz tárgy-e csupán a művészeké? Nem, Mr. Barnes sem nézi le a lélek anyagát. Barnes sem egyoldalú híve a művészet absztrakt oldalának, noha ezeket tartja a művészet lényeges elemének. Pld. felhossa Beethoven harmadik szimfóniáját, melynek tárgya „A nagy ember”, lényegében tehát heroikus. Csajkovszkijnak az „1812”-ben azonban a Marsillaise képviseli a franciákat s amint az megtörik, elhalkul, elvész, az orosz himnuszról elnyomatva, Napoleon oroszországi harcára és bukására kell gondolni. Ezt ő illusztrációként tartja, nem teszi művészetnek. Ha a néző (olvasó, hallgató) tudásától függ, hogy a műtárgyat megérthesse, a hatás illegitim. A tárgy és forma viszonya nincs tehát helyesen fölvetve. Velazquez és Renoir festői eszközökkel beszélnek el, az ornamentális motívum úgy be van olvadva náluk strukturálisokba, hogy abból a plasztikai forma magától alakul ki. A tartalomról tehát nem lehet elvontleg nyilatkozni. Manet és követői csak azt mondják, hogy amit ők a festészetben művészetnek tartanak, azt bármely tárgynál érvényesíthetik. De azért a tárgy sem közönyös. Pld. Gauguin Tahitit ábrázoló festményeit azok, kik az egzotikumat szeretik, többre fogják tartani Constable hazai tárgyú festményeinél, pedig Gauguinnek plasztikai formája sokkal gyengébb. Ha tehát ennek ellenére Gauguin jobban érdekkel valakit, elárulja, hogy nála a tárgyának a kelleténél nagyobb szerepe van az esztétikai élvezetben. Az igazi műbarát nem hagyja magát megvesztegetetni az egzotikus külsőségektől és többre fogja becsülni Constable egyszerű tárgyait kifejező nagyszerű festői értékeit. Valójában azonban forma- és tárgy két oldala egy valóság. Egy fotográfia sose tud egy festményt helyettesíteni. A szín lényeges eleme minden valóságban. A művészetben is nagy a jelentősége. Ahol csak hozzájárul a rajzhoz, mint Davidnál, ott nem festményvel van dolgunk. Renoir, Cézanne s újabban Matisse-nél fontos szerepe van a színnek, noha mindegyik másként használja. Renoir-nál fokozatos átmeneteket látunk. Cézannenél modulációkat, azaz színfoltokat változatos minőségekben. Matisse szokatlan chromatikus kapcsolatokat használ: színkontrasztokkal dolgozik. Ha az egyik elemet túlhangsúlyozzák, pld. Leonardo a tömegszerűséget, a forma manirizmusba vész, trükk lesz belőle, ami tanítványainál, teszem Lüinél világosan kitűnik. Ime Barnes felfogása. És itt aztán meg kell kérdeznünk Barnes urat, — járt-e ő 1908—1914 közt Párizsban, volt-e ott egy independent-kiállítás? Ha igen, emlékeztetni akarom őt a Cézanne formulának kilométer-számra való ismétlésére. A sok felülről látott, asztrál leguruló almákra, a sok eltorzult figurákra, a Cézanne-konturokra, melyek Van Gogh

kontúrjaival egyesülve, vagy külön-külön, ott vonaglottak előttünk a falakról, a Cézanne-szerű színharmóniákban. Miért hallgatja ezt el, ha az elvet már felállította, hogy a fát gyümölcseről ismerjük fel?

De csak nyugalom, menjünk tovább! Barnes úr közeledik céljéhez. Ha Leonardo és Renoir színeit összeveti, azt látja, hogy előbbi a színekről a formáért lemond, Renoirnak a színről a formáért nem kellett lemondania, mert érthetőbb egybefoglalásig jutott el. Leonardónak főleg tudományos érdeklődése volt a festészetben is. Ez aztán retorikus formulákra csábította. Renoir festő volt, elsősorban az. Hogy az egyoldalúság mechanikussá válhatik, jó példa erre Rembrandt is. Nála a fényárny a rajz és modellálás eszköze, végül csak önmagáért van. Egyes képeinél ebből melodráma lesz.

Nagyon jó, nagyon jó! Itt aztán az olvasó azonnal a kubizmusra gondol. Mi más az, ha egyáltalán van a világon mechanikussá vált formula? De csak nyugalom, Barnes úr új fejezetbe kezd: a plasztikát és a dekorációt veti össze. Mivel azt az elvet fejté ki, hogy a dekorativitásnak bele kell olvadnia a képalakítás strukturájába, ezt pedig Tiziánnál és Cézannenél egyaránt megtalálja, a két művészt egyenrangúnak tartja. De már Michel-Angelo Mózesében láthatóan sok a dekoratív, a független, a strukturába bele nem olvasztott elem, hasonlóképp Botticellinél is, ezek tehát *többször* (üres) alkotások? Nem is fél megvallani, hogy annak tartja őket. A 67-ik lapon ki is nyomatja. A minőséget szóval megmagyarázni ugyan nem lehet — mondja —, ezt még éreztetni is nehéz, legfeljebb illusztrálni, helyesebben mondhatnánk, csak állítani vagy tagadni, — tehát... mért nem veti fel akkor a kérdést, mely ebből folyik: mire való az egész könyve, hacsak állít, de a minőséget elemezni nem lehet?

Egyszer egy esztétikusunk levelében azt olvastam, hogy ő íteleiben pápának érzé magát. Csalhatatlannak. Ugyálszik Barnes is. Kár tehát vitatkozni vele, nem is tesszük, csak illusztrálni akarom könyvével az 1925. körüli esztétikai chaotikus állapotot, melynek ő jellegzetes visszhangja. Ekkor még nagyon féltek a festészet irodalmi kapcsolataitól, — nem lehet ugyan szavakba foglalni, mondja, a plasztikai értékek kritériumát, de egy *kiművelt érzékenység* ítéltet, hogy tiszta festézzel állunk-e szemben, mint Giotto vagy Tizián-nál, vagy irodalom is vegyül-e bele, mint Delacroix-nál? És — kérdezzük — mit mond ez a kiművelt érzékenység akkor Picassó-hoz? Beszélni fog. Közvetve. De messziről kezdi: Manet kiváló festő volt, mert technikájának mestere volt, de nem volt művész, Giorgione vagy Giotto színvonalán, ha azonban Meissonier-vel vetjük össze, aki nagyon ügyes mesterember volt, de nem volt

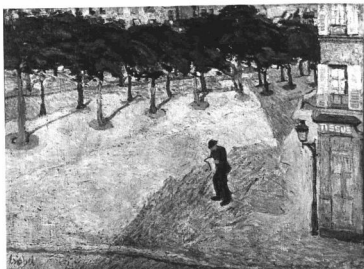
művész, eljutunk a finom-határvonalhoz: Meissonier-vel szemben Manet a művész. Egy akadémikus pléd. pontosabb perspektíva-tudással rendelkezhetik, mint akár Giotto vagy Cézanne, de az akadémikus mégsem ad művészi-alkotást, mert idegen formulákból él. Egy riporter is több szóval rendelkezhetik, mint Dante, mégsem irdalom az, amit ad. Mr. Barnes azt akarja tehát mondani, hogy csak az ő kiművelt érzékenysége mondhatja meg, ki az igazán nagy művész? Ez a kiművelt érzékenység azonban — mint kiderül — szabályokhoz jutott el, melyeket ő fejezetben összefoglal. Közelebbről meg akarja határozni, mi a plasztikai forma, mi annak a viszonya, a tárgy, a szín, a rajz, a kompozícióhoz? Mintha csak egy rajztanár beszélne. Mondhat e kérdésekről újat? A bevezetés után nem sok jót várhatunk.

Kellemesen csalódnunk. Mr. Barnes beleveti magát a Mába és a rajz kérdésébe, a plasztikai formának a kubisták magyarázta álláspontját boncolja. Hivatkozik Dewey könyvére: „Experience and Nature”, — az angol az élményt érti experience alatt (ahogy azt Boutroux James-tanulmányában jól megmagyarázta). — Ez a Dewey ma Amerika előemert filozófusa és pedagógusa, Barnes könyve is neki van ajánlva — s Dewey nem ült fel a kubizmusnak, amiben mesterséges játékok, meddőt és vaskalopot lát, mikor önkényesen elszakad a világtól s torzításokat ad a való kiválasztása, fokozása, az élmény minél tökéletesebb kifejezése helyett.

Mr. Barnes azonban Deweyt csak részben fogadja el, mert ő a való kiválasztásával, a fokozás és erősítéssel, a lényeges kikeresésével nem elégszik meg, jogosnak találja ő a torzítást is, csak nem olyan mértékben, hogy teljesen elszakadjon a világtól. Ez lesz az álláspontja a kubizmus-szal szemben. Ezen az alapon aztán érthető, hogy az ő kiművelt érzékenysége hol állítja föl a finom határvonalat: ott, ahol a művész eléggé szabad, — akár torzítások árán is, — hogy a maga világot megteremtse. Ebben az értelemben nem olyan nagy mester Manet. mint Giotto, de Cézanne igen, mert ha torzításokkal is, de felépítette a maga, mégpedig három dimenziós világot, mert csak ennek van jogosultsága. A két dimenziós világ lapos, ott erős a dekorativitás, az ornamens túlzott jelentőséghez jut, ez magyarázza meg Botticellire, sőt Manet „Olympiájára” mondott véleményét is.

Pedig s ebben aztán gyökeresen nincs igazsága. A művészek, mint ahogyan a gondolkodók is, kezdettől fogva két világnézetre különülnek, statikusra és dinamikusra és így nincs helye a sok mesterséges stílus-konstruálásnak mert ezt, a két szellemformát, minden időben, egymás mellett, minden stílus keretén belül, megtaláljuk. Ezt a kétféle

világglátást, e kétféle világglátás kétféle formáját és így a kétféle kifejezésre való törekvést egymással nem szabad összemérni. Csak az egyféle világglátás keretén belül szólhat meg a kiművelt érzékenység s mondhat ítéletet. Magát a kétféle világglátást sem lehet összemérni, mondom, mert az, aki a világot statikus egységnek látja, éppen olyan egyszerű filozófiai rendszert adhat, mint az a másik, aki mozgásban látja a világitékeket. Ugyan-az áll a költőre, művészre, sőt a tudományos emberére is. Ha a művész két dimenziós statikai hatást keres, mint Michel-Angelo, alkotását nem lehet lesajnálni, ha az ornamens nagy szerepet játszik is benne, mert ez világnézetének egyenes folyományja, azt csak ezzel az ő plasztikai formájával fejezheti ki. Mr. Barnes ezidőben (1926) kizárólagosan az absztrakt alakításban látta a művészet igazi formáját, mint ugyanakkor Valéry: „C'est donc par une abstraction que l'oeuvre d'art peut se construire”. (Introduction à la Methode de Leonardo da Vinci. Variété. I. 252. 1.) Csakhogy Claudel éppen ellenkezőleg, az intuitió sugalmától várja a művészi formát. De hogy a képeletnek két forrása van s hogy egyik éppen oly életerős, mint a másik, hogy egyik a másikkal nem mérhető, — azt maguk a gyakorló művészek és az őket vakon követő esztétikusok mindmáig el nem ismerik, ami által a kritikai álláspont chaotikussá válik. Ez az apolloni és dionysosi ellentétje (Nietzsche), ez a magikus és misztikus ellentétje (Vossler), ez ugyanaz az ellentét, mikor Maeterlinck az ember igazi lényének az öntudatalatti, sötét világot (Trésor des Humbles), Valéry pedig az öntudat tiszta világit tekinti (Variété I.) vagy mikor Claudel az animust megkülönbözteti az animától, — de mindez nem értékmérő. Mindegyik különvaló világglátás, külön ideálok, az ideálok kifejező külön eszközzel. Sajnos, ez a fölismerés mindmáig, hogy úgy mondjam, révület, sejtés, körüljárás, távol a lélekbehatolástól, a fátyolnak fellebbentésétől, mely a képelet kétféle eszejárását és alkotómódját eltakarja. Még egy példa. Mikor Manet az „Olympiánál” laposan fest, mikor egyszerűsíti a formát, éppen azért, mert nyugalmat keres a maga célját éppen olyan nagy erővel fejezi ki, mint a mozgásteresed és plasztikai hatást adó Courbet. Usszehasonlításnak ez semmiesetre sem lehet értéke. Egészen más szempontokra van szükség. Amit Barnes állít, mind a régi felfogás visszhangja, amikor még az egységes fejlődés chimérijá uralkodott. Barnes, mikor a kettőt szembeállítja, már sejt valamit, de nem lát tisztán. A térkompozíció is helyesen választja el a szokványos kompozícióknak nevezett „figurák csoportosításától”, de ennek két és három dimenziós időjellegét nem is sejt. Pedig a térkompo-



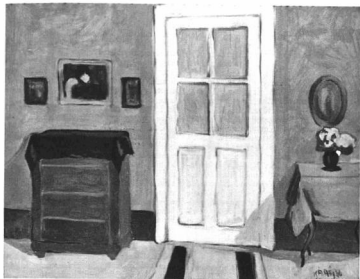
Csöbél Béla: Párizsi utca
Jakobovits Jenő ár tulajdona

ziciónál a két dimenziós tér szimultán leolvashatósága statikát, a három dimenziósnál a successió leolvashatósága dinamikát jelent. A harmadik dimenziótól való absztrahálás magával hozza az ornans dekoratív jellegének kihangsúlyozását, ez pedig a rajznak a szín fölé emelését. De melyik rajznak? Nem a tárgyak konkrét valóságának teljét szerkesztve éreztető rajzról van itt szó, hanem a felület szépséges és főleg nyugodt elosztását követelő rajzról. A szín itt, ahogy azt Ingres jól érezte, csak az udvarhölgy szerepét játszhatja. Ellenkezőleg, ha magát a harmadik dimenziót, mint egymásután, tehát mint örökösen megújuló tartamot, mint a színből kialakított vonalat, magát a színből kialakuló felületet akarjuk kifejezni, csak akkor jut szóhoz a tiszta plasztikai érték, nem a ritmus, mely játszik, hanem a ritmus, amely a formából születik. Ha ezt a különbséget nem látjuk, a legkiműveltebb érzékenység sem ment meg a ferde ítéletektől. Ime bizonyosságtelül a Raffael-kérdés. Mr. Barnes elismeri, hogy Raffael tudott uralkodni a vonalon, ügyes volt a fény olyan alkalmazásában, hogy jelezze vele a kontúr és ornanset teremtését, sőt térkompozícióban utólrhetetlen is, de fényérzékét Leonardo-tól, térérzékét Peruginó-tól tanulta. Színe felületes és minőségben bizonytalan, figurális kompozíciója köznapi, képzelete nem erőteljes, egyénisége

nem hatalmas, tárgyai legtöbbször édeskésék és útszéli érzéseket felkeltők. A baj az, hogy sokkal inkább csak formaművész volt, aki méltatlan tárgyakra pazarolta erejét. Méltatlan tárgyakra — a Disputa szerzője!

Ez a Raffael-felfogás példaképe a torzításnak. Mivel összehavazja a két képzeletstruktúrát, Raffactól azt kívánja, hogy legyen egyszerre ez is, az is, adjon nyugalmat és mozgást, legyen kétdimenziós dekoratív s ugyanakkor háromdimenziós strukturális — szóval, hogy olyan festő legyen, aminő nem volt soha és nem is lesz soha. Már pedig ő azt a törvényt állítja föl, hogyha egy művész valamit, színt vagy vonalat — tért, fényt — különösen ki is hangsúlyoz, azért a többi elem is harmonizáljon, mert ellenkező esetben valószerűtlen lesz az összhatás. De a baj az, hogy „azt a többi elemet” nem lehet a két sorból, összevissza venni. Amíg a két sor nincs szigorúan felmérve, az ítélet ingadozó marad örökké. Mivel pedig Cézanneban mindenféle törekvésekre való hajlamot talál, talán minden idők legnagyobb festőjének képzeletét. Szintetikus és analitikus, torzító- és naturalisztikus, eredeti ornansai voltak és tömör alakjai, tehát rajz- és szín egybeforr nála, szabá-

¹ Egymással szöges ellenében lévő nézeteket Raffaelről I. „Raffael a századok tükrében” című cikkemben. *Képművészet*, VII. 66.



GRSZ. M. 1934
KÉPZŐMŰVÉSZET
VÁROSI MŰKÖZMŰTÁRSASÁG

Kádár Béla: Interior
Jakovics Jeno's apartment

dulni akart a hagyománytól, de kereste is azt, sajátos víziója volt, egyéni színharmóniája, került a köznapit, mindezt egy időben. Tehát ez az ő embere. Pedig mennyire igaza volt a *Temps* nekrológiának, azt írván róla: *inkomplet festő volt.* Ez igaz akkor is, ha Barnes összes megállapításait elfogadjuk. A világ nagy mestereivel, még Monet-val, de Manet-val sem lehet semmiképp összevetni, ha a korára tett látszólag érthetetlen, tagadhatatlanul nagy, de végül is elértéktelenedő hatás alól felszabadulunk. Meg kell azonban állapítanom, hogy érzem ezt Barnes is és könyve 347-ik lapján, a Cézanne-fejezet végén, már kijelenti, hogy Velazquez, Rembrandt vagy Renoir magasságáig sohasem jutott el. Nincs ugyanis színeinek elég érzéki szépsége. Pedig ellenkezőleg, a színeinek valóságos erotikus ereje van. Más a baj Cézanne-nál, ő éppen azt nem látja meg, ami a legnagyobb baj, — t. i. hogy nem volt eléggé felkészülve a torzításai nem szabadságerzéstől fakadtak, mint a Michel-Angelé, hanem mint a német primitivéké, a kevéssé felkészültségből. Hiszen a németalföldiek már nem torzítanak, mikor a velők egyidős németeknél még minden elrajzolt. De Barnes csak ezt látja, a torzítást, a németeknél is, Cézanne-nál is és szabad alakításnak veszi mindkettőnél, pedig az a

tudás hiányának kifolyása. Nem, Cézanne színharmóniája, az ő kékes-sárga email-színeivel, rendkívüli érzéki erejű, ami a Pellerin-lakásban, Neuilly-ben, mely tele volt Cézanne műveivel, azáltal, hogy a képek között remek középkori emailok voltak felállítva, sokszorosan érvényesült. De ha szépenyű torzulásaira, fürdőző nő csoportjaira, a vetkőző aktokra gondolok, hihetetlen torzulásaikkal és ugyanakkor azt kérdik tőlem: ki volt nagyobb, Tizian vagy Cézanne? Nem, már nem ugrok a menyegzőig, mint a 10-es, 20-as években, ma 1934-et írunk, ma csak némi büszkeséggel gondolok arra, hogy mikor egy világgal állottam szemben, mosolyogtam a Cézanne-ománján, mert tudtam, hogy lesz idő, mikor erről a színvirtuózzól sajnálkozva fognak beszélni. Talán ennek még nem jött el az ideje, de el fog jönni. Ha olvasson, hogy mikor aktjait festette, akkor negyven év előtti iskolás rajzai alapján dolgozott, mert katolikus meggyőződése megakadályozta a kisvárosban, Aix-ben, ahol élt, a női modellek felállítását, azt felelem: nem érdekel. Ha ilyen leküzdhetetlennek vélt akadályai voltak, ne festett volna aktot egyáltalán. De az nem menti az együgyű rajzot még oly virtuóz színmatériában sem. Azt vethetik ellenem, hogy az

absztrakt képzelet különben is emlékképekből él, nem a közvetlen benyomás intüitióidból, hanem az emlékezés által megtisztított, lényeges elemekre lefokozott képzetek világából mérte, mert csak így tud típusokig emelkedni. De a nagy absztrakt művész emlékképeit állandóan felrészíti a közvetlen természetbenyomás üdeségével, ahogy Michel-Angelótól Puvist de Chavannes-ig minden nagy absztrakt-képzető művész eljár, különben kihull az emlékezeti képből az élet igaz lehelle. Ez történt Cézanne-nal. Ha azt olvasom, hogy 60 modell-ülést kellett neki egy-egy arcképéhez, mert csak bizonyos világítás mellett tudott festeni, azt látom, hogy színspecialista lett. Nem a szín anyagával, csak a tónusával, annak is csak bizonyos árnyalataival törődött, szóval virtuóza lett a maga késszárga színharmóniájának, nem az a nagy univerzális mester tehát, aminek 1906-tól máig belelívóltották a nagy világba, háromszázhusz nyelven és egy könyvtárt kitevő irodalommal, világszerte megtartott egyetemi szemináriumi gyakorlatokkal — soha más festő ilyen igaztalanul, ilyen elismeréshez nem jutott.

Majdnem negyedszáz lapot nyomtat ki Barnes is, melyek tele vannak Cézanne-ráutalásokkal, ő az örökös példa, ő a mérték, ő a festészet művészete, amíg végre rájön, hogy mégsem ő a teteje a festészetnek, mert nincs a színeinek érzéki szépsége. Pedig semmije sincs, csak ez van. Ennél tragikusabb eset műkritikussal meg nem esett.

De ez nem csuda, oly Cézanne-kultusz vette körül! Cézanne halála után — rámutatott erre a Magyar Művészet-ben ismertetett (VI-ik évf. 9—10. sz.) Gasquet Cézanne-életrajzzal kapcsolatban — a magyarizáló-himnuszoknak világszerte oly áradata jelent meg, melyben az egyik (Novotny, Das Problem des Menschen Cézanne, Zeitschrift für Aesthetik, 1932.) Kant-tal hasonlítja össze, mégpedig szellemformáját tekintve, nem mint ismeret-elméleti kritikust (ezt Burger „Cézanne und Hodler”-je elvégezte), hanem egyénileg is s Novotny — szépen gördülő körmondatokban — ezt ki is fejté. Abban, hogy papírvirágok után festett, látja az igazolását annak, hogy Cézanne székékkal beírta, hogy felszabadította magát a természet zsarnoksága alól, noha Gasquet-nek az ellenkezőjét szavalta, amire Waldemar George (Apollo. XIV-ik évfolyam 1931.) már rámutatott a The Twilight of a God-jában. Novotny még azért is bámulja, hogy művészetéből sikerült minden emberit kiküszöbölnie, csak maga a mű hat nála, objektíve. Ez mást jelent, mint amit egy spanyol kritikus, Ortega y Gasset az „ember elfüzetésének a művészetből” nevez, mert a spanyol a művészetet forma absztrakt elemeinek hangsúlyozását érti ezalatt, de No-

votny a humanum elejét. És így tovább. Amit csak akarunk, ebből az inkomplet művészetből be- és kiolvashatni mindent, gondolat olyan nem támadhat, amit Cézanne ne illusztrálna, pro- és kontra benne van a kozmosz, benne van az élet, nincs benne a kozmosz vagy nincs benne az élet. Mily értéke lehet egy ilyen labilis művészetnek? Rembrandt-ra ez el nem mondható, se Tizian-ra, se Manet-ra, se Courbet-ra. Mindezek kétségbe nem vonható bizonyos valami sajátságokkal bírnak. E sajátságokat lehet értékelni. De e sajátságok sem beleolvassa, sem belelátva nincsenek. De bennük vannak. Cézanne-nál más az eset. Csak így válhatott az independantok istenét és alig egy évtized mulva már művészi értéke fölött is vita indulhatott meg. Ez a vita esetleg mindent elvitathat tőle. Csak egyet nem. Az az egyet, melyet Mr. Barnes nem talált meg benne, éppen azt, ami legbizonyosabban benne van: a színei érzéki szépségét.

II.

Mr. Barnes második tragikus esete, hogy nem tud belenyugodni abba, amit pedig a kubisták papjai beleördítettek a fülébe, hogy csak az ábrázolás absztrakt elemei a festészet művészete s hogy a tárgy tökéletesen mellékes; ő a középutra áll s a tárgyat is, az absztrakt elemeket is egyformán fontosnak itéli, ami által fölébe kerülni vél az absztraktoknak és a naturalistáknak egyaránt. Szerinte, aki e kettőt egyesíti, az a művésze a festészetnek. Erről szól egy fejezet. Itt aztán, mint az utolsó ítélet, komoran hangzik a szava. Raffael, Murillo, Turner, Delacroix, Millet mind a tárgyat tolták előtérbe, azért másod- sőt harmadrangú mesterek. Rubensnél már nagyobb az egység. Ha a tárgy a formába beolvad, elérjük az ideált. Példa rá Tizian „Sírhatótele” a Louvre-ban. Ezt ő minden tekintetben dicséri. Nem a müncheni *Krisztus megcsúfoltatását*, mely festőileg jelentékenyen erősebb, de azért szép tőle, hogy Tiziannál egyáltalán egyensúlyt talál. El Greconál már köntőrfalakiz: kellemetlen szentimentalizmus lesz a miszticizmusából. Correggio pedig a fényt túlságba hajtja. Michel-Angelo sixtusi kápolnabeli falfestményein a klasszikus (görög-római) hatás tisztán felismerhető, de azt új formába tudta önteni, — ez az ő nagy érdeme. Lám a klasszikus hatás David-nál már csak üres formula.

Ma már kezd az évek előtt még forrongó forradalmi láz abbahagyni s még a futuristák is elcsendesedtek. A hagyomány a legforradalmibb alkotásokban is benne van, — ezt kezdi elismerni. Most tettem le a *Revue de France* szeptemberi számát, melyben ezt olvastam: „az új és a régi egyeztetése a jelen feladata. Támogassuk az újítást, de őrizzük

meg a hagyomány értékeit is, — ez a helyes megoldás". Mr. Barnes e könyvében még az újításokat — kegyeli, félve, hogy a hagyományok formulákká merevednek. Az újítás, „a teremtés”, ahogy nevezi, elsősorban érdeklődik, csakhogy a teremtés lélektani folyamatában — ellentétben a régi pszichológiával — nem a kiválasztást, az értékelést, az eliminációt (kihagyást) tekinti a legfontosabbnak, hanem a deformációt, a torzítást és csak ott talál teremtést, ahol torzítás van, — ez neki a természetből való felszabadulás biztos kritériuma. 1920 táján ez Európaszerte elfogadott szempont volt. Mr. Barnes így találta az újítókat dicsőítő kritikákban. Semmi esetre sem lehet ez egy alapvető pszichológiai megismerés. A torzítás a lényegkiemelésnek csak egyik eszköze, de nem az egyedüli és nem a legfontosabb. Michel-Angelo nem torzított, csak fokozott, El Greco, Parmigianino torzítottak. Az úgynevezett maniristák, a barokk-festők, Rubens és Rembrandt-tal az élükön, csak fokoztak. A torzítás Mr. Barnesnak és társainak, úgy 1920 táján, a felszabadulás jele. Lehet, hogy visszahatásként, egyrészt az akadémikus ú. n. szépvonallal szemben vagy az impresszionistáknak a valóságot reflexekbe burkoló folttjai ellen, jó volt ez a torzítás ideig-óráig ellensúlynak, de nem lehet a festészet fő művészi eleme. Nézzük meg, mit mond Mr. Barnes a rajzról? A torzítás eszköztől. A rajz neki is kétféle, csakhogy milyen kétféle? Vagy a tárgyat írja körül, vagy meghatározza a kompozíció struktúráját, legjobban a kettő egy. Ahol különvállik, mint Botticelli esetében, ott üres dekoratívítás. Igaz ez? Valamit észrevesz: Masaccio és Andrea del Castagno-nál már látja, hogy vonalaik élesek és nem fejeznek ki dinamikus hatást. Ha ezen a felismerésen tovább haladna, észrevetne volna, hogy a rajz csak annál a művésznél van kihangsúlyozva, amelyik statikus hatást, kétdimenziós tért keres, a színt csak kiegészítőnek fogja fel, absztrahál tehát minden mozgástól, a színek elevenességétől, a harmadik dimenziótól, nehogy a szemet mozgassa, ami dinamikát idézne elő. A rajz az absztrakció elősegítője, mert ő maga is abból születik. Botticelli-nél meglátja, hogy rajza *has little moving force*. Persze, mert mint absztrakt-képzeltető művész, megnyugtató hatást keres, a lebegő vonalait ellenére is, melyek csak látszanak mozogni, valójában bele vannak ágyazva a kétdimenziós térbe, melyet csak kitöltöttek. Ez lévén a célja, csakis azt kell nézni, célját hogyan éri el? S igazán volt Ruskin-nak: mesteri módon, mert ilyen gyöngédelekké, játszi-képzeltető mester kevés van az európai művészetben. Botticelli dekoratív síkja, — a kép egész felülete — nagy nyugalmat lehel minden vonallebegés, vonallengés, vonalkacsringó ellenére. Ezt Barnes felületen játéknak érzi, (amit így fe-

jez ki: vonala nem mellőzhető része a rajznak, pedig vonala szerves alkotó része egész művészetének, mely tiszta vonaljátékra van felépítve). Ez egyébként anti-ruskinizmus is lehet, mert aki kacérkodik a praerafaellista, persze, hogy szöges ellenfele a praerafaellista, tehát a részletet a végtelenség követelő Ruskinnek. Pedig nem ez a Ruskin esetétékéje. Aki belemélyed Ruskin-be, az e naturalistának látszó esztétikusan egy misztikus transzcendenciákban élő álmódót ösmeg. Arról Ruskin nem tehet, hogy honfitársai, úgy 1900—1910 körül, Botticelliből szinte nevetésszerűen fajúló divathóbortot csináltak, melyet a Liberty-cég finanszírozott s a női divatszalonok karrikatúrává torzítottak.¹ Ruskin praerafaellista szerelme nem szorított csupán Botticellire, csak Burne-Jones áltehetsége csinált belőle torzképet ösztövére vonalkultuszával. Mr. Barnes nem érte meg Ruskin, különben Turner színálmaiba el tudott volna merülni s nem írta volna, hogy Turner üres virtuóz. (His picture have no place in art.) Ha azt mondja, hogy Monet-ban nincs strukturális rajz, akkor megint csak elárulja, hogy strukturális rajz alatt ő nem a színben lappangó rajzot érti, ahogy kellene (Giorgione azt mondotta: színrel rajzoló) s mikor Veronese-t — ha a velencei nagy festészetről van szó — sohasé említi, azt bizonyítja, hogy a rajz és szín a régi ellenfél marad nála. Neki Veronese csak ügyes dekoratív festő, aki a hideg harmóniák alkalmazója a Tizian, Tintoretto meleg, parázsló, misztikus harmóniái után. Ezzel elismeri, hogy great artistry-vel tud élni. Szóval jeles mesterember. Hogy nagy síkjait minő következetességgel építi fel, mennyi új technikát kitalálással² s minden újítása mint fut össze új színvilágába, azt nem méltányolja. A vonal és szín viszonya ugyanis csak a képzelet kettőségéből érhető meg. Ebből a kétféle kompozíció is. Tudja azt Mr. Barnes, hogy a kompozíciót az akadémikus festő, idegen minták után, mint használja fel, hogy vele nagy művészi látszatót kelthessen. De, hogy mi a kompozíció *eredetiségének* mérőfoka, azt nem ismerheti fel. Belenyugszik abba, hogy nincs mérőfoka. „Jól vágjon minden össze.” (That things go well together.) Ez az egész. De hiszen jól vág egybe az akadémikus festő kompozíciója is. Sőt, — annál aztán nincs is zökkenő, mert kipróbált hatásokkal dolgozik. Barnes tehát úgy segít magán, hogy felsorolja a különböző kompozíciós-típusokat. Igen, de össze-vissza. Pedig itt titek rejlik. Ha valahol, itt van

¹ Hogy megérezte ezt Proust! (Előző Ruskinnak az amiens bibliáról írt könyve francia fordításához.)

² Érdekes dokumentuma ennek Pekár Gyula írása a „Ferrara, Ravenna, Firenze” című kötetben. 1908. 106. l.

³ Rámutattam Szinyei „Lila arcképe” elemzésénel a fátyl-kontrastruktúrára, amely már megfigyelhető Veronesénél is. Magyar Művészet, 1933. 36. l.



Berény Róbert: Csendélet
Jakobovits Jenő ár tulajdona

szerpe a szemnek, a mozgó- és a nyugvó szemnek, a dinamikának és a statikának. Itt kell felismerni az idő szerepét, a vonal és szín, az egység és a változatosság, a központi és a diagonális elrendezés ellentétes hatásának okát, fokát, mértékét, — ezekben rejlik a művész eredetiségének titka. A képzelet kettősége. A kiindulás más és más. A cél más és más. Az eszközöknek is másoknak kell lenniük.

Mr. Barnes fejtegetéseit, bárhol ütöm fel, ezen az alapon azonnal megfoghatom: „A kompozícióban, mondja egy helyt, az egyéni figura nem hathat egységes tömegnek”. Egy csoport, az más, az egységnek hathat... Ha kezében tartaná az alapvető szempontot, akkor folyton azt kérdezhetné: nyugodt egységet vagy mozgalmat egységet akar-e a művész? Ez aztán a tagadást vagy állítást útbiztosíthatja. Ha nyugalomra törekszik a művész, bizonyos, hogy egy alak is hathat egységes tömegnek. Puvis de Chavannes-nak az éjszakai Párizs fölött örökös Szent Genevívá-ja egy alak. De kicsoda egység. Amíg ezt az alapvető szerepét a két képzelet-struktúrának nem fogadják el, — minden megfigyelés, melyet vakon olvasnak ki a nagy alkotásokból, csak zűrzavaros lehet. Hát még hogyha a két dimenziót és a három

dimenziót, egyiket a másik fölé állítják, vagy az egyiket a másik eszközeivel mérik össze! Így keletkeznek a legferdőbb ítéletek. Így például Mr. Barnes is nagyon jól látja, hogy minden tárgynak meg van a maga tere, akár milyen szűk is legyen az. Mégis harmadik dimenzió nélkül nem ismer el kompozíciót, de hogy ezzel Michel-Angelo mennyezetképét a sixtusi kápolnában lebecsüli, azt nem is sejtji. A képzelet kettősége törvényének s ennek felismerésével az egész művészi felfogásnak átértékelése, legfőbb feladata volna a művészettudományának.

Barnes könyvének hátralévő része, a jelzett elvek alapján, a festészetnek hagyományokon át való fejlődését írja le. Csak egy pár példát. Ingres neki hideg formalista, Delacroix másodrangú utód, Courbet jelentőségét nem látja. Mulatságos, hogy Courbet-t, aki tónus-hangsúlyozásával a romantika szintembódását elfojtotta, tónusminőségben szegényesnek nevezi. Mi ez? Itt aztán először érezzük magunkat szinte ellenségesen éles ellentétben vele. Nemrég a Louvre-ba került az *Atelier*. Csak ennek az *Atelier* női aktjának tónus-szépségére kell gondolnunk, a női hús mint zeng és mint dalol rajta, még ha pár teremmel arrébb Rubens női hús színeit látom is! Courbet aktjának dallama finomabban hang-



ORSZ. M. KÖR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

Bornemiza Giza: Corndilet
Jakobovits Jenő és társai

zik mellettük. Szomszédja a Louvre-ban az *Olympia*, — ez a szomszédtság mutatja, hogy Manet minő egészen más ember. Az *Olympiában* kilépett a Velazquez hagyományból. Ha Mr. Barnes megfigyelné, hogy Manet a testet mily laposan festette, megérthette volna, hogy Manet itt egy egészen új ösvényre lépett, amelyen sajátosan eredeti eredményhez jutott, de később azt elhagyta, visszatért a *Dejeuner sur l'herbe*-nél elhagyott útra és a 70-es években azt folytatta, csak színben mentett meg sokat az *Olympiának* gyöngéd teint-jéből. Nem, Mr. Barnes nem érti Manet-t. Ennek a művésznek a csudálatos gazdagságát ő négy pontra igyekszik visszavezetni, pedig negyvenégygel sem foghatná meg. Magát az *Olympiát* külön is fejtegeti, beszél arról, hogy sok az újság benne, de persze szavakba foglalni nem tudja: egyszerűen plasztikai egységnek nevezi. Persze, hogy az, de *lapos plasztikai egység*, hogy ezt a paradox állítást használjam. Mert itt Manet-nak kimondott dekoratív céljai voltak. Vonalhatásra tört, megtöri a színeket, mind valóságontúli harmóniákat teremtve, valóságos elemekből. Ha azt mondjuk: Velazquez egyszerűsítése Courbet erős realizmusával egyesítve, — semmit sem mondtunk az *Olympiáról*. Nem is igaz. Courbet azonnal

látta, hogy az *Olympiában* vele ellenséges szellem lappang, — a laposságát gúnyolta is. „Manet úgy fest, mondotta, mintha az ideálja a tök-ász volna. Nem is billiárdgolyó, — vágott vissza Manet.” Ezt az anekdotát a Louvre-ban a két kép egymás mellett tökéletesen igazolja. Igen, Manet ideálja a síkszerűség, nem plasztikával hozza ki a formákat, de fekete kontúrokkal vágja ki őket a térből, a kétdimenziós térből. „Gyászkeretes akt”, — gúnyolódott Szinyei, mikor végre öreg korában az *Olympia* elé került. Szinyei persze véges-végig Courbet álláspontjához ragaszkodott. Nem értette tehát meg, hogy mit akar Manet, miért lapos a test, mit akar a kontúrokkal, egyszóval nem érzette meg a dekoratívítását.

Jellemző, hogy Barnes könyvében ez a szó, hogy *plein-air* még az indexben sem fordul elő. Könyve 1926-ban jelent meg elsődízenben. Hász évvel ezelőtt (1906) már mint kész irányt, kész eredményekkel tudomásul vette volna, harminc év előtt (1896) nagy garra fejtegette volna, negyven év előtt (1886) állást foglalt volna mellette vagy ellene, ahogy Zola (már 1866-ban) élet-halál harcort folytatott érte. De 1896-ban ugyanazon Zola már azt látta, hogy akadémia lesz belőle és elfordult tőle. Cézané halála után úgy be-

véltek róla, — mialatt pedig Monet még legszebb vízilíliomos képeit festette és kicsinolta belőlük a legtrikább titkos dekoratív hatásokat, — láthatók most a Tuileriák-kertjében lévő Monet-múzeumban, — úgy beszél róla bizonyos körökben, mint egy halott trükkről, céltalan és felesleges izgalmakat keltezt technikái fogásról. Pedig 1911-ben, amiért rátereltem a világ figyelmét arra, hogy Szinyei egyik előfutára volt a plein-air-nek, Rómában ünnepelték, tízezer lírással díjjal kitüntették és íme 15 év múlva Barnes szerint, az egész kérdésnek nincs jelentősége. Még se említi. Volt. Nincs. Vége. Nincs olyan festőiskola, ahol ne tanítanak a plein-airt is — s aztán! A fódolog más.

Mi tehát a fódolog? Megmondja: Cézanne példája, annak egyszerű felszabadulása a természet-másolás alól, tehát antinaturalizmus. A tiszta ellentét. Ez a körforgás a világ sorja? A világ mindig újat keres? Valéry ezt úgy fejezi ki akadémiai székfoglalójában, hogy „la jeunesse profétique par son existence même, étant ce qui sera”. Persze, hogy ezen közben jobbra-balra hajlik. Itt keres, ott keres. Csupa chaos. Ezért ifjúság. Van ebben törvényszerűség? Magyarízhadjuk-e ezt Bodnár Zaigmondnal a hullámteóriával, Ligeti Pállal a különböző nemzedék-, ív- és más egymást felváltó irányteóriákkal vagy Wilamovitz spirális hasonlatával? Szerintem nem magyarízhadjuk. Az igazság az, hogy a poláris ellentétű képzeletstruktúrák mindig meg voltak egymás mellett. Az csak a kérdés, miért van kímája egyszer az egyiknek, máskor a másiknak? Abban is kételkedem, hogy ennek kizárólag szellemi okai vagy kizárólag anyagi okai lennének. A költészetben is azt látjuk, hogy például Franciaországban a háború után nagy visszhangja volt az intellektuális Valéry-nak, de ugyanakkor szóhoz jutottak a dadaisták, majd a surreálista álomlátók. A misztikus Claudel-nek is nagy a tábora. Mivel magyarizza ezt Raymond kiváló művében: „De Baudelaire au surréalisme” (Correa kiadás. 1924)? Magyarízza? Nem, csak belenyugszik. Így van. Az emberi szellem sokrétű. Így van Olaszországban is, Angliában is, így van világszerte. De nemcsak a költészetben, így van a festészetben is. Még virágzott a kései impresszionizmus, mikor az absztrakt képzeletűek között, előbb Puvis, aztán Gauguin, majd Van Gogh kezdett hatni. Mr. Barnesnek Gauguin üres dekoratőr, akit nem szeret. Egyszer egy oda-vetett megjegyzése azonban megérteti velünk ellenszenvét, mert „elvei” szerint szeretnie kellene. Sokat fest a *fekete* primitíveket, ezt írja. Az amerikai négergyűlölete kibújik itt, mint a szeg a zsákból. Bármilyen erőszakos torzításokkal is éljen Van Gogh, Mr. Barnes látván azt a hatást, amit Matisse-ra gyakorolt, (akire pedig valójában Gauguin hatott) Van

Goghot kegyébe fogadja, bárha szerinte a kelleténél jobban szakít a természettel. Hát még a kubisták! Ezek folytonosan Cézanne-ra hivatkoztak, miért nem mondja meg, hogy hol? Cézanne híres levelére t. i., melyben azt tanácsolja egy fiatal festő barátjának, hogy a természetet vezesse vissza köbre, kúpra, hengerre, szóval geometriai formákra. Cézanne ezt a kompozíció felépítésére ajánlja. Azonban ismerék egy újabb magyarázatot is. E pillanatban olvasom ugyanis Bergson új könyvét és benne a Ravaisson-ról szóló megemlékezést. (La pensée et le mouvant. 309. l.) Ebből kitűnik, hogy a 60-as évek elején, mikor Cézanne iskolába járt, a rajztanítás elve az volt, hogy növendékeknek a geometriai alapformákból kell kiindulniok, csak később juthattak az élő formákhoz. Az a bizottság, mely Ravaisson elnökelete alatt, — tagjai Ingres és Delacroix is — a rajztanítás reformjával foglalkozott, egy új módszert hozott be, de addig a geometriai formákra kellett a természetet visszavezetni, körülrajzolva a formákat, avec une figure rectiligne imaginaire és ebbe kellett a konkrét-forma adatokat belevinni. Cézanne idejében még ez a módszer járta. Ő rajzolni így tanult. De 1907 körül, mikor levele megjelent, e módszert már senki sem értette meg, őskori csodabogárnak hittott vagy valami csuda új dolognak. A francia rajztanítás ekkor már évtizedek óta a látott formákból indult ki, a szem ben jügementjára bízták magukat, a régi módszer rég halott volt. Cézanne, az ifjúkorában tanult módszerre hivatkozott, mint előtte magától értetődő valamire s képelem, hogy csudálkozott volna, ha levele jelzett mondatának következményeiről tudomást vehetett volna?*

Mi lett azonban belőle a kubisták kezében? Mivel nem értették meg, szóról-szóra vették. A kubisták egyik első propagálója, egy Uhde nevű német marchand-amateur, maga beszélt nekem, hogy egyenesen az ő inspirációjára festette meg Picasso ilyen kubista módon az arcképet, amit Apollinaire aztán felkapott és Picasso utóbb a szőnyegszerű ornamentals-játékig eltűzött. A kiindulástól — a figurális eltorzításokon át — a formák szétszededésig, az átmenet a tréfától a tréfiáig, következtes volt. Mr. Barnes a torzítás a korai német festészetben megtalálva és azt ott is tudatosnak véve, a kubisták törekvéseit, a spirituális, idealista szellemiséget kereső német műtörténeli iskolával egyetemben, méltányolja műve első kiadásában és csak a második kiadásban kezd bizonyos kikötésekkel élni. Ez az expressionista, idealista szellemiség — Gauguin hatása alatt, aki Tahiti maláji primitívjeit szublimálta — érdeklődésével

* Mellátásgos, hogy a fiatalok „makacs rögeszmének” veszik Cézanne e tanácsát. Nyugat, 1934. 372. l. Pedig a mintarajziskolában, Székely Bertalannál végig ez volt a rajztanítás módszere.



Jakobovits Artúr festőművész önarcképe
 Jakobovits Jeno úr gyűjteményéből

a primitív művészet felé terelődött. Az ősi, a primitív élet paradicsomi szépségéért rajongtak, mint már a preromantikában, Rousseau-nál, a reális élet megálmódott ellentétéként; ennek volt az utóhatása a pozitívista-korban az egzotikum iránti rajongás, aminek szárnyait az újabb etnográfiai kutatás megtépdeste. Kiderült, hogy az őserdő, a láp, a mocsaras, tropikus klíma gyilkos önvédekező küzdelemre kényszerítette a primitívet, bizonyára a történelem előtti emberiséget is, ahogy erre elsőleg Backofen mutatott rá. Szépen ír erről Hamvas Béla. (A perui várak esztétikája; Eszt. füz. I. 7., sz. szám.) Az idillek megálmódásától, a tudomány kezdte kiábrándítani az utópistákat. Amikor a primitív ember művészkedik, ezt mágiikus hatás alatt teszi, az ismeretlen erők elleni védekezés vagy azok megnyerése érdekében, a néger faszobrok, az indián kerámika, stb. mind okkult-tárgyak, melyeket titokzatos célból, rejtett helyeken, ismeretlen ceremóniák között készítenek, csendben, némán, elbújva,

titokban, hogy az ismeretlen erők fel ne kuthassák őket munka közben, a fetis elkészülte előtt, nehogy erejüket ellensúlyozzák a gonosz szellemek, melyek őket álmukban kínozzák, gyötrik, néha kéjbe merítik. Ez álomképek persze a körülöttük élő természet torzképei, felfokozásai vagy leegyszerűsítései, még pedig az álomképzelet természete szerint egyszer erős elvonatkozásban, máskor a valóhoz közeledve. A képzelet kettősége a néger faszobrokra is megfigyelhető. A torzítás tehát náluk nem esztétikai rend, de álomképzeletük megközelítésének vágya, hogy a *hasonlót a hasonlótól* elve alapján fetiszek vagy használati tárgyaik mágiikus erőt nyerjenek, mert a titokzatos világ rémei éjjel-nappal megkönyékezik lelkivilágukat. Az évezredek gyakorlata, a faragás, festés, mintázás fogásaihoz juttathatták aztán őket (minő meseri rajzolók a francia, spanyol, sőt az afrikai barlanglakók művészei is). Tehát nem tudáshiány miatt festenek, faragnak úgy, ahogy teszik, hanem szellemiségük parancsszavára,

mert ezek a primitívek ma is olyan mentálisban élnek, amelyben a mágiikus félelem minden tettük, minden művészkedésük titkos vezére. Ezért ragaszkodnak a hagyományos formákhoz, melyeknek mágiikus erejét már kiapasztalták. Ez a néger szobrok torzításának titka. A kubisták a néger szobrok torzítását azonban magáért a torzításért szerették. Mr. Barnes, az iskola esztétikájával együtt, a legjobb egyiptomi absztrakt szobrászattal egyenértékű alkotásokat lát bennük, a klasszikus görög szobrászathoz többre becsüli őket, a primitív archaikus görög szobrászathoz fordulva kegyeivel, akik a természetből elvonatkozás mintaképei. Egy kourou mestert többre becsül Praxitelesnél. Ez a szellem megérteti velünk a néger faszobrok kultuszát. Mr. Barnes szerint a kubisták, sőt Matisse is sokat tanultak a négerektől. A kubisták rosszul, Matisse jól. Hogy miért? Mert a kubisták ellaposították az egyes síkok viszonyait, (de mennyire ellaposították, egész szőnyegre csináltak) az ornamentalsé szétszaggatott formákból), Matisse ellenben a kétdimenziós térben is plasztikai értékeket őrzött meg. A kubisták, mikor az egyes síkokat szétterítik, elfelejtik, hogy a szem kontinuitásban tudja csak a plasztikai értékeket összevisszafűzni és ezért a kubizmus pszichológiai tevédes.

Ebben igaz van, pedig ez csak az egyik baja a kubizmusnak. Nagybő baj az, hogy szőnyeg lett belőle. Tehát iparművészet, mely azonban leolvasható képet játszott. Picasso fejlődését végigkísérve, se a kék, se a rózsaszínű korszaka nem mutatott a kubizmusra. Az ugrás hirtelenkedő. Ezért hiszem, hogy Uhde igazat mondott, hogy mikor a Mercure de France-ban megjelent Cézanne levelet Picassonnak felolvasta, rábirta, hogy köbökre visszavezetve fesse meg az arcképet, mert Uhde egyike a nagy barnumistáknak, ő fedezte fel Rousseau-t, a fináncot s mivel ez illetéleg jól bevált, valami újat keresett, pour épater les bourgeois, hátha ez is beüt? Egyéb-ként ezt Picasso kedvесе, Olivier Fernande is elismeri (Picasso et ses amis 179. l.) és megírja, hogy Picasso ezért cserébe Uhdetől egy kis Corot képet kapott. Utóbb Vollard és Kahnweiler műkereskedők is megcsináltatták a maguk kubista képmását. Fantáziát láttak benne. A természetből elrugaszkodás itt még nem oly végtelen, valami hasonlóságra való törekvés is látható. Mikor Maclair ennek a kubista-láznak bohózat jellegét hangsúlyozta, (La Farce de l'Art vivant, 1930.) nem is tudta, milyen helyes pszichológiai alapra hibázott rá. Most, Apollinaire halála után egymásután jelennek meg róla életleírások és azokból kiderül, hogy ennek a jövőre hajszoló, próféta-lelkű, kabalisztikus misztifikátornak lelki alkata volt a farce, a még olyan bolondos elképzelés, az erőszakos képzettség, a megvalósításra való törekvés. Akik védik,

azzal állanak elő, hogy a gravitáció törvényét is egy ilyen jelentéktelennek látszó jelenségből (a fájárol lehellő almáról) következtette ki Newton, ők is, a kubisták, expressionisták, meriszták, a versírók, festők, faragók, mintázók, ötleteiket ilyen *joyeux nocés*, ilyen vidám nászjelenek köszönhetik. Az ötlet kiptant és lett belőle művészi irány. Bánják is ők, ha még oly bolond is az ötlet. Végig kell vezetni. Majd csak lesz valahogy. Ugy sohas volt, hogy valahogy ne legyen. A háborúelőtti bohém hangulat lelkiéletpéte-ből érthetjük csak meg mindezeket. Ezidőben hozta haza Nemes Marcell az első kubista Picassót, melyen még valami figura felismerhető volt, egy gitározó alak, amit én bábu-nak néztem. Nemes azt beszélte, hogy a festő szerint ez egy leegyszerűsített alak. Nem hittem el neki. Irtam az akkor Spanyolországban tartózkodó Picassónak s megkérdeztem tőle, hogy mit ábrázol a Nemes Marcell tulajdonában lévő képe? Azt felelte, hogy egy élő alakot.

Ez a merev, bábúszzerű figura a néger-plasztika hatását érezte. En nem állítottam azt, amit Basler ír róla (Peinture, Religion Nouvelle. 36. l.): „Picasso se mit en devoir de dépeupiller le nègre”, csak azt, hogy kerestett valami újat, bármi áron, bánta is ő, hogy a fejetejére állítja vele az ember esztétikai szemléletét?

A háború előtt a kubizmus már-már elszikkadt volna, mint a víz a partí fövényen, ha kisüt a nap, de a háború utáni chaosz, a lelki elkésereedés kiváltotta a dadát és újra élesztette a kubizmust, megszülte az expressionizmust és a többi, a valóságot átdeformálni vágyó művészi kísérletet. Matisse is újra éledt. Mr. Barnes könyve 1926-ból való, azóta egy összefoglaló kiállítást rendeztek Matisse műveiből. Itt a sok bajadér kiábrándítólag hatott. Mr. Barnes még csak az első korszakát ismeri és műveiben nagy kvalitásokat fedez fel. Matisse ekkor, a barlanglakók freskóinak hatása alatt, valami primitív freskó-stílus keres, tudatosan absztrahálva a harmadik dimenziódel. Mr. Barnes színritmusának változatosságát dicséri és nem látja, hogy ez Gauquain hatása. Még a szabadkompozíció is ebből a forrásból ered. Hamisan elemzi a Barnes-Foundation tulajdonában lévő *Joie de vivre* című nagy vásznát. Csak a középtéren fekvő alakokat lehet központnak venni, a többi csoport szét van szórva, nem igaz tehát, hogy akármelyik alakját vehetjük központnak, mert a szem *finds a balanced satisfaction* a jobb- és a baloldalon a nagyszerű színek által. Noha van vagy huszonegy éve, hogy a képet utóljára láttam, nagyszerű színekre nem emlékezem, csak a száraz, inkább kontúrkitöltő, semmint igazi színekre, melyek rátapadnak a figurákra. A figurák akadémikus átvetelek,

Poussin, egyes görög vázák, Tizian, Ingres, Gauguin az alakjainak apja-anya. Csak majdnem mind esetenként s a sok elszórt alak, mivel összefolyó vonaluk nincs, a szemet ide-oda rángatja, tehát nyugtalanítja. Ez bizony nem kelti azt az érzést, amiről Matisse beszélt: (Notes d'un Peintre. Nouvelle Revue. 1908. 731. l.) „Almosan egyensúlyozott művészet, nyugalom, — megnyugtató orvosság, — valami jó zsöllye, ami a fizikai fáradságra enyhét ad.” Zsöllye? Az ő festményét látva, úgy érezzük magunkat, mintha csóbotorban ülnénk.

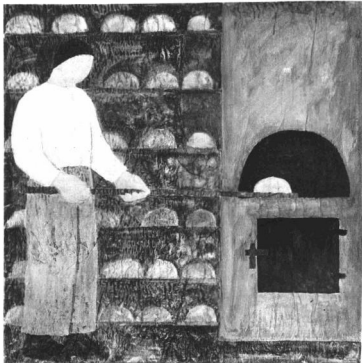
Abban Barnesnek igaza van, hogy Matisse új stílusában a japán, hindú és perzsa miniature hatása alá került. Felismerhető ez a primitívveskedő perspektíván, a szabad csoportfűzésen és színei élközszerűségén. Csakhogy Matisse miniature mintáit oktanul felnagyítja, noha később, főleg a bajadérsorozat idején, már nem annyira. Viszont ekkor a színek már önálló életet kezd élni, úgyhogy Mr. Barnes szerint is, elvesztette emberi értékeit, egyszerűen színvirtuóz lett.

De persze, hogy egy felbomlott, húrjaeresztett zongorához hasonló korban, (aminő az infláció ideje volt) az ilyesminek nagy a hatása. De meddig? Itt áll ma az európai művészet nagy általánosságban zsákutcákban megrekedve. Nem tud belenézni önmagába, annak pszichológiai feltételeibe. Ösztönei pedig nem vezetik őrbe, mert a sok okoskodás, a hangos szócéplés olyan zajt csapott körülötte, hogy már nem is látja a maga lelkét, nem hallja a művészet örök ígét. Nem beszélnek örök igazságokról, ilyenek nincsenek a művészetben, csak örök ígét az örök művészetnek, melyek a lélekből egyre-egyre újabb formákban virágoznak ki. De a lélek törvényszerűségei örökök. A látás kontinuitása nélkül nem látunk. Csak ha valamire szegyezzük tekintetünket, láthatunk egy valamit, egyoldalról. A világot a maga egészében a folyamatoság adja vissza. De akkor valaminek mozognia kell. A szobrászatnál is. Vagy a nézőnek a tárgy körül vagy a tárgyat kell forgatni a néző körül. Az ilyen törvényt kijátszani akaró művészetet, a lélektanban jártas ember, első pillanatban hamisnak ismeri fel s harsoghat zenező, jöhet az ilyen vagy olyan forrásból fakadó belemagyarázás, például a kubizmus térhullámszásáról, térmuzsikájáról szóló — megtevészen nem engedi magát. Tíz évvel ezelőt ugyanis Worringer (Kastnerbuch, 1920. 75. l.) a kubizmusban térmuzsikát látott, ahol a tér „a fogalom apriorikus kategóriája” és megindultan szavalt: „Zitternd und aufgelöst wie Erinnerungsbilder tauchen die Teilbilder der Gegenständlichen auf in dieser unendlichen lautlosen Raummusik”. Hangtalan térzene tehát a kubizmus, pedig Picasso véteső kubista megoldásában ezek a darabok, ezek az emlékröncsok zavarosan ugrálnak, rend és

belső logika híján, nem háromdimenziós térképzetet adva, hanem nyugtalanító összevisszában, a háromdimenziós darabokat lelapítva a kétdimenziós térbe, melyek ilyképp izgató szönyegeké váltak, értelemten folttáncban mozogva. Később Worringer is (Künstlerische Zeitfragen. 1921.) kiábrándult a saját teóriáiból.

Mert a világot mégis csak az értelem kormányozza, ha ideig-óráig másként látszik is. A teremtéshez intuitív kell, a bíráláshoz értelem, — ezt valjta Bergson is. Mr. Barnes nem ismeri a magyar moderniséget, egyáltalán még a XIX-ik századból sem ismer senki magyar művészt, de nem nagyon merült el ő az olasz, angol, német művészetbe se (az amerikaiival sem kíméletes). Pedig a magyar művészet a XIX-ik században — egyes pillanataiban — előjárt a fejlődésben, ma is leg-hamarább ábrándult ki a hamis tanokból és ív kerülhetett az éltre. Oh nem a hivatalos előfutárok seregére gondolok. Előfutár! Mi az? Ki, minek az előfutára? Még mielőtt az új kialakult volna, már vannak előfutárai?

Bergson egy gyönyörű leveletessel épp legújabb könyvében igazolta, hogy a jelenben benne lehet a jövő, de a jelen azt nem látja, a jövőt nem lehet anticipálni, az idő tartama fennakadás nélkül folyik. Rousseau, Chateaubriand, Victor Hugo nélkül nem lehetne látni a romantika előfutárait a klasszikusokban, nem is lennének benne, mert a romantika csak egyik oldaluk, a romantika *rétroactivement* hat a klasszicizmusban, melvnek egyes oldalait nélküle észre se vennők. (Bergson: La pensée et le mouvant 23. l.) Mikor Szinyei, mint a *plein-air* előfutárát mutattam be, ez a festési mód, 1910 táján kész, szinte akadémiai tárgy volt, előfutárait fel lehetett utólag ismerni. Újabbban egyesek csak azt ismerik el *plein-air*nek, amit a festő szétszórt világlátásban festett. Mivel pedig a *Majális* Szinyei télen, műteremben, képzletből festette, egyesek nem hajlandók *plein-air*t látni benne. Mintha nem az volna a fontos a *plein-air*-ben, hogy a művész a szétszórt világlátás adta jelensége érzetét keltse fel. És nem volna-e egészen mellékes, hogy pincében, padláson, műteremben, vagy a szabadban festi-e a festő? Ha történetesen nem tudnók, hogy Szinyei mely körülmények között festett, akkor ilyen vita fel se merülhetne s a *plein-air* felé közeledő előfutárt mindenki vita nélkül látna benne. De ezt is csak utólag lehetett megállapítani, minekutána a *plein-air* teljesen kialakult. De minek az előfutárai ezek az önmagukat annak nevező sok kísérletezők? Hagyjuk őket, az ismeretlen jövő után kapkodókat és keressük meg azokat, akik a postimpressionizmus kora után, ami megint csak időjelzés, de semmi megfoható stílus nem jelent s nagyon is sokrétű művészeti törekvést foglal egybe, nézzük azo-



Ferenczy Noémi: Pék. Gobbello-vázlat
Jakobovits Jenő ár talajdona

kat, akik ösztöneiktől vezetettek, új és járható utakra tértek.

Mely utak azok, amelyeket választottak?

A konkrét fantáziájúak, — Nagybányát, — de persze nem a szintetikus naturalizmust, hanem valami álomszerű érzés átálmódott világgépének ábrázolását. Márfy, Szőnyi, Bernáth, Berény, Farkas, stb., sokat tanultak egyszerűsítésben Manet-től, még többet a mai világérzéstől. Freud kortárai.

Az absztrakt hajlamúak, — Rippl-Rónait, aki dekoratív képzeletében játszott a színárnyalatokkal és a világot álomképpé szublimálta. Aki ma a sík dekoratív szépségeit keresik, más forrásokra is ráhajoltak, az olasz primitívek vizéből is ittak, de megifjodva, mint Molnár C. Pál vagy mindinkább felszabadulva, mint Kontuly Béla és keresik újra az álomszerűt, egyesek a színben, mint Derkovits, mások a vonal rejtelmeiben, mint Medveczky.

Aztán vannak földbegyökerező művészek, mint Aba-Novák, kinél minden rajz lesz, kinél minden motívum bő vére szavára groteszk, zsúfolt, halmazott lesz és mégis tele apró csudákkal, gazdag humorral, kicsattanó jókedvvel, mely a való élettel csak úgy játszik, felfel kapja, abból cirkuszt csinál, hangos hahotázó zene mellett. De amit Szinyei követelt a művésztől: az egyik lábával soha meg nem szűnik a földet érinteni.

Virágzik a magyar művészet életfája, ha lombjai nem is látszanak át Amerikában! A mi új művészeink is tudják, hol a művészet a festészetben. A kétféle képzeletű művészet más-más célért, más-más eszközökkel küzd ugyan, de egyben egyek: gyönyörködnek, hogy gyönyörködtessenek. Tehát az emberiség jóltevői.

DR. LAZAR BÉLA

IN MEMORIAM

TÓTH ISTVÁN. A régi szobrászgárdának egyik tekintélyes tagja, Tóth István, meghalt december 12-én. Sokat foglalkoztatott mester volt, aki hosszú évtizedeken át képviselte nálunk legtöbb kortársával egyetemben a kor jellegzetes realista stílusát, amely, különösen történeti emlékművein a szoboralak egész szerelményének történeti hűségére ép akkora gondot fordított, mint a formáról formára való mintázás okmányyszerűségére. Tóth István ezt a széltében elterjedt plasztikai felfogást a bécsi akadémiáról hozta magával és hűségesen ragaszkodott hozzá mindvégig. De magával hozott olyan mintázó-készséget is, amely szobrászi céljainak megvalósítását nagyon megkönnyítette. Művészete éppen e jellemvonásoknál fogva hamar népszerűvé lett s attól az időtől fogva, hogy letelepedett Budapesten, sűrűn foglalkoztatták emlékművek, egyházművészeti jellegű munkák, képmások készítésével. Ez jutott neki szerepet szobrászati közügyek intézése körül is.

Tóth István Szombathelyen született 1861 november 9-én. Atyja eleinte saját üzletében akarta foglalkoztatni, végül kénytelen volt belegegyezni, hogy a fiú beiratkozzék a bécsi akadémiára. Ott 1882—5 közt *Hellmernek*, ettől fogva 1889-ig *Zumbuschnak* volt tanítványa. Itt olyan gyorsan haladt, hogy hamar kiérdemelte a soprani Kereskedelmi és Iparkamara éveki tartó támogatását és 1886-ban már ki is állíhatta Budapest első, *Ej c.* gipszszobrát. Még mint akadémiai növendék állította ki ugyanitt a *Haldokló katonát* (1887), amely a soprani múzeumba került. 1888-ban újra megjelent a Műcsarnokban *Bacchansó* párduccal c. művével és egy férfi-képmással s ettől fogva rendszeres kiállítója lett a Műcsarnoknak. Akadémikus korának utolsó műve egy dobormű volt, *Tóbiás búcsúja* (1890), a következő évben végleg letelepedett Budapesten. Itt mintázott munkái időrendben: *Szt. László* szobra Nagyváradon (1893); mell-

szobrok, öt szobor az új országház számára (*Szapolyai János, III. Béla, II. Albert, I. Ferdinánd, Bethlen Gábor*), ezek 1893—4 közt készültek; a budai várpalota tróntermének erkélye számára megmintázta (1894—1896) az *Irgalmasság* szobrát; Nagyvárad számára készült *Szaniszló Ferenc* püspök emlékszobra (1896), ugyanoda a székes-egyház főoltára (1897); a budapesti Fűvészkertben 1898-ban állították fel *Hazliszky Frigyes* mellszobrát; ekkor készült az *Emese álma* is, amelyeket az állam vásárolt meg, ugyanabban az évben befejezte az új országház számára a *Hajózás, Teológia és Technika* allegorikus csoportjait; 1901. leplezték le Szombathelyen *Horváth Boldizsár* szobrát; 1903-ban a *Hunyadi János* emlékszobrát Budán. 1909-ben leplezték le Szombathelyen *Szily János* püspök szobrát; 1911-ben készült *Kimnach László* sírelméke; 1912-ben *Szt. Márton* szobra Szombathely számára; 1913-ban leplezték le *Kossuth Lajos* mellszobrát a Zugligetben és *Hédervári Kont* emlékművét a hédervári parkban; 1920-ban készült a *Déli pihenő* c. szoborcsoport (Szépművészeti Múzeum), 1930-ban Szentes számára *Horváth Mihály* és *Kossuth Lajos* szobra, 1934-ben Sárvár számára egy hősi emlékmű. Más művei: a nagyszalontai *Kossuth-szobor*, *Berzsenyi* szobra Szombathelyen, *József nádor* mellszobra a Fővárosi Múzeumban, a *Bosszú* (a Szépművészeti Múzeum tulajdona, felállítva a Várhely keleti lejtőjén), a *Vizbordó leány* a főváros gyűjteményében stb. Egyházművészeti alkotásai közül a legtöbb a szegedi fogadalmi templom tartozéka: a templom főkapuja, főoltára és az evangélisták.

A főváros, amely gyakran vette igénybe művészeti ügyekben tanácsait, érdemei elismerésül díszsírhelyet adományozott neki, a kormány pedig néhány évvel ezelőtt kormányfőtanácsosnak nevezte ki.

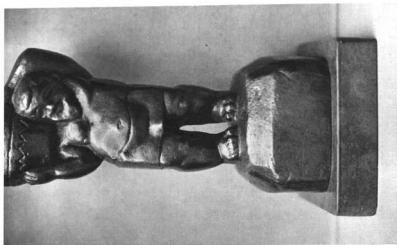
MŰVÉSZETI IRODALOM

DR. BIRÓ JÓZSEF: „A KOLOZSVÁRI SZENT MIHÁLY-TEMPLOM BAROKK-EMLÉKEI. Kolozsvár, 1934. — Kolozsvár legfontosabb műemlékének, az ősi szent Mihály-templomnak művészettörténeti feldolgozása ezideig felette hiányos volt. A nagy templom belső felszerelése a 1697-iki nagy tűzvészkor elpusztult, csak a csupasz falak maradtak meg s mikor kevéssel utána, 1716-ban, visszaszerezték a katolikusok, teljesen

újra kellett berendezni, ami csaknem fél évszázad munkáját és áldozatkészségét vette igénybe. A templom új berendezése tehát a barokk-korszakba esik s éppen ennek művészeti stílusa a lehető legmostohább bánásmódban részesült az eddigi szerzők részéről. A barokkot — mint más országokban is — félig-meddig eltévelyedésnek tekintették, alkotásait tehát alig méltatták figyelemre. *Biró József* dr.-nak új könyve az első mono-



Dr. Medgyessy Ferenc : Támaszkodó nő. Bronz
Jakobovits Jenő ár gypsteményéből



Dr. Medgyessy Ferenc szobrás : Grófné
Jakobovits Jenő ár gypsteményéből

grafia, amely a templom idevágó művészeti emlékeit módszeresen elénk tárja, művészi értéküket, stílusuk sajátosságait elemzi, eddig ismeretlen mesterek egész sorával gazdagítja művészeti irodalmunkat. Nagy kutatómunkájának ezt a gazdag eredményét mindenki örömmel fogja fogadni.

Kezdetben a mesterek többsége a Kolozsvárott megtelepedett, sorezredékből szabadsgolt németekből került ki. Később egyre jobban szaporodnak az erdélyiek. A németek közt a *Hammerek* valóságos kis dinasztia, legfontosabb köztük Konrád mester, akire a torony újjáépítésének nehéz munkáját bízták. *Bíró* véleménye szerint döntő szerepe lehetett az egykori jessuita-templom fölépítésében is, sőt talán éppen a jessuiták hívhatták őt Kolozsvárra a messi Schwalbachból. A számadáskönyvekből *Bíró* egész sor jelentős és közműves nevét szedte ki, közülük legfontosabb dolgában kiemelkedik *Grimmer* Péter, szintén új név irodalmunkban, viselője valószínűleg kolozsvári eredetű. Sok munkát végzett a Bánffy grófok számára is Bonczhidán. A kőfaragók közt feltűnik a két *Hofmayer*, József és fia, Simon. Ugy a templomban, mint Bonczhidán, sok munkát végzett a század közepe körül. Fia Szamosújvárott is működött. A bajor *König* János szobrász erdélyi oeuverje kiadás lehetett, de még nincs teljesen tisztázva, határozottabb képet kapunk *Nachtigall* János és *Schuchbauer* Antal működéséről. Ez a két név is ismeretlen volt eddig. *Bíró* kutatásai révén elénk tárul szobrászi munkálkodásuk, *Nachtigall* kiváló Immaculátája a ferencesek temploma főbejárata, a szt. Mihály-templom crucifixusa, szőcskének cupusa, a szt. Katalin-oltár; *Schuchbauer* munkái közül különös érdeklődést válthat ki Mária-emléke, a nagyenyedi templomba vándorolt Mária-oltár, a piarista-templom szőcséke, a szt. Mihály-templom Három király-, Vízkereszt-, Szentháromság-, Nep. szt. János-oltára, valamennyi gazdag pompájú mű. Természetes, hogy a templom belső újjáalakításán festők is dolgoznak, működésük azonban nagyjából alarendeltes jelentőségű. A számadáskönyvek legszaporábban *Grasler* Györgyről (bajor eredetű) és a nagyváradi *Kaczler* András Mihályról emlékeznek meg, akik a kor szokása szerint egyben aranyosok és márványosok is.

A temérdek mesternév közül, amelyeket *Bíró* kutatása hozott napfényre, nemzetközi jelentőségű az a megállapítás, hogy a templom legszebb képeinek, a Három királyok oltárképének, Franz Anton *Maulbertsch* a szerzője. Eredetéről az okiratok ugyancsak azt mondják, hogy a kép írást Bécsben fizezték ki s *Maulbertsch* neve ezekben az okiratokban nem szerepel, de *Bíró* finom stíluskritikái érvekkel meggyőzően bizonyítja

az ő szerzőségét. Ezt különben a *Maulbertsch*-kutatás legkiválóbb tekintélye, *Haberdl* is teljes mértékben magáévá tette, sőt éppen e számára nézve új megállapítás alapján datálhatja a mesternek eddig meghatározatlan néhány rajzát. A számlakifizetések keltezése alapján is e mű *Maulbertsch*-nek legkorábbi munkái közé tartozik, *Bíró* 1748-ra datálja, segítségével megállapítható az is, hogy a fiatal *Maulbertsch*re nem annyira a délnémet rokokó, mint inkább a velencei barocchetto volt hatással, ahogy ezt *Fulnertől* eltérően *Benesch* feltevelte.

A Kolozsvárott dolgozó sok mester jelentősége nem csupán helyi érdekű. *Bíró* rámutat arra, hogy *König* gyulafehérvári, *Nachtigall* bonczhidai, *Schuchbauer* marosvásárhelyi, *Hofmayer* Simon Kisküllőből elnyúló tevékenysége arra enged következtetni, hogy e mesterek stílusa hatással lehetett Erdély sok közszékes és az ott dolgozó ifjabb mestereknek stílusára, akikről persze, kutató munka híján, még édeskeves adatunk van. A sok felsorolt mestert ugyan még nem tekinthetjük egy *bevyökerezett* erdélyi barokk-stílus képviselőinek, azonban teljes egészében csatlakozhatunk *Bíró* két szabatos megállapításához: „Kolozsvár mintájára egész Erdély a barokk-stílusnak rendkívül nagyszámú, minden művészeti ágazatra kiterjedt s nem egy esetben egyetemes szempontból is magyar mértékkel mérhető alkotások színhelye”, másrészt pedig „egész Erdély a nyugati művészet elvitathatatlan tartománya”.

A gazdag kutatási eredmény, amelyeket *Bíró* könyve magában rejt, egy új, eddig nem ismert kis világ föltárása. *Bíró* eddigi munkássága is szolgált már hasonló értékes meglepetésekkel. Szeretnők, ha Erdély művészettörténeti átkutatását továbbra is ilyen eredményesen folytathatná.

Lyka Károly.

A KÖNYV. (Írta: Róvó Aladár.) Megjelenésében elegáns, tartalmilag nagyon érdekes Róvó Aladár könyve. Szerzőjét, aki foglalkozására nyomdaiagazgató, valami mely vonzalom fűzi a nyomtatott betűhöz. Erről tanuságot tett már első könyvében is, melynek témája s címe „A betű” volt. Abban inkább a betűk és a grafika technikájáról volt szó. Ez a könyve a betűkből kiáradó szellemnek s a nyomtatott könyvnek fejlődéstörténete. Ritka könyv az olyan, nálunk magyaroknál pedig talán egy sincs, mely ilyen egyszerűen és élvezetesen tárja fel a könyvek történetét. Ékirásos agyagtáblán kezd, az asszírakkal, kiknek királyi palotáiból magában a British-Múzeumban 22.000 darab „könyv” van agyaglapokba égetve. Az egyiptomi papirusz-tekercecsekkel folytatja, a Védákon, a görögök és rómaiak tömegmásolóüzemein és az arab írás gyönyörű ornamen-



Beck O. Fülöp : Siremlék mintája

tumain át jut el a középkori barátok scriptoriumába. Mindezeknek a koroknak művelődési képét játékos könnyedséggel vázolja fel előttünk a szerző. Amíg olvasod, a betű nyomán vándorolsz palotákból templomokba s el sem hinnéd, hogy közben kétezer év műveltségnek romjai fölött röppent el veled az aeroplán. Valóban úgy van, ahogy mondom: ötven-hatvan oldalon egész szellemtörténeti tudásunk összefoglaló ismétlését nyújtja a szerző élvezetes írása. Megtudjuk, hogy bizony jó Gutenberg előtt már sok-sok évszázaddal előbb feltalálták a kínaiak a könyvnyomatást és a fapetszetről ép úgy, mint a különálló betűkről, Európában is hamarabb nyomtattak már, mint a mainzi nyomdász cselekedte. Megismerkedünk a velencei renaissance nyilvános helyeken kifüggesztett hirdetéseivel, melyekért némi kis pénzért fizettek az olvasók (pár „gazettát”) s ez a magyarázza meg az újságok olasz nevét: Gazetta. De megismerkedünk a könyv jelenlegi népszerűségével is. Magyarországon — ki hitte volna — 1930-ban 5000 új könyv jelent meg, melynek forgalmi értéke mintegy 15 millió pengő. Vajon ezen ötezer könyv nyomtatója, kiadója közül hány ismerte úgy a szép szedést, tükör, papíros, illusztrációk, auto- és fotótipiai eljárások, kötések tudnivalóit, mint a szerző. (Mikor átlag évenként alig talál 4—5 szép, jutalomra érdemes könyvet a Könyvbarátok Társasága.) Vajon nem úgy járnak-e ezen ötezer könyv mesterei s művészei közül a legtöbben, mint a Mikszáth híres szemoperáló falusi borbélymestere: ha egyszer megismerik a könyvesinálás igazi klinikáját, soha többé nem mernék a szerzőszámhoz nyúlni. Mondom, minden okos, hasznos tudnivalója összesűrítve feltalálható itt a könyvesinálásnak. De talán éppen a rövidre fogott magyarázat miatt bánt kissé mostohán a szerző a magyar könyvesinálás hőskorával. Róvó könyvben alig van nyoma annak, hogy a tizenharmadik század végén s a mult század elején milyen gyönyörű könyveket gyártottak Magyarországon. A nagyszombati s pesti könyvnyomdák, a Heckenastok, Landererek, a Trattnerék, a csodálatos mígond, mely a kétkrajcáros könyveken is mesterszerűen varázsol a szem elé — vajjon szóra sem érdemes? Némely kiállításon elcsodálkozhatunk az ő elegáns francias stílusukon, a Fournier-betűkön, a klasszikus záródíszeken, a tizenhatodik Lajos korának érzelmes és kalligrafikus utánérzésén, s hogy igyekeztek akkor a nemzeti reformkorszak fenkölét eszményeit az előzőképpirtól a szignetekig mindenre kifejezésre juttatni. De éppen olyan keveset szól a könyv a jelenkori könyv mestereiről is és nem is érinti azt a kérdést, hogy Morris és társai, a nagy francia kiadók, vagy a lipcei könyvművészek és kiadók miként teremtek egy-

mástól eltérő s mégis termékeny sugallatokat. Igaz, dióhéjba foglalt történetet akart adni. De ahol bőven jut hely az újságok nyomtatásának és a rézmetszés technikuszainak, ott nem szabad elfeledkezni a mai magyar könyvek tipografusairól sem. A folyamatos, könnyű, fordulatos stílusú könyvbe egy új kiadás esetén könnyű volna néhány ütemet még beiktatni. Eppen úgy, mint a kísérőzében, mely a jelen grafikusai és a mult könyvdíszítői közt szintén kihagyta a könyvillusztrálók sorából az elmúlt évtizedek kitűnő magyar úttörőit.

Nádai Pál

GABORJANI SZABÓ KÁLMÁN KÖNYVJÉGYEL. (A Magyar Exlibrisgyűjtők és Grafikabarátok Egyesületének kiadványa, Budapest, 1934.) Gaborjáni Szabó Kálmán exlibrisiben gondolat van, tárgyi gondolat és, ami még fontosabb: képzőművészi gondolat. A könyvjegy sajtóságos műfaj: kell, hogy kifejezésre juttassa a könyvgyűjtő viszonyát a könyvhöz s a művész viszonyát a könyvgyűjtőhöz. A jó exlibris védjegy: szuggesztív pecsétje a tulajdonjognak; egyúttal szimbolikus portré: a tulajdonosnak, mint könyvgyűjtőnek, jelképes portréja. Gaborjáni Szabó Kálmán exlibrisi finom érzékkel oldják meg ezt a kényes és sokrétű feladatot. Legtöbbjükkben egy-egy ötletes gondolat ölt érdekes formát. A féltényrnyi kis lap éles, világító fehér-fekete hatásával életet ad a könyv üres oldalának, melyre kerül. Finom, éles sugárkötegek, sima, vékony körvonalak, széles fehér foltok friss ritmusban záródnak egybe. A két- és háromterjedűs formák szembehelyezése különös modern ízt kölcsönöz munkáinak. Az exlibris-gyűjtők e második kiadványához Lyka Károly írt melegen méltató bevezetést.

TANULMÁNYOK BUDAPEST MULTJÁBÓL. II. (Budapest Székesfőváros Város-történeti Monográfiái) Budapest. Budapest Székesfőváros város-történeti monográfiáinak legutóbbi (II.) kötete kiemelkedő esemény lett a könyvkiadásban. Kiállításában, eredményeinek gazdagságában, tartalmának sokoldalúságában még az előző, igen szép kötetet is túlszárnyalja. Minden egyes dolgozat fontos új anyagot tár fel. Gazdaságtörténeti, kultur- és művész-történeti dolgozatok szünes együttese, melyek közös vonása a történelmi szempontok mindenekelőtt való kidomborítása. Közös vonása mindegyik dolgozatnak az is, hogy alapos munkával, körültekintő tanulmányozással és kellő tudományos módszerességgel készült és emellett megőrizte azt a jólesően közvetlen hangot, amely a kötetet mentesíti minden nagyképűségtől. Ez nemcsak az érdeklődő szakember, hanem a művelt nagyközönség számára is élvezhető olvasmányává avatja a kötetet.

Bizonyára e célból szerepel több olyan krónikás jellegű, elbeszélő részlet is, amely itt-ott teherként nehezül a dolgozatok kerék fölépítésére és tudományos tartalmára. Mert amilyen üdítő, ha nagy ritkán szerepel egy-egy ilyen részlet, olyan veszélyeket is rejt magában, mivel a mértéktartás e téren rendkívül nehéz. E kötet kitünő munkatársai szerencsésen kerültek el a nagyobb veszedelmet, de nem egyszer mégis olyan anyaggal töltötták meg értékes munkájukat, amely a lényeges mondanivalót háttérbe szorítja és a dolgozat terjedelmét fölöslegesen megnöyíti. Természetesen ezen a kis túlzáson igen könnyű lesz a továbbiakban segíteni.

A dolgozatokat időrendben ismertetve, első helyen említjük meg Kuzsinszky Bálintnak, archaeológusaink nagyérdemű nevezetű kiváló dolgozatát Aquincum helyrajzáról. Néhány rövid, egyszerűhangú oldalba tömörítve véglegesen megállapítja az aquincumi katonai- és polgári város topografikus elhelyezését és nyomatékosan különválasztja e sokszor elcsesélt településeket.

Középkori emlékeink felkutatása során az utóbbi évek egyik legjelentősebb és legérdekesebb eredménye Lux Kálmán város topográfiai tanulmányában teszi közzé a vezetése alatt megindult munkálatok menetét és eredményét. Behatóan foglalkozik a templom szövevényes építéstörténetével, különösen a barokkori átépítés alól felszabadult középkori épületmaggal és bebizonnyítja, hogy a gótikus templom terjedelme azonos a barokkori újjáépítéssel. Különösen a gazdag kikképzésű gótikus szentélyt elemzi részletesen, majd kiemeli a hozzáépített nyolcszögű oratórium rendkívüli szépségét és jelentőségét. A Zsigmond-korabeli földszinti rész remekművi ablakait is csak most fedte fel a csákány. A felsőrészében Mátyás-korabeli oratórium belsejét gazdag freskódísz boríthatta, amelynek maradványai közül két szép töredéket jölsikerült színes reprodukcióban élvezhet az olvasó. Ha megemlítjük, hogy e töredékek alkotják a középkori festészetnek fővárosunk területén megmaradt egyetlen emlékeit, akkor már megjelöltük azt a fontos helyet, amelyet e néhány töredék a hazai festészet történetében elfoglal. A belvárosi plébániatemplom körül folyó kutató munka további célja a régi, románkori bazilika feltárására irányul, de a fennálló súlyos akadályok az eredményes kutatást egyelőre megállították.

A kötet többi tanulmánya a XVIII. és XIX. századba vezet az olvasó. Időrendben első helyen áll Bánrévy György nagy körültekintéssel és alaposággal megírt dolgozata a budavári katonai szertárról. Bevezetésül foglalkozik a XVIII. sz. első ne-

gyedének magyarországi szertárpítkezéseivel, majd behatóan tárgyalja a budai szertárak történetét és egészen ismeretlen levéltári okmány- és tervanyag alapján számos eddigi tévhitet helyesbit. Az 1725—30 közt épült szertár építéstörténetét részletesen tárgyalva, Johann Matthey alakja emelkedik ki, akinek több teljesen ismeretlen tervét és ezzel kapcsolatban az építkezésnél viselt szerepét Bánrévy behatóan fejtegeti. Sajnálatos, hogy az igen jó kritikai érzékkel készült dolgozat elmerül az aprólékos anyaggyűjtés néha hosszadalmas és nélkülözhető részleteinek közlésébe és így adós marad néhány olyan következmény és eredmény levonásával, amely nélkül a kívánt zárt monografikus jelleg elérhetetlen. Így teljesen hiányzik a fegyvertárnak művészettörténeti szempontból való tárgyalása, a homlokzat egybevetése a korabeli rokon megoldásokkal, a szobordísz elhelyezése a hazai barokk szobrászat alkotásai közt stb. Természetesen ezt nem annyira hibaként említjük meg, hanem mint hiányt jelezünk, amelynek pótlását eddigi munkássága alapján joggal várhatjuk a szerző további dolgozataitól.

Rendkívül érdekes Horváth Henrik tanulmánya, amely a Döbrentei-utca egyik régi házának tatarozása közben előkerült Chinoiserie-falfestményekkel foglalkozik. Ez a, fővárosunkban a maga nemében páratlanul fennálló freskósorozat Louis XVI. keretbe foglalva keleti elemekkel gazdagon átszőtt jeleneteket tartalmaz, amelyek közé igen sajátos módon magyar viseleti elemek is vegyülnek. A freskók jelentősége nem annyira azok művészi kvalitásában, mint inkább történelmi érdekességükben rejlik, amelyek az elemek sajátos keveredésén kívül a rendkívül késői — 1770 utáni — keletkezési idő ad különös jelentőséget. A szerző a tőle megszokott kitünő metodikai aparátussal vezet végig a chinoiserie európai történetén, különösen hangsúlyozva azokat az ízlésbeli, irodalmi és tradicionális tényezőket, amelyek nélkül ennek az áramlatnak kedveztek és amelyek következtében a magyarországi kerámia termékei közt még 1800 után is találunk keleti tárgyukat. Freskósorozatunk mintaképpül Horváth az augsburgi Elias Baeck egyik metszetsorozatát nevezi meg, míg a kivitelező festő személye eddig ismeretlen maradt.

Onálló, befejezte kis monografiát alkot a kötetben Révhelyi (Réh) Elemér dolgozata a Károlyi-palotáról. A hosszú multa viszszatekintő palota bonyolult építéstörténetének felkutatásával, a fennmaradt, hiányos és jórészt teljesen ismeretlen tervanyag bevonása segítségével teljesen új és biztos alapokra fekteti e palotára vonatkozó ismereteinket. Természetesen itt nagyon érdeke-

nyen érinti az olvasót, hogy a talált eredeti terveknek csak kis töredéke volt reprodukálható. A Károlyi Antal gróf által tervbevetett, Jung József nevéhez fűződő jelentős átépítés tárgyalásánál a szerző igen érdekesen emeli ki a lépcsőház kérdésének centrális jelentőségét és ezzel kapcsolatban elemzi a barokk palotaépítészet legjelentősebb téralakítási problémáit. Sokkal kevésbé szívfügye a palotának mai, neoklasszikus alakja, amely a XIX. sz. 30-as éveiben a bécsi Anton Pius Riegler, a pesti Hofrichter József és az ugyancsak bécsi Koch Henrik tervei alapján készült. Sajnos az egyes művészek szerepét teljesen tisztázni nem igen lehet, annál kevésbé, mert a két bécsi építész munkásságáról egyébként alig ismeretes valami. Így Révhelyi kutatásai e szempontból is házagpótlóak.

Érdekes feladatot tűzött maga elé Rokken Ferenc, aki a Ferenc József-teret szegélyező épületeknek történetét vonlatja el előttünk. Adatainak kimerítő pontosságával szemben az irányított szempontokat nem tudjuk teljesen magunkévá tenni. A munka nem egyszer túzza a telekkönyvi ismertetésnek hat, amelynek esetleges szárazságát itt-ott inkább elbeszélő részek egyensúlyozzák. A tér alkotásánál megnyilvánuló fontos városrendészeti szempontok, a Dunapart kialakításának kérdése és szerepe a Szépsézet Bizottság városrendezési tervében, a klasszicizmus téralakításának szembeállítás a modern térrel, hiányzik e munkából csakúgy, mint az egyes házak művészi arculatának és jelentőségének meghatározása.

Egy nagyobb feldolgozás előrebocsátott fejezetének tekintjük Kelényi B. Ottó dolgozatát: Adatok a Pesti német színház építéséhez, 1808—12. A Szépsézet Bizottság idevonatkozó gazdag anyagának beható tanulmányozása és gondos felhasználása segítségével ismerteti e fontos épület keletkezésének, kialakításának és felszerelésének gazdaságtörténeti adatait és behatóan tárgyalja a fontosabb szerződések előírásait. Végül felsorakoztatja a színházra vonatkozó nyilatkozatok és kortársi megjegyzések legérdekesebbjeit.

Színház-történeti szempontból igen tanulságos Rexa Dezso dolgozata, amely Magyarország színháztörténete Pesten, 1831-ben címen ismerteti a magyar színháztörténet egy elfelejtett fejezetét és kitűnő forráskutatással több ismeretlen, részint elveszett színdarabot emel ki a teljes homályból. Színház- és zenetörténeti szempontból egyaránt nagyon érdekes anyagot tartalmaz Isoz Kálmán tanulmánya: Egy pesti zenész feljegyzései 1796—1800-ig, amelyben Lettner Jakab szoproni, majd pesti zenész naplójegyzeteit dolgozza fel. Az eddig ismeretlen anyagok külön értéket kölcsönöznek Haydn és

Beethoven magyarországi szereplésére vonatkozó néhány új, a közvetlen szemtanú friss benyomásának melegségével közölt adat.

Végül Gárdonyi Albert rendkívül értékes dolgozatát említjük meg, amely „A budai hegyvidék első nyaralótelepei” címen igen érdekes és eddig figyelmen kívül hagyott kérdéssel foglalkozik. A telekkönyvek adatainak kimerítő felhasználásával megírja a Svábhegy településének részletes történetét, ismerteti a Széchenyi István gróf pártolása ellenére eredménytelen Kamaraszerződés parcellázását, végül a Szépjuhászné körül elterülő nyaralótelep kialakulását. De Gárdonyi Albert munkássága nemcsak ezzel foglalkoztatja a kötetet: az ő szerzetetteljes és hozzáértő szerkesztői munkássága minden dolgozatnál érezhető. Amikor ezt hálásan említjük, egyben azt is reméljük, hogy egy újabb, hasonlóan gondtalmas és szerzetettel készült kötet mielőbb megjelenhetik. Zádor Anna

CORREGGIO-KIÁLLÍTÁS. Correggio halálának négy százéves évfordulója alkalmából a Louvre emlékkiállítás rendezett a Tuileriákban levő Orangerie-múzeumban. A kiállítás felőleli Correggióknak a Louvre birtokában levő 26 rajzát, 11 olyan rajzot, melynek eredetisége kétes, 125 iskolája és hatását bizonyító mester-rajzot. Ez a gyönyörű rajzkiállítás annak a Correggióknak van szentelve, ki a XVIII. században, de már a XVII.-ben is nagy hatással volt a francia művészetre. Hála ez, előismerés és most, az olasz-francia barátkozás idején egy kis demonstráció is. Nem baj. Akármilyen belső oka legyen is annak, hogy különösen kiemelik az európai művészet egységének eszméjét, az ilyen jelenségek mind gyakoribb felbukkanásának csak örövendezni lehet. Ez a kiállítás főleg azért érdekes, mert Correggio kevés hiteles rajzának egy szép sorozatát mutatja be. Aki végignézi, meglepetéssel látja, mily óriási szerepe volt Correggióknak a rokokó kifejlődésében, noha a lecsendesülő barokk-fesztézet, még előbb, a kialakuló manierismusból is kivette a részét. Bizonyítja ezt e kiállítás, mely Parmeggianót, a fontainebleau-i olaszokat, a Carracciakat (főleg Annibálét) éppen úgy bemutatja kifogástalan szép rajzokban, mint Lanfrancot, Procaccinót, San Giovannit, Guercinót, Furinót s a franciákra tett hatásukat Vouet, Mignard, Coypel, Vanloo, Lemoigne, Natoire, Boucher s végül Prudhon rajzaiban. Egy egész eredeti, egymásból folyó szellem domborodik itt ki, a *ha!* szelleme, amint azt egyre megújuló, új változatokban, annyi kiváló tehetség ki akarta fejezni. A Louvre e kiállításról *Hommage au Corrège* címmel külön katalógust adott ki, melyet

Gabriel Rouchés, az új segédőr jegyez, mivel az osztályvezető Jamot jelenleg Amerikában tanulmányozza a francia művészetet.

MÜNCHEN. A rohoni Thyssen-gyűjtemény Dürer-Madonnájával Friedländer foglalkozott legutóbb a „Pantheon”-ban. Behatón és érdekesen összegzezi Dürer korai periódusának itt megnyilvánuló jellemvonásait.

BÉCS. A Hagenbundban „Das Plakat als Kunstwerk” címen rendezett internacionális kiállításon a magyar művészek kisszámában bár, de igen szép és kiemelkedő eredményekkel szerepeltek. A bírálók főleg Rippl-Rónai, Bortnyik, Berény és Vértes alkotásairól emlékeztek meg sok dicsérrel.

BÉCS. Österreichische Malerei und Grafik címen a bécsi Kunsthistorisches Museum a különböző gyűjteményekben elszórt anyagból igen érdekes és tanulságos kiállítást rendezett.

BÉCS. Lorenzo Lottó-nak egy igen érdekes korai arcképe, amely a bécsi Auspitz-gyűjteményből származik, jelenleg a hágai Bachstitz-Gallery-ben került kiállításra.

BERLIN. A berlini Museum grafikai gyűjteményének nagyon fontos gyarapodását jelenti az a körülbelül 200 darabbeli álló építészeti rajzgyűjtemény, amely Friedrich Gilly körében keletkezett és átfogó képet nyújt a német klasszicizmus keleti telepítési munkálatainak építészeti tevékenységéről.

BERLIN. Újabbban igyekeznek a hangosfilmet is felhasználni a múzeumok népszerűsítésére. Berlin és Párizs készítek legutóbb ilyen tárgyú rövidfilmeket, amelyek bemutatása elé nagy érdeklődéssel néznek.

BERLIN. A legutóbb nálunk érdekes előadást tartott Baron Eduard von der Heydt gazdag keleti gyűjteményét a berlini Cassirer-cég két szép kötetben publikálta. A szöveg részt Eckart von Sydow és William Cohn írták.

FIRENZE. Dr. Kurt Weigelt, a firenzei német intézet h. igazgatója 51 éves korában hosszas szenvedés után elhunyt. Élete munkáját főleg a sienai festészet tanulmányozásának szentelte. A Klassiker der Kunst Giotto kötete, valamint a Sienesische Malerei des 14. Jahrhunderts c. munkája mint e kor leg-hivatottabb ismerőjét állították őt elének. Rendkívül nagy érdemeket szerzett magának a firenzei intézet szervezése, valamint a német-olasz tudományos kapcsolatok ápolása és megerősítése terén.

FIRENZE. Az Uffizi híres Perugino-portréjáról R. Offner meggyőző erővel megírt tanulmányában Raffaello szerzőségét igyekszik kimutatni és ezzel újra ráirányítja a figyelmet a korai Raffaelekre vonatkozó bonyolult, jórészt megoldatlan problémák hosszú sorára.

LONDON. Roger Fry tragikus halálával az angol művészettörténeti irodalmat érzékeny veszteség érte. A Burlington Magazin egyik főmunkatársa volt, aki főleg festészetrel foglalkozott és így jutott általános, művészettfilozófiai és esztétikai problémákhoz.

LONDON. A National Gallery újabban két, hosszú időre szóló letételt lett gazdagabb. Samuel Courtauld, a híres gyűjtő Cézanne: „La Montagne S. Victoire”-ját és Manet: „Le Bar aux Folies Bergères”-jét állította ki az angol Nemzeti Képtárban. Manet e híres képe egy ideig tudvalevőleg egyik budapesti magángyűjtemény tulajdona volt.

LUZERN. A november havában megtartott árverések közül a luzerni Gilhofer és Ranschburg-cégnek a bécsi dr. V. Bloch-gyűjteményből rendezett aukciója emelkedik ki, amely egy híres festményekben bővelkedő szép gyűjtemény felosztását jelenti.

PÁRIZS. A Párizsban rendezett őszi kiállítások közül kiemelkedik a Galleries-Bernheim-nek a francia portréfestészet utolsó 100 évének gazdag termékeiből rendezett rendkívül érdekes kiállítása.

RÓMA. Professor Ernst Steinmann Rómában bekövetkezett halálával a művészettörténeti kutatást igen súlyos veszteség érte. Benne nemcsak a nagyképzetségű tudóst, hanem egy minden szépért lelkesedő, önzetlenül segédkezett nyújtó igaz embert veszítettünk el, aki mindenki számára, aki vele a római Biblioteca Hertziana termeiben találkozott, felejthetetlen emlékké maradt. Steinmann professor 1866-ban született a németországi Jördensdorfban, egyetemi tanulmányait a tübingeni, rostocki és lipcei egyetemeken végezte, majd mint ösztöndíjas Rómába megy, ahol élete legnagyobb részét töltötte. A német állam megbízásából két hatalmas kötetben feldolgozta a Sixtusi kápolnát (1901—05), majd egymásután jelennek meg az olasz művészetre vonatkozó jelentős tanulmányai, amelyek közül főleg „Rom in der Renaissance”, „Botticelli”, „Dom. Ghirlandajo”, „Das Geheimnis der Medici-Gräber Michelangelos”, „Die Porträtarstellungen des Michelangelo” köteteket emeljük ki. Onálló munkásságával vetekszik nagyjelentőségű szervezői tevékenysége.

amely a Hertziana könyvtárát mai rendkívüli jelentőségéhez juttatta és alapvető munkák kiadásával tudományos kiadványsorozatot hívott életre. Elteto eleme, lelke volt annyira szeretet intezetenek, ahol bizonyára pótolhatatlan irt nagy hátra.

BOSTON. A Museum of Fine Arts gyujteménye 5 Houdon-portréval gyarapodott. Közöttük az 1789-ben készült Jefferson-portré a nagy művészet legkiemelkedőbb alkotásai közé tartozik.

CLEVELAND. Ismét egy igen szép Memling-kép vándorolt Amerikába. A Cleveland Museum of Art most szerezte meg egyik finomhangulatú, kisméretű Madonnáját, amelyet Friedländer hitelesnek ismert el és az 1485—87 körüli évekre datált.

Raffaél Madonna Alba-ját a pétervári Eremitage-tól Mellon amerikai műgyűjtő másfélmillió dollárért vette meg. Egyike a legmagasabb összegeknek, amelyet műalkotásért eddig fizettek.

NEW-YORK. A Metropolitan-Museum új szerzeményei közül a legutóbbi hetekben az egyiptomi gyűjtemény néhány elsőrangú műalkotása emelkedik ki. Különösen 11. Ramesses erőteljesen mintázott, előkelő kép-mását említjük meg.

NEW-YORK. Corot műveiből szép és érdekes kiállítást rendezett a new-yorki Knoedler-cég, amelyen a mester fejlődését a főleg amerikai gyűjteményekből összegyűjtött gazdag anyagon lehetett nyomon kísérni.

A KÖVETKEZŐ LEVELET VETTÜK: „E folyóirat utolsóelőtti számában a „Petrovics Emlékkönyv” cikkeinek ismertetése kapcsán Eber László hosszabban foglalkozik „Az igazi Munkácsy” című tanulmányommal.

Fölmerül a gondolat, érdemes-e ellentmondani annak, aki még ma is a „Krisztus Pilátus előtt” *nagyszerű drámaiságáról, remekül megfestett alakjairól* beszél? A bíráló annyi téves állítást tartalmaz, hogy — sajnálatomra — nem térhetek ki a helyreigazítás elől.

1. A bíráló kifogásolja azt, hogy Munkácsynak kétségkívül nagyszerű festőiségű tanulmányait fölfeje helyezem „ama nagy alkotásoknak, amelyeken a mester régi dicsősége alapul”. Ma már vitán fölül álló igazság, hogy a művészeti alkotásoknak nagysága nem negyzeccentiméterekben fejeződik ki. „Régi dicsőségről” sem lehet szó művészeti téren.

Thomas Couture-nek (1815—1879) „Les romains de la décadence” c. egykor híres (negyzeccentiméterekben kifejezve ugyancsak nagy) alkotása szenzációja volt az 1847.

évi párisi szalonnak. Ma alig esik szó róla, de ha mégis szóba kerül, a vélemény nem lehet más, csak szobakerül.

Még nem találkoztam olyan francia műtörténésszel vagy művészeti íróval, akinek eszébe jutna Couture régi *dicsőségére* való hivatkozással ennek a festménynek nagyszerűségét hirdetni. (N. B. Múzeumunk Pálffy-gyűjteménye őrzi ugyanennek a művésznék „A madarász” („L'Oiseleur”) c. intím jellegű — negyzeccentiméterekben kifejezve *kis* alkotását, — amely amannál lényegesen kedvezőbb véleményt nyújt festőjének tehetsége felől.)

2. Azzal véli a bíráló a sablonos komponálási rendszert védelmezni, hogy ugyanez a rendszer — az alakoknak asztal körül vagy mellett való csoportosítása — megtalálható Munkácsy korszakainál is, *Knaus* és *Vantiernál*, nemkülönbön *Uhde*- és *Defreggernél*. Lehet, de ezeknek a művészeknek működése egészen lokális jelentőségűvé zsugorodott össze. A művészettörténelem alig vesz róluk tudomást. Miért nem hivatkozik Eber inkább *Manetra*, *Cézannera* vagy *Puvis de Chavannesra*!

De hiszen nem is a sablonban van a hiba. Más nagy művészek, ha szükség volt rá, más sablonok alkalmaztak — például *Manet* is a „*Déjeuner sur l'herbe*”-nél, mint tudjuk, — a fontos az, hogy ez a sablon megtelítessék eleven művészi tartalommal, olyanira, hogy a néző észre se vegye, hogy sablon van előtte. A baj ott kezdődik, amikor a néző tudatára ébred, hogy sablon előtt áll, amelyet a művészi spekuláció több-kevesebb ügyességgel fölhasznált.

3. A bíráló kifogásolja, hogy rövidre fogott tanulmányomban egy szót sem szólaltam a lélektani kifejezés nagyszerűségről Munkácsy Mihály genre-festményeiben. A lélektani szempont szerintem, és mások szerint is, irodalmi szempont, amely képzőművészeti alkotások megítélésénél csak mellesleg jöhet számításba. A mesternek ezt az érdemét különben is volt alkalmam kellően méltányolni Munkácsy Mihályról a „Gazette des Beaux-Arts”-ban 1927-ben megjelent tanulmányomban. (Tome XV, 233 l.)

4. Azt is szememre veti, hogy elhanyagoltam a művészettörténeti szempontot. A művészettörténelem mai szempontjai a Munkácsy-problémát illetően semmi este sem azonosak a bíráló szempontjaival. Törekvésem pedig éppen az volt, hogy a művészettörténelem mai szemszögéből nézve mutassak rá a Munkácsy Mihály művészetében rejlő maradandó nagy értékekre.

5. Az még megbocsátható, hogy a bíráló nem olvasta el a *Gazette des Beaux-Arts*-ban megjelent fönti cikkemet, de az már határozottan nagy mulasztás, hogy Muthertől

Meier-Graefe-ig, Deritől Hausensteinig, Hamanntól Hildebrandtig és Focillon-ig nem vett figyelembe senkit és semmit. Annyit mégis megtehetett volna, mielőtt tollát megnyomja, hogy elolvassa Louis Réau-nak a Michel-féle nagy művészettörténelemben megjelent idevonatkozó írását:

„Mais le discrédit dans lequel Munkácsy est tombé est au moins aussi exagéré que l'enthousiasme peu mesuré de ses contemporains. Ses portraits, ses études de paysages, ses tableaux de fleurs pieusement recueillis au Musée de Budapest donnent de son talent une idée beaucoup plus favorable que ses grandes toiles mélodramatiques, enténébrées et défraîchies par des coulées de bitume.” (Tome VIII, 3^e partie, 1011 l.)

Tehát nem divatról és gyűjtői kedvtelésről van szó, miként az élesen, de talán kissé fölületesen bíráló gondolta. *Rózsaffy Dezső.*”

CIMLAPUNKON Ferenczy Noémi Anya és gyermeke c. gobelinjének reprodukcióját mutatjuk be.

Felelős szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla

Segéd szerkesztő: Dr. Póter András

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet. 1934. 11—12. szám

Szerkesztőség: VII., Erzsébet-körút 7. 1.